

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

BEATRIZ SIMONE CAVALHEIRO

A NEBLINA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

CHAPECÓ

2026

BEATRIZ SIMONE CAVALHEIRO

A NEBLINA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol

CHAPECÓ

2026

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Cavalheiro, Beatriz Simone
A NEBLINA EM "GRANDE SERTÃO: VEREDAS" / Beatriz
Simone Cavalheiro. -- 2026.
100 f.:il.

Orientador: Dr. Valdir Prigol

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos, Chapecó, SC, 2026.

1. Grande Sertão: Veredas. 2. Neblina. 3. Devir. 4.
Narrativa. 5. Literatura. I. Prigol, Valdir, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

BEATRIZ SIMONE CAVALHEIRO

A NEBLINA EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Linguísticos.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 02/06/2026.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **VALDIR PRIGOL**
Data: 02/06/2026 19:34:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
 **SILVANA OLIVEIRA**
Data: 02/06/2026 19:44:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dra. Silvana Oliveira – UEPG
Avaliador

Documento assinado digitalmente
 **SAULO GOMES THIMOTEO**
Data: 03/06/2026 16:22:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo – UFFS
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível se não houvesse o apoio de pessoas queridas que, de alguma forma, proporcionaram as melhores condições para que ele existisse.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Valdir Prigol, que, com muita paciência e cuidado, orientou esta pesquisa. Sou agradecida por todo o aprendizado que me passou, pela sua dedicação, por sempre me incentivar, pelas conversas esclarecedoras e pelas sugestões de leitura sempre preciosas.

Agradeço à banca, à Prof^a. Silvana Oliveira, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), pela dedicação com a leitura e pelas valiosas sugestões que enriqueceram este trabalho, seu olhar foi fundamental para que muitas das ideias aqui fossem possíveis. Bem como o Prof. Saulo Gomes Thimoteo, da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), que, desde as suas aulas na disciplina de mestrado, contribuiu para as “explosões” de ideias que completaram a minha pesquisa, além da sua leitura e de suas importantes sugestões, que aprimoraram o trabalho.

Agradeço também à Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), que contribuiu para minha formação como professora e pesquisadora, desde a graduação até o mestrado, com toda a sua qualidade e excelência de uma universidade pública. O agradecimento estende-se ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), especialmente aos professores e às professoras que contribuem para uma formação qualificada. Minha gratidão à Prof^a. Angela Derlise Stübe, pelas suas aulas, pelas suas contribuições e leituras que também enriqueceram esta pesquisa.

Agradeço com todo carinho à minha mãe, Eunice de Paula Cavalheiro, minha maior inspiração como leitora, como mulher, como pessoa sensível que observa o mundo com graça e poesia, sou grata por todo o apoio de sempre. Ao meu pai, José Pasqual Cavalheiro (*in memoriam*), que foi um grande leitor e contador de histórias, sou grata por permear a minha infância com muita fantasia. Obrigada por sempre me apontarem o caminho dos livros.

Sou grata aos amigos, à todas as pessoas que me ouviram e me apoiaram durante este percurso de mestrado. Um agradecimento especial a Maurício P., amigo querido, muitas das nossas conversas contribuíram para esse trabalho, nossos devires, nossos delírios poéticos, obrigada, por tudo. Ao amigo querido, de longa data, Cassiano S., sou agradecida pela sua amizade, confiança e muitas conversas de apoio para que essa pesquisa existisse, obrigada por tudo, amigo. Assim como sou agradecida às amigas, Amanda Z., Daiane F., Fernanda W, Giovana C., Nathalia (Pitaya), Tatiane P., amigas, vocês me trouxeram alegria durante este percurso, mesmo nos dias mais “neblinados”.

Agradeço também à FAPESC, pelo concedimento da bolsa de pesquisa, contribuindo para que este trabalho fosse possível.

RESUMO

Este trabalho analisa a neblina na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, compreendendo-a como ela acontece na narrativa. A partir da afirmação de Riobaldo de que “Diadorim é a minha neblina”, a pesquisa propõe analisar de que forma a neblina se constitui como um campo de indeterminação, deslocando-se do sentido atmosférico para o discursivo, atravessando a experiência narrada e a experiência de leitura. Esta pesquisa dialoga com autores como Antonio Candido, Daniel Link, Roland Barthes, João Adolfo Hansen, João Cezar de Castro Rocha, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari, para compreender a leitura e a obra de Rosa. Observamos que a narrativa de Riobaldo não se organiza de forma linear ou explicativa, mas se apresenta como um discurso “neblinado” que reflete a própria condição de sua experiência, marcada por uma memória que se refaz enquanto ele narra sua história. A partir dessa perspectiva, o trabalho realiza quatro movimentos de análise sobre como a neblina se manifesta: na narrativa, em Diadorim, no diabo e no sertão. Analisaremos como a neblina está presente na linguagem da narrativa, na forma como o discurso do personagem-narrador se compõe, através da contradição, da não linearidade e fragmentação. Em Diadorim, a neblina se apresenta na indeterminação de sua identidade e na ambiguidade que foge à lógica binária de gênero, como um corpo em devir, que desestabiliza o narrador e impede a resolução dos seus afetos. No diabo, a neblina aparece como indeterminação moral, na oscilação entre existência e inexistência, funcionando como figura que retém e expande os sentidos de culpa, sem permitir uma conclusão definitiva. No sertão, a neblina se expressa como espaço rizomático e ilimitado, em que as fronteiras entre real e ficcional, ordem e desordem, bem e mal se tornam indistintas, como um meio em que a experiência se produz na ambiguidade. A partir do conceito de devir, especialmente em Deleuze e Guattari (2012), a neblina é compreendida como um processo em constante transformação, um devir-neblina, que não conduz a um resultado final, mas mantém a narrativa e a leitura em estado de variação contínua.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*; neblina; devir; narrativa; literatura.

RESUMEN

Este trabajo analiza la neblina en la obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, comprendiéndola tal como ocurre en la narrativa. A partir de la afirmación de Riobaldo de que “Diadorim es mi neblina”, la investigación propone analizar de qué manera la neblina se constituye como un campo de indeterminación, desplazándose del sentido atmosférico al discursivo, atravesando la experiencia narrada y la experiencia de lectura. Esta investigación dialoga con autores como Antonio Candido, Daniel Link, Roland Barthes, João Adolfo Hansen, João Cezar de Castro Rocha, Walter Benjamin, Gilles Deleuze y Félix Guattari, para comprender la lectura y la obra de Rosa. Observamos que la narrativa de Riobaldo no se organiza de forma lineal ni explicativa, sino que se presenta como un discurso “nebuloso” que refleja la propia condición de su experiencia, marcada por una memoria que se rehace mientras él narra su historia. A partir de esta perspectiva, el trabajo realiza cuatro movimientos de análisis sobre cómo la neblina se manifiesta: en la narrativa, en Diadorim, en el diablo y en el sertón. Analizaremos cómo la neblina se manifiesta en el lenguaje de la narración y en la manera en que se compone el discurso del personaje-narrador, a través de la contradicción, la no linealidad y la fragmentación. En Diadorim, la neblina se presenta en la indeterminación de su identidad y en la ambigüedad que escapa a la lógica binaria de género, como un cuerpo en devenir, que desestabiliza al narrador e impide la resolución de sus afectos. En el diablo, la neblina aparece como indeterminación moral, en la oscilación entre existencia e inexistencia, funcionando como una figura que retiene y expande los sentidos de culpa, sin permitir una conclusión definitiva. En el sertón, la neblina se expresa como un espacio rizomático e ilimitado, en el que las fronteras entre lo real y lo ficcional, el orden y el desorden, el bien y el mal se vuelven indistintas, como un medio en el que la experiencia se produce en la ambigüedad. A partir del concepto de devenir, especialmente en Deleuze y Guattari (2012), la neblina es comprendida como un proceso en constante transformación, un devenir-neblina, que no conduce a un resultado final, sino que mantiene la narrativa y la lectura en un estado de variación continua.

Palabras-clave: *Grande Sertão: Veredas*; neblina; devenir; narrativa; literatura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espiral de Fermat (1636)

35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A NEBLINA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	15
2.1 O NARRADOR.....	17
2.2 UMA NARRATIVA NEBLINADA.....	23
2.2 DEVIR-NEBLINA.....	29
2.2.1 O leitor no meio da neblina.....	40
3 “DIADORIM É A MINHA NEBLINA”.....	45
3.1 O AMOR ENCOBERTO EM AMIZADE.....	47
3.1.1 Diadorim como figura.....	51
3.2 “SOU DIFERENTE DE TODO O MUNDO”.....	54
3.2.1 Diadorim neblina: delicado e terrível.....	57
4 O DIABO EM NEBLINA.....	63
4.1 “O DIABO EXISTE E NÃO EXISTE”.....	63
4.1.1 “Eu queria ser mais do eu”.....	68
4.2 O DIABO MISTURADO EM TUDO.....	72
4.2.1 O mau amor oculto.....	74
4.2.2 Hermógenes: o outro.....	75
4.2.3 As muitas faces do diabo.....	77
5 O SERTÃO EM NEBLINA.....	79
5.1 “O SERTÃO É GRANDE OCULTADO DE MAIS”.....	83
5.1.1 O jagunço fora da lei.....	84
5.1.2 O julgamento.....	87
5.2 O LISO DO SUSSUARÃO.....	90
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS.....	98

1 INTRODUÇÃO

“Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 2019, p. 25).

Em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, ler é como atravessar um caminho em neblina. Desde o início, o leitor é lançado no meio de uma narrativa que se faz em movimento, sem ponto de partida nem ponto de chegada bem definidos. Trata-se do relato de Riobaldo, um jagunço já aposentado, que conta sua vida a um interlocutor forasteiro. Não é uma conversa simples. O narrador conta os assuntos entrecortados e misturados, como se começasse sempre pelo meio deles. Há uma quebra na linearidade dos fatos que se apresentam, e logo o “rumo da conversa” muda completamente. Essa leitura “neblinada” leva o leitor a percorrer e experienciar a história do sertanejo, que não é fácil de ser contada, como ele mesmo afirma. O jagunço narra de um jeito dificultoso e entrançado, pois também é assim que a sua experiência se deu.

Esta pesquisa visa compreender como acontece essa neblina na narrativa. Inicialmente, ela surge a partir de uma afirmação de Riobaldo, quando ele fala de Diadorim, logo nas primeiras páginas, em uma breve referência ao amigo: “Em Diadorim penso também, mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 2019, p. 25). Em um estudo inicial, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (Cavalheiro, 2021) durante a graduação de Letras, percebemos, a partir dessa afirmação, que a neblina é uma metáfora, não como uma figura de linguagem, mas sim no sentido que se desloca do seu significado relacionado ao contexto atmosférico e varia na narrativa para outros sentidos, como pontos de encobrimento, ocultação e indefinição. Nesta pesquisa de Mestrado, a neblina segue em estudo na mesma obra literária, dimensionando essa perspectiva de maneira ampliada para a narrativa, e assim surgem outros olhares a partir dos novos estudos.

O trabalho aqui apresentado, portanto, pretende analisar a neblina em *Grande Sertão: Veredas*. Além disso, objetiva entender como essa neblina permanece envolvendo não apenas o personagem Diadorim, mas desliza para outros contextos narrativos, como o diabo, o sertão e os demais desdobramentos que surgem nesta investigação, como a própria forma que o narrador conta sua história. Nesta análise, a neblina não aparece apenas como encobrimento, ocultação e indefinição, embora tais elementos estejam presentes nela, como agenciamentos da neblina, percebemos que essa forma de apresentação narrativa faz parte do processo literário, acontecendo na experiência do narrador e do leitor.

Para esta análise, consideramos a leitura como correlação entre objeto e sujeito, em que a neblina não está apenas no texto, mas nasce na relação entre a obra e quem a lê. Nesse sentido, recorreremos à ideia de leitura de Daniel Link, no seu ensaio “Como se lê”. Nele, o autor sugere que a leitura não se limita à descrição ou à interpretação, como já havia sido evidenciado pelo psicanalista francês, Jacques Lacan, uma vez que a descrição se restringe apenas ao sentido emitido pelo texto, enquanto na interpretação o sentido é imposto pelo sujeito. Dessa forma, Link mostra que a leitura não é apenas um fator ou outro, pois o sentido não é produzido de maneira isolada, mas sim na correlação de sentidos que partem do objeto e do sujeito, constituindo, assim, a relação, como ele esclarece: “O sujeito *lê* um objeto. Chamemos 1 ao objeto; 2 ao sujeito; 3 à *relação* entre sujeito e objeto: o que chamamos de leitura é apenas a correlação de duas séries de sentido, uma inerente ao objeto e outra inerente ao sujeito” (Link, 2002, p. 2019, grifos do autor).

Assim, a neblina surge como um sentido que não está apenas no que é apresentado no texto, mas também daquilo que, por meio da memória e da experiência, nos constitui como sujeitos no contexto presente, capazes de emitir, relacionar e associar. O olhar de Link sobre a leitura possibilita compreendê-la como discursividade, em que o dito não é apenas decifrável dentro de uma lógica estável, mas flexível conforme os variados contextos de leitura que se apresentam.

Roland Barthes (2004) também fala sobre os múltiplos sentidos em que o texto pode deslizar. Sem se fixar a uma interpretação pré-estabelecida, o texto pode funcionar como uma “rede”, em que o leitor é capaz de fazer associações, construir memórias, criar referências e, assim, tornar o texto plural, conforme explica: “O Texto é plural. [...] O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (Barthes, 2004, p. 70). Nessa perspectiva, na leitura, o fator determinante não é uma decifração, uma busca de conceitos estritos, mas um olhar sobre as possibilidades de sentidos que podem ser produzidos em diferentes leitores, de diferentes tempos e com diferentes visões de mundo.

Ao pensarmos na palavra neblina, como no enunciado: “Em Diadorim, penso também, – mas Diadorim é a minha neblina” (Rosa, 2019, p. 25), vemos que estamos diante de uma palavra que possui um sentido deslocado ao compararmos com o sentido etimológico dela, como está no dicionário, por exemplo:

neblina *s.f.*(1660) **1** névoa baixa e fechada; nevoeiro **2** *fig.* ausência de luz; escuridão **3** *B N.E.* chuva miúda; chuveiro **4** *PI* pancada de chuva forte e rápida; aguaceiro ○ *ETIM* esp. *neblina* < *nebŭla,ae* ‘névoa, nevoeiro’ ○ *SIN/ VAR* librina,

nebrina; ver tb. sinonímia de *bruma* e *chuveisco* o *HOM neblina* (fl.neblinar) (Houaiss; Villar, 2009, p. 1345).

Na leitura de *Grande Sertão: Veredas*, percebemos que o sentido de neblina varia conforme o contexto narrativo. A neblina, nesse caso, se forma na discursividade, como um conjunto de intensidades que afetam o narrador e transbordam no seu modo de narrar, afetando também o leitor. É por isso que ela permanece envolta em Diadorim, pois mesmo Riobaldo contando uma história cujo final é evidente para si, não há, ainda, uma resolução sobre o que ele sente. A neblina é o que permanece como intensidade dessa relação, sem que haja um “segredo” a se revelar, pois tudo que podia ser esclarecido já foi revelado a ele.

Portanto, essa neblina – que não se estabiliza em um sentido fixo, que se desloca conforme o contexto narrativo – não se limita à noção de metáfora, mas se aproxima de algumas noções de Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998) sobre o significado do enunciado como algo não estável, que se movimenta conforme os agenciamentos coletivos:

A unidade real mínima não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (Deleuze; Parnet, 1998, p. 43, grifo dos autores).

É nesse sentido que a neblina é aqui entendida, como algo que não se determina a partir de um conceito ou significado, mas como portadora de devires e de intensidades. Os enunciados, como observam os autores, são produzidos por agenciamentos, isto é, uma série de multiplicidades que o colocam na condição de infinito movimento de estar tornando-se algo que nunca se atinge um ponto de chegada, mas está no meio, em contínua transformação.

Isso ocorre na obra de Rosa, quando a neblina é produzida a partir de agenciamentos, de indefinição, de ocultação, de impermanência, ou seja, uma série de sentimentos e acontecimentos que o personagem carrega em si e não entende. Dessa forma, é a neblina que coloca o leitor em um caminho sem mapas da experiência de Riobaldo, sem intenção de mostrar ou de esconder, mas de estar no meio do movimento de travessia: “[...] o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa, 2019, p. 53).

A neblina atravessa a narrativa e, assim, provoca um sentido de variação, porque o leitor não está diante de uma narrativa autoexplicativa, esclarecedora, pronta e acabada, mas diante de uma narrativa que vai envolvê-lo em uma experiência, fazendo com ele construa a

sua própria travessia de leitura e estabeleça conexões com as suas memórias e vivências. Enquanto o leitor faz essa travessia pela narrativa, ele se depara com a neblina. A neblina, dessa forma, não o leva a um destino, a um término da história conclusivo, pois, quando se chega ao final, ela volta a se repetir para o Riobaldo e para o leitor: Diadorim *ainda é* a neblina.

Portanto, a neblina, aqui observada, adquire uma noção de devir, pois ela ilustra o inacabado, o que está em constante processo na experiência, não é o que produz algo sobre ela, mas a atravessa:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (Deleuze, 1997, p. 11).

Forma-se, assim, um devir-neblina, um movimento na narrativa em que o “real” torna-se provisório, sem que seja possível captá-lo como definitivo. Quando Riobaldo fala de Diadorim, como uma neblina, ele movimenta todo um conjunto de intensidades que viveu com o personagem, experiência que o desestabilizou, o transformou, o conduziu a um caminho de travessia em que o final esperado nunca acontece. A experiência torna, portanto, a se repetir em neblina, em um constante processo, desencadeado não apenas pela relação entre os personagens, mas que se espalha como o rizoma, sem uma ordem categórica, e se ramifica pela narrativa.

Dessa forma, ao longo deste trabalho, vamos analisar como a neblina apresenta-se como um devir que ficou da experiência que Riobaldo narra, surgindo, principalmente, a partir desses três eixos em que ela se torna mais visível: em Diadorim, no diabo e no sertão. Também vamos perceber que a neblina não apenas é um elemento que aparece na história que o narrador conta, mas, inclusive, na forma como ele narra, através de uma linguagem e discursividade que mantém o sentido em “neblina”, isto é, ele não se mostra evidente, de maneira clara e direta, mas está sempre se insinuando, tornando-se ambíguo e variável.

No capítulo inicial, pretendemos analisar a neblina na narrativa que se faz através de um discurso ambíguo e contraditório, em que o próprio personagem-narrador se contradiz, inventa e diz contar mal sua travessia pelo sertão. Analisaremos como a linguagem, nesse ponto, também se neblina, pois é preciso deixar-se envolver com a narrativa, uma vez que seus sentidos não são dados de forma explícita e clara. A linguagem, desse modo, está no mesmo movimento do devir, pois desestrutura uma organização, rompe com um discurso

dominante através de uma língua em variação, que desestabiliza não somente o sentido, mas, pela sua não linearidade, também desestabiliza o leitor e o processo de leitura.

No próximo capítulo, será observada a neblina em Diadorim, pois ele é um dos personagens que disseminam a neblina pela sua forma indeterminada de ser. Como homem-mulher, mulher-homem, ele está além da binaridade, constituindo-se, na narrativa, de maneira ambígua. Como um Corpo sem Órgãos de que falam Deleuze e Guattari (2012, v. 3), um corpo que não se delimita às suas funções pré-estabelecidas pela sociedade, ele está além dos estereótipos de um gênero ou de outro. Bruto e delicado, diferente de todo o mundo, Diadorim desorganiza um sistema padrão de binariedade, sem deixar de estar nele, mas se movimentando no meio dele, atuando como o jagunço Reinaldo e amigo Diadorim. Desestabiliza, assim, o próprio narrador, que tenta compreender o mundo através da lógica binária, do certo e do errado, do bem e do mal, do homem e da mulher.

No capítulo seguinte, analisaremos o diabo, compreendido como figura que faz a neblina na narrativa circular, retendo e expandindo seus sentidos. Tal como o movimento do redemoinho, ele espalha e mistura o que o narrador sente. O diabo movimenta, principalmente, os sentidos de culpa, essa dor que Riobaldo tenta se livrar. Ele acredita que o diabo não existindo, a culpa também não existiria, pois não teria, dessa forma, realizado o pacto com o demônio. A figura demoníaca, contudo, existe e não existe, e assim provoca a variedade e a multiplicidade. Da mesma forma que o diabo aparece como indeterminação da moral, como coexistência do bem e do mal, a compreensão da existência da ambiguidade, por isso, “Tudo é e não é...” (Rosa, 2019, p. 16).

Por fim, o último capítulo dedica-se ao cenário em que se ambienta a narrativa, o qual também será analisado pela perspectiva da neblina. O sertão é um espaço ilimitado, rizomático, que vai além de suas bordas e fronteiras. Ele é real e é ficcional, uma espécie de sertão-mundo, em que o ser pode ponderar e refletir sobre qualquer lugar a partir dele. Esse lugar, com seus encobrimentos, com os jogos de poder entre as hierarquias, é o meio complexo pelo qual Riobaldo e toda a trama se produzem. Como observa Antonio Candido, esse grande sertão, com sua ambiguidade generalizada, possibilita que a narrativa se desenvolva em uma ambientação em que os sentidos deslizam entre uma polaridade e outra, sem nunca se estabilizarem em uma ordem fixa, mas coexistindo concomitantemente. Desde os critérios de bom ou ruim, como do amor e da amizade, da ordem e da moral, tudo se torna ambíguo. São por essas características da ambientação da obra rosiana que a neblina se forma, em um meio marcado pela indeterminação.

2 A NEBLINA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Inveja é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é a vida de um sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente (Rosa, 2019, p. 77).

Riobaldo narra suas memórias a um visitante através de um discurso “dificultoso” e “entrançado”, como ele mesmo admite, pois narra para além de uma história de sertanejo e jagunço. Ele conta com a intenção de decifrar, de repetir a experiência pela linguagem a fim de organizá-la. É pela sua experiência que Riobaldo apresenta o “sertão” ao viajante letrado, confessando falar de sua vida ao visitante como se falasse a si mesmo, para tentar entender o que se passou. Assim, as neblinas se formam no seu discurso espiralado, que se confunde entre acontecimentos e reflexões: o pacto com o diabo, o sertão imenso que transporta o sertanejo por uma travessia incerta, o misterioso Diadorim e os sentimentos de culpa e desejo que mobilizam o relato do narrador, como Riobaldo constata: “A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (Rosa, 2019, p. 362).

Os elementos narrativos compõem-se em um “discurso neblinado”, com uma linguagem própria que o faz assim, fazendo parte do modo de narrar sobre o que é indizível, sobre o que se sente. Não é sobre uma memória apenas, é sobre uma memória revivida no presente, é sobre a “matéria vertente”, o que transborda na sua experiência. Como narrar uma memória que insiste em se fazer presente, que se repete e se mistura ainda mais cada vez que se verbaliza? É assim que a narrativa se neblina, pois a experiência está sempre em processo de reelaboração, pois Riobaldo narra a partir de um ponto em que o todo da sua experiência já foi vivido, mas, ao lançar novamente essa experiência na linguagem, ela se refaz.

Dessa forma, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* não entrega um discurso pronto, pois é preciso decifrá-lo, não como algo que será revelado em algum momento, fazendo com todas as peças se encaixem, mas como um processo sem resolução absoluta. A neblina, nesse sentido, não é um obstáculo à compreensão, mas trata-se de como o todo se compõe. A neblina não é um encobrimento sobre o que virá, como um final claro, seja o segredo de Diadorim ou que acontece com Riobaldo, mas sim uma constante da experiência. Ela é o que fica “entre”: entre o Riobaldo do presente e do passado e entre o narrador e o leitor. Ela é o que movimenta a leitura do início ao fim. Essa condição de “entre” não é uma falta, nem

implica uma narrativa em “aberto”, mas é o que ela é, e o narrador cria uma condição narrativa para mostrá-la.

Poderíamos imaginar a neblina na composição de uma obra de arte, como é o caso de *Impressão, nascer do sol* (1872), de Claude Monet, por exemplo. Nessa obra de Monet, é possível perceber algo que se aproxima dessa neblina na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. A forma como é composta a pintura, sem formas e sem contornos fixos, com movimentos irregulares e fluídos de cor e de luz, faz com que o olhar sobre a imagem não focalize em algo central, em uma figura clara e nítida, mas que percorra por ela, sem que ela se deixe “captar” ao todo. Os contornos se ondulam e fluem com a paisagem, com as embarcações, com a água e com o céu, sem que eles se separem e nem se misturem, mas se atravessem. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012, v. 4) atribuem a esse modo de pintura o conceito de uma linha de fuga, um traço que não surge de um ponto original ou que liga um ponto ao outro, mas que começa no meio e não termina em um fim, tal como a pintura do francês, e outros como Klee e Kandinsky, em que os traços não levam de um ponto ao outro, mas acontecem no meio: “A linha está entre os pontos, no meio dos pontos, e não de um ponto a outro. Ela não cerca mais um contorno. ‘Ele não pintava as coisas, mas entre as coisas.’” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 103).

Essa composição que “não pinta as coisas, mas entre as coisas” com linhas irregulares e abstratas formam a “neblina”. A neblina, nesse caso, não é o encobrimento do objeto, mas o que está entre. Ela é o que forma esse movimento que mantém a imagem desfocada, em blocos móveis que se sobrepõem um ao outro e que se afetam. É como se Riobaldo produzisse um “quadro” de sua experiência, não a fim de ser fiel a ela, pois, de forma representada, ele narra pelos “avessos”, pelo meio, falando sobre o que está entre a experiência e o sujeito.

A neblina, nesse sentido, movimenta a leitura, pois as “linhas” não se originam em um começo e nem levam a um ponto final com resultados previsíveis, mas sim aos muitos desdobramentos em que a obra é composta, multiplicando as camadas das quais o discurso de Riobaldo se alarga. Esse modo como a narrativa é construída exige que o olhar do leitor seja de um observador atento, sendo necessário um movimento contínuo do olhar para atravessar pelas linhas de seu discurso.

Essa composição é vista no modo como a narrativa se apresenta. Sem uma ordem cronológica dos acontecimentos, não há nem mesmo uma separação entre o jagunço que viveu e o jagunço que narra, pois o sentimento que ele narra é no presente. É uma memória involuntária, como observado por Walter Benjamin (1989), que vem da “experiência do choque”. Não é uma simples lembrança, mas afeta o presente, é uma memória que rompe o

presente. Assim, a narrativa apresenta-se misturada entre o que aconteceu e fragmentos que se entrelaçam e se dispersam, entre pequenos contos reflexivos, histórias pequenas que se misturam com os combates, as fugas, o amor de Riobaldo por Diadorim e a existência do diabo.

Como afirma Riobaldo: “Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar” (Rosa, 2019, p. 110). Assim, ao relatar sua experiência com a finalidade de “desiludir e desmisturar”, Riobaldo evidencia a neblina que atravessa a si e que transparece em seu discurso. É ela que movimenta a história para um destino que não é o fim, não sendo o “fim” o objetivo da narrativa. O símbolo de infinito no final é a evidência do movimento espiralado e não definitivo do que a história conta.

2.1 O NARRADOR

“Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração” (Rosa, 2019, p. 18). Riobaldo é um narrador que se apresenta, no discurso, como um homem de posição modesta, como alguém que “navega mal” em “altas ideias”. Contudo, é esse narrador que cria uma narrativa sofisticada, construindo um discurso “neblinado”, pois compõe – tanto em seu modo de contar quanto no conteúdo da história – uma complexa exposição de sua experiência articulada entre desvios, imprecisões, retornos e indefinições.

Essa forma de narrar parece proposital, pois formula a complexidade da narrativa e não oferece um sentido absoluto. Ao afirmar-se como “quem não sabe”, abre-se o espaço para a indagação, uma vez que ele não se denomina como quem tem a razão, mas sim como quem busca compreender, como ele constata: “Quem desconfia, fica sábio” (Rosa, 2019, p. 104). Ao renunciar essa posição de saber absoluto, ele viabiliza a condição de possibilidade, em que nada se fixa em um sentido acabado e, assim, a narrativa se movimenta, propagando-se a partir dessa indeterminação.

O sujeito sertanejo e jagunço também reforça a neblina. O sertanejo, como homem que vive a precariedade do sertão, afastado da sociedade urbana, em condição de dificuldade de vida, e o jagunço como guerreiro do sertão, frequentemente forçado a uma vida de violência e brutalidade. Essa realidade de sua identidade também favorece a neblina, como retratado por outros autores, como Willi Bolle (2023), uma vez que dá voz a uma classe da sociedade que é excluída e que não é ouvida. O próprio discurso, nesse sentido, se compõe

por uma camada já estabelecida sobre esse sujeito. O diferencial de Guimarães Rosa é que o autor apresenta essa característica como fator mobilizante. Uma vez que é atravessado pela neblina, ele é motivado a expressá-la.

Riobaldo, porém, não se fixa apenas no sertanejo e no jagunço. Ele conta que também teve acesso aos estudos, inclusive atuou como professor, além de ter transitado em diferentes níveis de hierarquias, portanto é alguém que se difere pela sua instabilidade de condição. Ou seja, o personagem não narra de um ponto de vista exclusivo de uma determinada posição, ele narra a partir de um lugar ambíguo, pois circula entre dois mundos: de um lado, convive com figuras associadas ao poder, como fazendeiros e políticos, exemplificados no personagem Zé Bebelo; de outro lado, também vive a jagunçagem e se relaciona com ela, configurando em uma oscilação discursiva. Essa condição aparece na narrativa que se “esquiva” e se “revela” ao mesmo tempo, pois desconstrói um discurso dominante, como observado por Willi Bolle (2023).

Riobaldo, enquanto narrador, também se aproxima das ideias de Walter Benjamin (2012) sobre a arte de narrar, especialmente do que vem da tradição oral, pois é aquele que “[...] retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 2012, p. 217). O narrador de *Grande Sertão: Veredas* é um transmissor de experiências, tal como o narrador tradicional, em uma forma “artesanal” de comunicar, pois ele não disponibiliza uma informação pronta, relatada como uma descrição de acontecimentos, há sim uma forma de dizer complexa que observa e questiona os acontecimentos, e assim coloca o interlocutor em relação com o que ele que pondera.

Sobre esse aspecto na narrativa, Benjamin (2012, p. 221) observa: “Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Como Riobaldo, atravessado pela neblina, é capaz de relatá-la como experiência, colocando essa mesma perspectiva ao seu interlocutor. Por isso, em nenhum momento a narrativa é colocada a uma interpretação óbvia, há sempre um encontro com o surpreendente e inesperado a cada leitura.

João Cezar de Castro Rocha (2015) destaca que, em *Grande Sertão: Veredas*, há uma combinação do narrador tradicional com o romance moderno/experimental. Guimarães Rosa une, na linguagem, as características dos “experimentalismos das vanguardas” e “uma trama arcaica de vingança e ódio”, conforme escreve Rocha (2015, p. 262). É por isso que a obra é inovadora, pois consegue renovar o tradicional, recolocá-lo em conexão com o leitor moderno

e promover uma narrativa que vem de uma herança da contação oral de histórias, mas também a ressignifica, trazendo novos sentidos à essa tradição a partir da vanguarda.

Essa arte de narrar que vem da tradição, conforme Benjamin, expressa uma sabedoria, algo que se relaciona com o interlocutor, não é passageiro, é inesgotável e é válido na sua própria história, diferente da efemeridade da informação, que só tem valor no momento de sua atualidade. Essa realidade da narrativa, segundo o historiador, já não é tão comum, visto que, com a modernização e a industrialização, a comunicação tornou-se muito mais informativa do que surpreendente. Dessa forma, o modo como a sociedade conta histórias se torna cada vez menos autêntica enquanto experiência, perdendo sua capacidade de desdobramento e engajamento.

Contudo, em *Grande Sertão: Veredas*, temos um narrador que retorna a essa origem e aplica a experiência na sua forma de narrar, de modo que consegue envolver o leitor e proporcionar relação com o objeto narrado. Como observa Benjamin, na obra de Nikolai Leskov, uma das qualidades da narrativa desse autor, assim como analisamos em Rosa, é justamente a falta de informação, isto é, o sentido não se fecha como uma explicação, até porque: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (Benjamin, 2012, p. 219). Portanto, ao contrário da informação, esse tipo de narrativa não se esgota em si, sendo capaz de, durante muitos anos, se manter viva e proporcionar sentidos novos.

A neblina, que aqui analisamos, é um exemplo de como a experiência ainda é, em Rosa, um ponto de orientação na narrativa, visto que ela deixa a obra, como aponta Benjamin, muito menos explicativa e mais ampla, aberta aos sentidos e não reducionista em relação ao que é contado. Riobaldo anuncia, em seu discurso, muitas vezes, que pretende narrar a história não sobre uma jagunçagem, uma luta específica, tampouco trata-se apenas de uma história de amor, pois é o impacto que a experiência do passado tem em seu presente que mantém a narrativa viva.

A forma como o narrador apresenta essa experiência é através de uma memória coletiva, com a jagunçagem, que remete às lendas de cavalaria, com os seus ritos de passagem, até mesmo o amor proibido que o encaminha para o desafio da travessia. Essa maneira de entrelaçar o sujeito em uma memória coletiva é uma forma artesanal de narrar, como fala Benjamin. Ela não é casual, mas se revela como quem “tece” uma peça de roupa. A narrativa – como uma rede cuidadosamente “tecida” pelo narrador – estabelece, assim, envolvimento e conexão. O relato de Riobaldo é, inclusive, muitas vezes, desdobrado em histórias paralelas, como o caso de Aleixo e Valtei, de Maria Mutema e o Padre Ponte, de Faustino e Davidão, entre muitos outros que conta como histórias que ouviu de terceiros.

Esses desdobramentos fazem parte do modo como se estabelece essa “rede”, pois proporciona ao interlocutor uma perspectiva ampla sobre o sentido, sem que a narrativa se reduza a uma linearidade explicativa.

É assim que o narrador rosiano cria uma relação com o leitor, através da sua maneira de narrar, que é menos elucidativa e mais convidativa a uma verdadeira travessia pela experiência. Riobaldo narra para explorar o que sente do que experienciou, por isso não há uma exposição relativizada a uma lógica simples e definitiva. O que acontece, no discurso, é o processo de refletir, em fazer-se sábio enquanto molda a experiência na linguagem, pois o narrador não ocupa uma posição de quem sabe nem de quem ignora. Ele é alguém que “busca saber”, que quer “decifrar”. Portanto, ele é motivado a narrar em uma tentativa de estabilizar, embora nunca venha a tornar-se, de fato, estável, uma vez que a experiência se refaz no discurso. Motivado, principalmente, pela culpa, como ele diz, seus tormentos estão em “aberto”, por isso ele conta como quem confessa, pela morte de Diadorim, por amar outro homem, além das crueldades cometidas enquanto jagunço. A sua experiência individual é, dessa forma, envolvida na memória coletiva, não para que haja, de fato, um certo tipo de esclarecimento, mas uma exposição da própria condição de não ter certeza.

Nesse sentido, ele cultiva a neblina como princípio narrativo, isto é, ele a guarda como quem preserva uma matéria viva em sua memória, algo que permanece e que insiste em reaparecer cada vez que ele retoma os fatos. A neblina, nesse movimento, não se dissipa com a narração, mas é mantida, sendo conservada como o que ficou da sua experiência e, ao narrar, faz com o que o leitor também atravesse por ela, uma vez que, para explicar a culpa e redimi-la, não é possível contar de forma organizada e clara, mas é preciso que o interlocutor pondere a partir da perspectiva de vivência do narrador, como ele diz: “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, 2019, p. 32).

Portanto, há neblina na condição do próprio sujeito que narra e dos acontecimentos que atravessam em sua experiência, por isso é assim que Riobaldo conta sua história, como ele também reconhece: “[...] o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa, 2019, p. 53). O *real* está no meio, no processo, em *neblina*, no que não se vê de imediato. Por isso, faz parte da sua experiência, sendo a sua própria condição, o que causa, na narrativa, um sentido que está sempre em movimento, sem se prender em uma resolução.

Nesse sentido, não há uma mudança no que ocorreu, há uma resignificação em constante processo de alteração. Riobaldo conta que já lembrou e contou sua história muitas

vezes, e quantas vezes não se enganou, se esqueceu de algo, alterou, contou mal ou mentiu? Isso porque a “matéria vertente” não se “capta” no discurso explícito de Riobaldo, ela se movimenta com a leitura, está no processo de leitura. Tal como no processo de narrar e na experiência contada é o “meio da travessia”, no que já foi dito e no que se repete, mas que não se estabiliza.

Uma das neblinas de Riobaldo é Diadorim: “Diadorim é minha neblina”. É assim que o personagem é apresentado na narrativa, mas não porque em algum momento há uma revelação sobre o segredo de Diadorim, e sim porque essa revelação final lhe traz angústia e mais dúvidas. Riobaldo vivenciou um amor por outro homem, como assim acreditou ser, lutou contra esse sentimento, para, ao final, deparar-se com um corpo de “mulher”, mas a história não muda, e a neblina segue implicada nessa experiência. É possível perceber isso quando Riobaldo relata claramente o final de Diadorim no meio da história, deixando explícito seu fim, contudo, descontextualizado e fragmentado, como quando conta casualmente sobre o corpo morto de uma mulher, de quem gostou muito:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos’ meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (Rosa, 2019, p. 141).

Essa evidência surge muito mais como uma autorreflexão do que como uma revelação explícita, ele já apresenta ali o final que ele sabe e que o mantém encoberto para o leitor/interlocutor. A neblina, portanto, não é sobre o fim de Diadorim, é sobre como isso o afeta, sobre como essa memória insiste em surgir como dor e culpa. Ao leitor, cabe um esforço para perceber os disfarces que são estrategicamente compostos como “neblinas”, em uma possibilidade de vir a ser algo, mas sem uma definitiva conclusão, pois ele precisa compartilhar da mesma instabilidade do narrador. Sob esse aspecto, José Carlos Garbuglio (1972, p. 38) observa: “O narrador tem lucidez para sentir e colocar o interlocutor ao nível de seus problemas”. Ou seja, Riobaldo relata e escolhe o que quer dizer ou adiar. Mesmo sabendo do final da sua história, ele calcula a hesitação para que o interlocutor sinta as mesmas incertezas que marcaram a sua experiência.

A inconclusão é vista, em outro exemplo, na figura do diabo: na dúvida que nunca se resolve sobre o pacto e a existência do demônio. A questão, contudo, não é a figura do diabo em si, pois a figura demoníaca é uma forma de expressar pela linguagem o que é inexplicável,

como a coexistência ambígua do bem e do mal no homem. A neblina, nesse ponto, é o reconhecimento da indeterminação sobre a moral, que oscila no homem e no meio em que ele vive, por isso o diabo é o “ocultador”, que encobre a realidade da existência (a dualidade). Esse diabo “encobre” e, ao mesmo tempo, “revela” – como todo o discurso de Riobaldo – e permanece “neblinado”, pois não é “resolvido” na história.

O sertão, como outro exemplo, também é um território de oscilações e ocultações, como um meio que pondera não apenas entre o ficcional e o real, mas também na inconstância dos valores e da moral. É nesse meio que se afirma a identidade de Riobaldo. Para ele, a jagunçagem é uma forma de sobrevivência e, como constata o narrador, é esse meio que o condena a um destino doloroso e trágico. O sertão é instável não apenas como espaço físico, mas também como campo de disputas de poder entre a classe dominante e a jagunçagem, configurando-se, ainda, como um sistema consequente desse jogo. Riobaldo mostra a neblina do sertão a qual ele enfrenta quando transita entre diferentes grupos sociais e questiona os princípios que mobilizam tais grupos ao embate, registrando o desequilíbrio entre o poder e a desordem.

A neblina, no discurso de Riobaldo, está, dessa forma, tanto no modo de narrar, como no conteúdo. Ela não está apenas em Diadorim, no diabo, no sertão, mas também na forma como ele conta ao interlocutor, com procedimentos narrativos que favorecem a fragmentação e a indefinição. A forma de contar “neblinada” torna os fatos assim, pois a intencionalidade do narrador precisa expressar, na discursividade, uma experiência afetiva que não foi esclarecida para si, principalmente a culpa, que é retomada no ato de narrar. Esse narrador de *Grande Sertão: Veredas*, portanto, não é casual, mas pertence ao projeto literário de Guimarães Rosa, configurando-se como um narrador que sustenta a ambiguidade e a instabilidade, favorecendo a condição de neblina ao narrar, o que torna o romance complexo e sofisticado. Há uma intenção de “dissimular” e “disfarçar”, não com a finalidade de “revelar” algo, mas de mostrar a neblina e aceitar a incompletude da sua experiência, o que ficou em aberto e suspenso.

A neblina se estende ao seu discurso para expressar o que é inexplicável. Por isso, ele é composto pelos desvios, pela argumentação e pela contra-argumentação. O narrador se contradiz e hesita no que fala, nega e afirma ao mesmo tempo, colocando sua enunciação em suspeito: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso” (Rosa, 2019, p. 136). Como ele diz, a dificuldade de narrar não é em decorrência do tempo que passou, mas pela forma como as coisas passadas o marcaram e como aquilo se “entrecruzou” em sua vida, remexendo as experiências, se misturando e possibilitando outras

formas de lembrar e de contar: “O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (Rosa, 2019, p. 136).

Assim, a neblina atravessa a narrativa de Riobaldo, como sua maneira de contar, “dos lados”, “resvalando” nos assuntos. Contudo, não é um ato de fugir do dizer, de ocultar, mas uma consequência da intensidade do que viveu e do que sentiu. Sendo assim, Riobaldo não promete ao interlocutor uma verdade estável dos fatos, mas uma verdade da experiência, que é atravessada pela dúvida e pela indefinição. Riobaldo, nesse sentido, mostra a neblina não na sua incapacidade de dizer, mas na sua capacidade de recusar uma afirmação conclusiva, pois narra para compreender e confessar, motivado pelas suas culpas e pela contínua vontade de reelaborar. É esse narrador instável que proporciona a neblina, para colocar em plano o que se passou e o que não entendeu, o que não mudará e o que segue como potência e memória em sua vida.

2.2 UMA NARRATIVA NEBLINADA

A neblina apresenta também na forma como Riobaldo expressa sua experiência, para que, assim, o interlocutor acompanhe seu relato e sinta a imprecisão sem, contudo, perder a maestria de sua narrativa. O narrador conta que só pode ver tudo com clareza no final da sua travessia. Ele fala também que o real estava no meio dela e, assim, opta por narrá-la, já que o real está no processo narrativo, no meio, é a experiência de leitura e não a clareza final que impacta o leitor. Riobaldo narra a partir de um ponto em que o todo de sua experiência já foi vivido, então ele movimenta partes desse todo ao longo da narrativa, compartilhando-as com o leitor. A narrativa não parte de um início, ela já começa em movimento. O “todo” já está mobilizado e não se fixa aqui ou ali, ele vai se multiplicando de maneira espiralada, sem um ponto de partida ou ponto de chegada.

Uma dessas características percebe-se na forma como ele conta várias “pequenas histórias”, como uma “multidão de histórias ou historietas” (Arrigucci Jr., 2019, p. 488) dentro da narrativa, o que dá a impressão de “uma história dentro da outra”, todas entrelaçadas à sua própria história. Esses microcontos se entrelaçam não apenas com a história em que Riobaldo narra, como também provocam reflexões que ele articula intencionalmente e, ao mesmo tempo, despretensiosamente. As histórias mostram suas reflexões do que está no por vir de sua história, sobre a culpa que sente, a oscilação entre o mal e o bem, a existência, o meio, o destino e o homem.

O narrador sabe disso quando reconhece que fala “dos lados” e “resvala”, de modo que ele não descarta nada no seu dizer: “o que é que vale e o que é que não vale? Tudo” (Rosa, 2019, p. 109). A neblina é um modo de narrar em que a experiência não se apresenta por transparência, mas sim a partir de um conjunto de situações desorganizadas que vem a compor a sua história. Assim, o “todo” que Riobaldo viveu retorna misturado, em “tempo repassado”, que já passou, já se visitou pela memória e se revisita sempre, mantendo a instabilidade.

Esse tempo repassado é, como observa João Adolfo Hansen (2000), “[...] a circularidade como síntese ideal da forma vazia ou esvaziada do tempo” (p. 180), pois os tempos passado, presente e futuro não estão separados e nem são verdadeiros, mas se encontram no mesmo momento. Essa circularidade faz com que a linguagem produza sentidos que se movimentam. A culpa que o narrador expressa, por exemplo, se transforma nessa condição de linguagem de um tempo “repassado”: “Fazendo o tempo passar, ela mesma não passa e é ‘nonada’, lugar abstratíssimo da linguagem como movimento do sentido: daí que a linguagem seja aí tão selvagem, e prolifere, pois, afirmativa e imanente, produz-se a si mesma e se quer absoluta, sendo nada” (Hansen, 2000, p. 180).

Essa linguagem que “produz a si mesma” nesse movimento circular, ou até mesmo espiralado, dá forma a uma história que transporta o leitor a um cenário desprendido do espaço-tempo e o situa em um novo universo, o qual é ambientado, ao mesmo tempo, por um espaço real, o sertão, sendo “nonada” a palavra que inicia o “movimento de redemoinho”, como observado por Rocha (2015). Dessa forma, é como se o leitor fosse inserido no redemoinho da narrativa através de uma linguagem que se autoconstrói conforme o processo da narrativa acontece, o que provoca a neblina.

Esse aspecto vem da linguagem que Guimarães Rosa emprega, desde a primeira palavra que abre a narrativa: “nonada”, que vem precedida pelo sinal de travessão (—). A palavra “nonada”, inexistente no dicionário formal, é um recurso que sinaliza a propositividade de uma narrativa que se inicia com esse neologismo, que remete “ao nada”, “não nada” ou “coisa sem valor”, mas é nessa espécie de “nada” da linguagem, que a história pode ser narrada, já que existe a partir dela, como observa Hansen:

O narrador, que já está presente, e que não se sabe ainda quem seja, nem onde esteja, ou quando fale, instala-se a cavaleiro de seu verbo, que sofre e produz um efeito de neutralização de tudo quanto pudesse designar e significar, previamente. No entanto, a coisa anda, declarando-se pelo avesso um dispositivo de linguagem, máquina de expressão — pode-se traduzir o significado de “nonada” como se o signo fosse um nome: “o nada”, “coisa alguma”; como um pronome substantivo: “nada”; como um

advérbio: “em nenhum lugar”, “em parte alguma”, “no nada”; como uma predicação: “algo não é coisa alguma”, “isso é nada”, “algo é no nada”, “algo é nada”— como aquele bastão do mestre zen, que fende o ar numa mímica muda, o signo abre uma distância negativa frente a si mesmo, antes de se proferir: isso fala (Hansen, 2000, p. 43).

Para Rocha (2015), esse começo insere o leitor em um “redemoinho”, em que o narrador não se “serve” da linguagem, mas existe através dela (Rocha, 2015, p. 259). É por isso que nada se fixa, pois a linguagem não é uma ferramenta de um discurso pronto, mas é pela linguagem que a história é possível, compondo o enredo e a forma de dizer.

A neblina está na linguagem da narrativa, mas não com o sentido de dificultá-la ou de disfarçá-la, e sim de provocá-la, como um procedimento de impulso na poética de Guimarães Rosa. Em relação às características da linguagem de *Grande Sertão*, Arrigucci Jr. também observa um movimento de vai e vem, de retenção e expansão, daquilo que se detém para que depois possa soltar em alta intensidade (Arrigucci Jr., 2019). Esse movimento de “reter” e “expandir” é condensador da neblina, pois não revela o todo de uma vez, mas o oferece de forma parcial e inacabada. A neblina, nessa perspectiva de reter e expandir, torna-se um recurso estilístico para formar a “liga poética”, como chamou Arrigucci Jr. (2019), pois é capaz de acessar aquilo que realmente interessa, o que se sobrepõe à forma comum das palavras para que se possa destacar um significado que vai além, que está implícito no contexto narrativo.

Nessa linguagem em “neblina” de Guimarães Rosa, o valor semântico das palavras se constrói conforme a própria narrativa. Os neologismos são um exemplo claro dessa força criadora, para que se possa expressar o inexpressável em uma linguagem formal, como em “Tudo turbulindo” (Rosa, 2019, p. 35). Nesse exemplo de aglutinação de palavras, forma-se um novo significado, que fica claro somente na leitura de toda a cena que contextualiza o enunciado, turbulindo: mais que lindo, ressalta um estado de espírito do personagem, de turbulência diante do amor e da raiva por Diadorim, daquilo que se espera dele e não vem.

Além desse exemplo, a linguagem de *Grande Sertão: Veredas* também possui seus regionalismos e desvios da norma culta padrão, o que faz parte da composição de estilo poético. Um exemplo é quando Riobaldo justifica-se sobre a promessa que fez a Diadorim: “‘Você cruza e jura?!’ Jurei. Se nem toda a vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem” (Rosa, 2019, p. 142). Nesse trecho, o verbo de ligação “é”, após o verbo “ressalvar”, parece não fazer sentido, se analisado pela perspectiva do uso tradicional da língua, pois a regência verbal do verbo “ressalvar” não comportaria “é”. O emprego poderia

estar correto se houvesse uma vírgula após o verbo, mas ainda assim há um outro problema de concordância em relação ao uso do plural em: “é as poesias”.

O desvio, contudo, faz sentido na linguagem de Guimarães Rosa, na poesia que compõe essa linguagem, no estilo da sua narrativa, naquilo que, como observou Arrigucci, se retém e se expande, dando ênfase ao significado que não se fixa no comum das palavras. Por isso, o “desvio”, neste caso, também é um desvio da própria promessa que fez a Diadorim, que nem todas as vezes cumpriu, com a desculpa das “poesias do corpo, malandragem”. Não é apenas nesse trecho, mas em toda a narrativa se observa uma estrutura gramatical desviante do tradicional, que é justamente o que faz a “liga poética” e que é a “malandragem” do estilo de Guimarães Rosa, e também é o que compõe a neblina.

Essa quebra sintática e a concordância estranha não desvalorizam a narrativa, ao contrário, ambas fazem parte da performance e da lógica da história. Tal como o juramento que Riobaldo faz a Diadorim e não cumpre, também não há a promessa de um discurso “alinhado”, “ordenado”. A “malandragem” se mostra na forma e no conteúdo do discurso, tal como a neblina que se apresenta nessas duas dimensões. Dessa forma, a linguagem acompanha a experiência “neblinada” de Riobaldo, uma vez que uma linguagem clara, nesse caso, não seria fiel ao seu relato, por isso é uma linguagem que se inventa, através de um procedimento para entrelaçar uma história que não é sustentada pela certeza.

Além desse aspecto na linguagem, para além dela podemos observar, no conteúdo, como a narrativa se produz em um jogo de ambiguidades, como bem colocado por críticos como Antonio Candido (2002) e José Carlos Garbuglio (1972). Uma dessas bipolaridades que se apresentam é o plano da realidade e do fantástico, ambos se articulam e formam uma narrativa autêntica, inovadora do ponto de vista linguístico e estético. Para Candido, a força criativa de Guimarães Rosa é evidenciada pela maneira como ele mescla esses dois planos, permitindo que o real e o imaginário coexistam de forma inseparável. O crítico argumenta sobre como a obra é capaz de transformar o que é regionalismo em universal, criando, assim, um mundo autônomo, onde o sertão não é apenas um espaço físico, mas também psicológico (Candido, 2002, p. 122).

Ao transformar o regional em universal, a narrativa desloca o leitor para um universo em que o real não se apresenta de forma clara, mas por camadas, idas e vindas. É por isso que, como observa Candido, os elementos estruturantes do romance aparecem sempre duplicados, como a terra, o homem e a questão do diabo. A terra, que é o sertão, existe geograficamente, mas muitos lugares da narrativa são inventados, de modo que o ambiente se ajusta à necessidade da história. O homem apresentado, por exemplo, reflete a condição existencial do

meio, mas também é “fantástico” ou “lendário”, no sentido de que os jagunços também são mesclados com a realidade e com as práticas de cavalaria e o imaginário. Por fim, se o diabo existe ou não, para Candido, a questão do demônio é também um símbolo para o mal, como algo “[...] que representa as caudalosas águas turvas da personalidade” (2002, p. 135).

Assim, a mistura entre real e fantástico não desvia do vivido, mas favorece o seu entendimento, coexistindo um e outro ao mesmo tempo, a fim de que de se possa perceber o real, conforme explica Candido: “E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real” (2002, p. 139). Nessa narrativa neblinada, portanto, o fantástico atua como um meio para expor a mistura e a instabilidade que é a experiência que Riobaldo narra, já que questiona a realidade e sobretudo a condição humana, que é ambígua.

Como diz Riobaldo: “Sei que estou contando pelos altos. Desemendado. Mas não é por disfarçar, não pense” (Rosa, 2019, p. 76). Riobaldo justifica-se, pois ele não quer disfarçar a história, mas, ao contrário, ele quer decifrar todos os sucedidos e os porquês dos fatos da sua experiência: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes” (Rosa, 2019, p. 77). O que ele quer entender é além da sucessão dos acontecimentos, mas o “interno” à coisa, o que não está na superfície, o que não pode ser contado de um jeito alinhado, linear, como Riobaldo explica, uma vez que aquilo que viveu era algo “desgovernado”, como conta:

Estou contando assim porque é o meu jeito de contar. [...] A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto (Rosa, 2019, p. 76).

Essa explicação de Riobaldo mostra que, para ele, não é possível narrar a experiência que “se guarda em trechos diversos” de uma forma linear, visto que há coisas desconexas que, em sua percepção, não se misturam. Riobaldo mostra-se um narrador consciente da fragmentação de seu discurso. Sabendo da sua fala “difícil” e “entrançada”, a forma não linear da narrativa se oculta e se revela, do mesmo modo que Diadorim, o diabo e o sertão, que são sobrepostos por camadas que ocultam e encobrem, pois o que está em questão não é apenas o que ele viveu, mas como compreender aquilo que foi vivido e que se reforça na linguagem. Nesse sentido, o leitor é também inserido nela, captando as formas “indefinidas” que, de vez em quando, aparecem e logo se escapam, pois nada fica transparente ao todo.

Ademais, essa narrativa neblinada de Riobaldo também vem de uma ambiguidade entre o desejo de compreender e decifrar, demarcando o mundo e a constatação de que o mundo é “muito misturado” (Rosa, 2019, p. 162). Riobaldo quer separar, classificar, definir, mas a experiência é misturada, sendo Diadorim um fator evidente disto. Por isso, a narrativa se oculta e se revela ao mesmo tempo, porque a travessia pelo que viveu, quando retornada pela linguagem (pelo relato), retorna com as suas turbulências e sombras, com a sensação de que o sentido estivesse sempre por vir.

Sendo uma narrativa “neblinada”, o seu tempo cronológico também apresenta este aspecto. Na primeira parte, o leitor tem acesso a uma história fragmentada, com episódios isolados e tempos cronológicos misturados. Além disso, há dois tempos concomitantes, o presente e o passado (o Riobaldo jagunço e o Riobaldo fazendeiro aposentado), em momentos diferentes, em travessias diferentes, uma externa e outra interna, como ressalta: “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem” (Rosa, 2019, p. 29). Portanto, Riobaldo narra sua experiência a partir do agora. É assim que certas cenas se antecipam e se ampliam, enquanto outras se omitem e se dilatam, pois, no presente, suas lembranças já estão “repassadas”.

Esse aspecto não linear causa, na temporalidade da narrativa, a neblina, pois há uma sensação de que os acontecimentos não podem ser visualizados de maneira individual, em um único tempo, em uma linha cronológica estável, mas sim cobertos por camadas temporais. Em relação a essa instabilidade temporal, há uma evidente mistura de memória e rememoração, como esclarece Benjamin, a respeito das “musas”, da narrativa e do romance. *Grande Sertão: Veredas* coloca em movimento essas duas performances, pois a memória (musa da narrativa) envolve uma história em outra, ligando-as, por isso é múltipla e capaz de desdobramentos. Enquanto a rememoração (musa do romance) é o homem em sua experiência de jornada individual, o “um” que busca o “todo”, sendo mais focada ao eixo central (a história do protagonista). Essas duas musas se misturam na obra, uma vez que Riobaldo conta fragmentos e pequenas histórias que se misturam a sua jornada, contornando a sua “verdade”, mas esse recurso também é parte do que ele expõe, pois essa é a condição instável do homem em relação ao mundo.

Ao rememorar, Riobaldo mistura tudo, pois “tudo vale”, como ele diz. Ele conta como quem já sabe e, assim, “oculta” para “revelar”. Essa rememoração não é uma ida ao passado para representá-lo fielmente, mas, sobretudo, um olhar ao passado a partir do presente, na forma que ele é no ato de narrar. Ao compor esse entrelaçamento de tempos, ele coloca a experiência em movimento: retorna pela memória, fragmentada e articulada em “trechos

diversos”, que não se organiza em linha reta, uma vez que se constrói pela imprecisão e pelo imprevisto, tal como foi sua jornada e tal como é sua própria memória.

Riobaldo, nesse sentido, busca narrar a “matéria vertente”, mesmo que por um contar dificultoso, que se desdiz, que embruma os acontecimentos, sobrepondo ações, situações e reflexões. Dessa forma, a interligação das camadas temporais não apenas estrutura a narrativa, mas também reflete a condição de Riobaldo em sua busca pelo autoconhecimento e pela compreensão do mundo. Porém, para que se alcance esse esclarecimento, a “neblina” surge para o leitor e para Riobaldo como efeito dessa transposição de tempos, uma vez que encobre os fatos com o que foi reelaborado pela sua memória no tempo presente, como diz: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (Rosa, 2019, p. 76-77). Desse modo, o leitor está diante de uma leitura que o mobiliza a olhar através de uma perspectiva “neblinada”, como se levasse o leitor para ver a névoa que se formou em sua experiência, como se o levasse a dar de frente com a neblina.

2.2 DEVIR-NEBLINA

A neblina, como qualidade atmosférica, forma-se na natureza a partir de um conjunto de possibilidades do ar, da superfície, da temperatura, da umidade etc. Nela, minúsculas gotículas de água se aglomeram, causando uma “névoa” que baixa a visibilidade. A neblina não é uma nuvem e não é uma chuva, é um fenômeno da natureza que fica entre um e outro, permanecendo entre a superfície da terra e as nuvens do céu. Ela não ocupa um lugar fixo e previsível, mas é capaz de modificar o meio em que ela está, alterando o modo de percepção e a sensação sobre ele.

A neblina, em *Grande Sertão: Veredas*, é deslocada desse sentido atmosférico para o contexto discursivo da narrativa, deixando de ser um fenômeno da natureza e passando a ser a maneira como a narrativa é contada. Ela compõe-se, assim como a neblina atmosférica, de eventualidades diversas e causa a baixa visibilidade, afetando a leitura e estando ali, no meio, na travessia da narrativa. Essa neblina, na obra, não se dissipa, não há um “revelar” do que há do outro lado da “névoa”, como se fosse uma metáfora para um segredo ou mistério. O segredo e o mistério não estão além da neblina, mas fazem parte dela, atravessando a experiência de Riobaldo e refletindo no seu modo de narrar, como uma constante que se formou no “meio” e se espalhou.

A neblina, portanto, faz parte do texto rosiano como algo que movimenta a leitura. Ela faz parte da “travessia” do leitor, a qual não se refere à passagem de um estado de ignorância

a um estado de saber, mas sobre a permanência na instabilidade. Quando analisamos, por exemplo, essa neblina no diabo, no Diadorim, no sertão e no modo da narrativa em si, não se trata do que ela oculta, mas de como ela faz parte desses acontecimentos e como o narrador nos conta, sobre como eles estão intrinsecamente “neblinados” na narrativa de Riobaldo.

Sob essa perspectiva, Riobaldo constata: “[...] o real não está na saída nem na chegada! ele se dispõe para a gente é no *meio* da travessia” (Rosa, 2019, p. 53). Assim, a própria narrativa de *Grande Sertão: Veredas* se constrói a partir desse princípio: ela começa no meio de um diálogo que está em andamento e não se trata de como se iniciou ou de como a história acabou, mas sobre o que se passou no entre o que aconteceu e o que está sendo narrado. Assim como o diabo, “[...] no meio do redemunho...” (Rosa, 2019, p. 15, grifos do autor), as suas questões estão ali, no meio do discurso, em um estado de neblina porque ainda o afeta e, assim, ele mostra ao leitor. O discurso de Riobaldo, dessa forma, é como um caminho que se percorre enquanto ele narra e que se relaciona com o leitor conforme ele é introduzido no meio na narrativa. Não há uma hierarquia entre narrador, personagem, leitor, mas uma correlação como acontecimento em movimento para que aconteça a leitura.

Essa narrativa – que se apresenta pelo meio, pelo entre – é como um rizoma. O discurso não define precisamente o “sim” e o “não”, o “certo” e o “errado”, mas se apresenta em um movimento que porta ambos, sem ir de um ao outro, mas transportando os dois, como afirma Riobaldo: “Tudo é e não é...” (Rosa, 2019, p. 16). Essa ideia aproxima-se do conceito de rizoma proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (2012, v. 1, p. 48). Os autores observam, ainda, que, na literatura, há um “sentido rizomático”, isto é: “[...] destituir o fundamento, anular fim e começo” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 1, p. 49). A obra inicia-se com um sinal de travessão, como abertura de um diálogo, e finaliza com um símbolo do infinito. Tal como um rizoma, a narrativa proporciona um “mover-se entre as coisas” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 1, p. 49), pois Riobaldo produz mapas de sua experiência, com linhas que não vão de um ponto ao outro, mas que desterritorializam uma lógica de estruturas fixas e de definições normatizadas.

Essa característica rizomática da narrativa potencializa o devir. Riobaldo está como o professor e jagunço e sertanejo e pactário e narrador, sem deixar de ser um para ser outro, mas levando consigo aspectos de cada um deles, em um constante movimento de se tornar outro, sem ser um sujeito cristalizado. Do mesmo modo, ele apresenta a sua experiência, pois ele depara-se com esse aspecto em sua travessia, como, por exemplo, a questão da ambiguidade no ser, naquele que “é e não é”, como ele afirma: “O senhor ache e não ache. Tudo é e não

é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos!” (Rosa, 2019, p. 16). Esse aspecto está presente não apenas na moral do ser: estende-se à crença no diabo, à figura de Diadorim, ao próprio sertão e sua travessia em si, todos permeados pela ambivalência dos sentidos.

O devir, que é possível dessa narrativa rizomática, não é algo que se transforma ou que leva a um resultado final. Ele existe enquanto movimento, em sua forma inacabada e instável. Nesse sentido, o devir não conduz a uma ideia fixa da forma ou da identidade, mas sim a realidade do processo, como observam os autores: “O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 19). Para Riobaldo, “o real” não está no início e nem no fim. O real é o devir, é o que está no meio, é a travessia. A neblina, assim como o devir, não produz um resultado, um saber conclusivo sobre o diabo, Diadorim ou o sertão, mas os mantém em um estado contínuo de oscilação e variação.

A neblina, nesse sentido, é como a hecceidade que falam os autores, não sendo definição ou representação, é como um corpo pronto e, ao mesmo tempo, inacabado, em por vir, que não é o que já existe e que se estabelece pelo processo, está no meio: “Hecceidade, *neblina*, luz crua. Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; *está sempre no meio*. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 53, grifos nossos).

Essa neblina é um momento, uma intensidade, um conjunto molecular que atravessa o corpo e o coloca em devir, no desconhecido. Riobaldo ocupa a hecceidade de modo que atravessa a neblina, esse vazio, que faz parte do “Plano de imanência”, em que as “moléculas” não se organizam de forma organizada, mas imprevisível, colocando-o em pactos e alianças, mantendo-o, assim, em devir-jagunço, devir-sertanejo, devir-sábio, devir-diabo, devir-Diadorim, devir-sertão.

Esse devir-neblina pode ser percebido claramente em Diadorim, na sua identidade e no gênero que não se estabilizam em uma coisa ou outra, mas sim entre um e outro, principalmente porque o seu sentido não é definido plenamente com a descoberta do seu corpo. Diadorim não é uma “mulher disfarçada de homem”, ele está na “zona de vizinhança” e de “indiscernibilidade”, da qual falam Deleuze e Guattari, pois o personagem apresenta-se, na obra, ocupando essa ambiguidade. Riobaldo enfatiza nele essas características duplas, como o nome íntimo “Diadorim” revelado a ele, os traços e feições delicadas, entrelaçado aos mistérios que rondam o personagem que está sempre “aparecendo e desaparecendo”.

Contudo, o jagunço Diadorim é outro homem, como Riobaldo muitas vezes reflete. Dessa forma, coexistem as assimetrias, como no exemplo, apresentados pelos autores, da vespa e da orquídea, seres vivos completamente diferentes que, quando se unem, ocupam essa zona de vizinhança, sem que uma venha a se tornar a outra, mas, nesse encontro, uma faz parte da outra.

Essa situação, no caso de Diadorim, é o encontro das assimetrias, sem a intenção de vir a ser um ou outro, mas sendo composto como tal, em devir, está além de uma binariedade, não há um “jogo de oposições”, que hora é um, hora é outro, por exemplo. Riobaldo, pelo seu discurso, mantém um corpo que não se prende à forma. Diadorim não é o jagunço homem ou a donzela guerreira. Ele é a neblina, o momento, o instante, o “processo do desejo”, “em vias de se tornar”:

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. [...] Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 67, grifo dos autores).

Os autores observam, ainda, que, em relação à sexualidade, a bipolarização do sexo não é a melhor forma de definição, pois não há um “tornar-se” homem ou “tornar-se” mulher, mas estar em devir, em coexistência de heterogeneidades em devir: “A sexualidade é uma produção de mil sexos, que são igualmente devires incontáveis” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 75). O corpo, dessa forma, não se define em uma bipolaridade porque há possibilidades imprevisíveis de expressão. Nem mesmo o transvestimento é uma imitação, como vir a ser um homem ou uma mulher; antes é uma composição de “desterritorialização”, em que os pontos deixam de ser discerníveis, de maneira que o sentido não apresenta uma diferenciação entre homem e mulher, não estabelece o início ou o fim de um ou outro, não são separados.

É dessa forma que o narrador apresenta ao interlocutor esse Diadorim, em devir-neblina, condição que mantém o próprio Riobaldo em devir, pois, desde o início da narrativa, o personagem é uma presença que o desestabiliza, que o tira do lugar e o coloca em estado de inquietação. Diadorim desestabiliza Riobaldo não pela condição de seu gênero, mas porque o retira do centro de normalidade, de um padrão social, de como ele se reconhece como jagunço e como homem: “[...] homem muito homem que fui, e homem por mulheres!” (Rosa, 2019, p. 110). Riobaldo se desorganiza ao deparar-se com o desejo pelo que ele não

compreende e não aceita, mas é esse desejo que o movimenta como potência para a travessia pelo sertão.

Essa condição de Diadorim, que desestabiliza Riobaldo, projeta-o em uma linha de fuga, como chamam Deleuze e Guattari (2012, v. 4), rompendo com o convencional, com a norma e o padrão, colocando-o no sentido do processo do desejo e não da ordem. Essa relação não o conduz a um caminho externo, a um destino ou a uma transformação do ser, mas à travessia, ao movimento, deslocando-o das relações estáveis e familiares, inclusive da masculinidade. Assim, Riobaldo depara-se consigo mesmo, com a sua existência no meio da experiência que nunca deixa de acontecer, pois não está só no passado, mas no presente do discurso.

Diadorim, mesmo com corpo “revelado” permanece em neblina, pois não se trata de um véu sobre a identidade, mas da condição que essa relação estabelece, de desorientação e instabilidade. O primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim, no porto do rio de-Janeiro, expressa como ele desperta essa inquietação e como esse sentimento se prolonga na narrativa, especialmente o desejo por esse Diadorim-neblina. Diadorim, naquele momento, era o mocinho ousado que pitava cigarros e que o convida para atravessar o rio São Francisco de canoa, incitando uma coragem que Riobaldo não tinha. É nessa passagem que o menino diz ser muito diferente, chamando a atenção de Riobaldo para um universo desconhecido, distante de sua realidade familiar. Ele é atraído para a valentia e a travessia, é transportado ao movimento, tal como no segundo encontro, quando finalmente Riobaldo começa a fazer parte do bando de jagunços liderados por Joca Ramiro e atravessa o sertão.

Riobaldo segue a narrativa em uma constante do devir que ficou daquele encontro com o “menino diferente” no rio, com todas as indeterminações daquele momento: o menino que se difere de todos por “necessidade”, que tem uma conversa mansa, feições delicadas, coragem, valentia, que não se deixou ludibriar pelo homem que debocha dos dois quando os vê afastados e que, inclusive, Diadorim o fere com uma faca. Aquele menino que o convoca ao movimento, a ir de uma margem a outra do rio, sem nenhuma outra finalidade a não ser o movimento, tal como uma vassoura da bruxa que leva “ao nada”: “Em direção a que nada a vassoura das feiticeiras os arrastam?” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 33). Essa travessia com Diadorim também o leva ao “nada”, à condição de devir.

Nesse sentido, é que os segredos em torno de Diadorim surgem na narrativa de Riobaldo: não para que sejam desvendados, mas para que façam parte do devir desde a travessia do rio até o fim da jornada. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012, v. 4, p. 87): “O segredo não é absolutamente uma noção estática ou imobilizada, só os devires são secretos; o

segredo tem um devir”, pois o segredo, assim como o devir, também não se estabiliza entre esconder e revelar. Em Diadorim, o seu mistério não está apenas na sua identidade, personalidade ou sexualidade, mas é uma força que afeta o narrador de modo que a percepção do segredo não é o ponto de desdobramento, mas aquilo que paira enquanto uma variável e que o narrador sustenta de maneira que a revelação não é o significante da enunciação, mas sim o que acontece no meio, enquanto o segredo é sustentado.

Dessa forma, ao narrador, não interessa saber quem foi Diadorim e revelar seus mistérios, mas sim expressar o que ele lhe provoca: a dúvida, o desejo, o medo, a coragem, a culpa, a mobilização e a própria travessia. Diadorim, assim, permanece no discurso de Riobaldo como um devir, em “neblina”. Quando Riobaldo afirma: “Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros [...]” (Rosa, 2019, p. 28), ele mostra como a relação entre os personagens é fora das formas habituais do meio em que o narrador narra, como ele diz, eles se diferenciavam, era uma relação heterogênea a todas as outras. É essa relação, diferenciada, na “linha de fuga”, que o narrador tenta estabilizar, mas o afeto dessa relação continua o afetando.

Riobaldo, nessa situação, é “anômalo” do sertão, ou seja, aquele que ocupa uma posição na margem, tal como um feiticeiro que vive nos limites das cidades, na fronteira, como descrito por Deleuze e Guattari. No caso do narrador, não porque está literalmente na borda, mas porque não se estabiliza em uma identidade ou posição, pois transita entre diferentes grupos sociais, políticos e hierárquicos, sem nunca se fixar em nenhum deles, como ele reflete: “Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Titão Passos... o Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo” (Rosa, 2019, p. 113). Essa posição o coloca na “borda”, no “entre” um e outro, afastado de classificações sociais e morais, assim como o feiticeiro, de modo que está sempre em constante mudança.

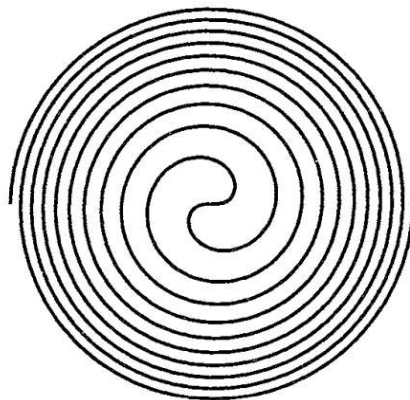
Os autores afirmam ainda que “O devir é sempre uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 19). Não é da ordem da filiação porque não provém do que é conhecido, do que é familiar e regular. O devir vem da aliança com a diferença, do que não é semelhante. Riobaldo narra sobre uma experiência que se formou por alianças e pactos, e são essas associações que criam condições para o devir, pois não é com as afinidades, mas com as oposições que o anômalo se relaciona, como observam os autores: “O importante é sua afinidade com a aliança, com o pacto, que lhes dá um estatuto oposto ao da filiação. Com o anômalo, a relação é de aliança. O feiticeiro está numa relação de aliança com o demônio como potência do anômalo” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 29-30).

Essa “potência do anômalo” é a condição que Riobaldo busca quando faz o pacto com o diabo, pois o demônio está na contraposição. Ele é a “borda” e, por isso, transporta, conduz ao movimento, mas não leva o ser a uma transformação de sua essência, antes o coloca no devir, como explicam os autores: “O diabo é transportador, ele transporta humores, afectos ou mesmo corpos. [...] Mas esses transportes não ultrapassam nem a barreira das formas essenciais, nem a das substâncias ou sujeitos” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 39). Riobaldo vai em direção ao pacto e não há uma mudança em sua essência. Ele encontra a si mesmo e é a potência dessa “aliança demoníaca” que instaura o movimento, colocando-o em devir.

A imagem do “diabo no meio do redemoinho” define essa aliança que transporta os sentimentos de culpa, de medo, de poder, de amor proibido por Diadorim, de ambição, de oscilação da moral. Riobaldo não se livra deles, mas mantém esses sentimentos em sentido espiralado, principalmente o de culpa, que motiva seu discurso, o qual é transportado para o pacto com o diabo. Essa aliança, contudo, por ser uma aliança demoníaca, é irresolúvel, e a culpa não prevalece nem no diabo nem no ser. Ela está espiralada, em devir, o que provoca a inquietação do narrador.

Esse movimento de espiral em que os sentimentos são transportados pelo “diabo no meio do redemoinho” pode ser visualizado na teoria da Espiral de Pierre de Fermat (1636) (Figura 1). Essa espiral não possui centro, nem fechamento, criando o contínuo movimento de expansão e retenção. Como no devir, não há uma sucessão linear, indo do centro para fora ou de fora para dentro. Dessa forma, há uma constante variação em que não há repetição das linhas, mas deslocamento.

Figura 1 – Espiral de Fermat (1636)



Fonte: The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Geometry (1991).

Sob essa perspectiva, o pacto que Riobaldo faz trata-se de um “pacto demoníaco na linguagem”, pois ele passa a existir no discurso do narrador como o movimento de redemoinho, que espiraliza a experiência e os sentimentos no movimento da Espiral de Fermat. Como ele mesmo nega a existência do diabo e do pacto: “O pacto nenhum — negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência” (Rosa, 2019, p. 337), como se a inexistência do diabo desfizesse sua culpa. Contudo, o demônio nunca se desfaz totalmente, pois está no seu discurso como uma constante do que não se resolveu por completo, que segue como um devir.

Dessa forma, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* se organiza em torno de acontecimentos não resolvidos, como o pacto com o demônio e a amizade ambígua com Diadorim. Essa irresolução os coloca na condição de devir e não fica apenas no conteúdo, como já visto, pois a forma que Riobaldo narra manifesta essa condição. Diadorim e o diabo estão em devir no discurso. Diadorim como figura que o coloca na linha de fuga, no meio da travessia, tal como descrevem Deleuze e Guattari sobre a linha de devir: “[...] uma linha de devir não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino [...]. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento” (2012, p. 96). A linha de fuga, assim como a travessia e a própria narrativa de Riobaldo, não conduz de um ponto ao outro, a um destino final, mas ao próprio movimento de atravessar. Enquanto Diadorim o coloca no meio da travessia, o diabo, que não é resolvido no discurso do narrador, transporta os sentimentos de Riobaldo em vórtice, espiralando a narrativa, puxando e expulsando aquilo que ele sente e quer contar, mas que não se explica por meios lineares.

A narrativa de Riobaldo, dessa forma, apresenta-se em um ritmo do caos, o “caosmo”, como pensam Deleuze e Guattari (2012, v. 4) sobre a música, especialmente em Pierre Boulez, Wolfgang Amadeus Mozart, Alban Berg, Robert Schumann, entre outros. Esse ritmo do caos é uma composição que se difere de uma Marcha militar, por exemplo, pois é composta em blocos que não se organizam ordenadamente, mas caoticamente, o que forma um ritmo, uma energia. Essa forma como os autores pensam a música, é como o discurso de Riobaldo, que já começa pelo meio, é uma conversa em andamento entre o fazendeiro e o viajante. E, assim, o relato avança por blocos de experiência, por intensidades que se conectam sem uma ordem cronológica ou causal, como afirmam, os autores:

O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo [...] O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio,

comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 125).

A forma como a experiência é colocada no discurso, com blocos de lembranças lançados sem uma ordem cronológica, com microcontos e reflexões fragmentadas, mesmo que caóticas, constituem um ritmo próprio que lança o leitor nesse movimento da narrativa. A questão é que Riobaldo não conta sua experiência para recuperar o passado, não há uma reconstituição da sua história. A travessia é dada pelo discurso, por isso o ritmo se forma pelo meio, pela conversa em andamento, pois o narrador enuncia um processo que se firma na linguagem, no ato de dizer: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ôntem amanhã: é sempre” (Rosa, 2019, p. 106). Desse modo, a narrativa não é memória, é a anti-memória, é o devir: “Contrariamente à história, o devir não se pensa em termos de passado e futuro. Um devir-revolucionário permanece indiferente às questões de um futuro e de um passado da revolução; ele passa entre os dois.” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, 94). O devir, nesse sentido, ao contrário da memória, não liga um ponto ao outro, o antes e o depois, tal como a neblina que surge como esse devir anti-memória, que consiste no que ainda afeta e mobiliza o narrador, sem se estabelecer no passado ou futuro da história.

Como afirma Riobaldo: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (Rosa, 2019, p. 67). O que se mantém na narrativa é o inacabamento, tal como a forma como o discurso se compõe, como uma escrita em devir. Deleuze esclarece muito bem, em seu texto “A literatura e a vida” (1997), como a escrita não é uma representação, não é algo pronto ou imitativo: “Escrever um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (Deleuze, 1997, p. 11).

O narrador revela que sua história passa pelo passado não de forma exata, já mudou de valor: “Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor — se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso” (Rosa, 2019, p. 248). Ele ressalta que se sente como um rio fluindo sem conseguir ver a margem com precisão: “[...] penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal nem vejo...” (Rosa, 2019, p. 248). Esse movimento de pensamento como rio que atravessa sem ver as árvores das margens, tal como a lembrança que não capta as imagens do passado como foram, mas em um borrão, é como a literatura que atravessa o vivido, sem representá-lo, sendo o presente de narração o que ele é, atravessado por essa neblina do entre-tempos: “Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual — e é o que é” (Rosa, 2019, p. 248). A escrita, desse modo, é um processo, uma passagem que atravessa o vivido e não se confunde com ele, mas passa por ele.

Percebemos essa escrita em devir na narrativa que Guimarães Rosa escreve, que se produz em uma linguagem que desestabiliza a própria língua portuguesa, que se articula em linhas de fuga do próprio idioma, tal como defendem Deleuze e Guattari sobre o devir da linguagem: “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (Deleuze, 1997, p. 12). Em *Grande Sertão: Veredas*, os desvios que vimos no modo de composição do discurso revelam exatamente a “vida nas coisas”, uma vez que a linguagem rosiana expressa além de uma forma, além de uma ideia ou conceito. As palavras não se encontram no dicionário, pois o significante está no contexto de leitura. Isso, porém, não significa que o texto rosiano entrega um significado novo e pronto: não se trata de uma metáfora (no sentido estrito de uma figura de linguagem), nem de simples neologismo, mas de uma relação de leitura, que não é a mesma para diferentes leitores e diferentes traduções.

Essa mesma linguagem é vista em outros textos de Rosa, como no conto “Meu tio o Iauaretê” (2020), em que misturas linguísticas surgem como linhas de fuga, pois rompem de dentro para fora com padrões de normalidade sobre a língua. Conforme o narrador se aproxima da sua forma de onça, a linguagem também se modifica, tornando-se híbrida, com a presença do tupi-guarani, de onomatopeias e interjeições, além de marcas do arcaísmo, assim como da oralidade. Dessa forma, a transformação do sujeito acontece ao mesmo tempo em que a própria linguagem do texto se modifica:

Cê pensa que onça não vem em beira do rancho, não come esse outro seu cavalo manco? Ih, ela vem. Ela põe a mão pra a frente, enorme. Capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é ela. Vem por de dentro. Onça mão – onça pé – onça rabo... Vem calada, quer comer. Mecê carece de ter medo! Tem? Se ela urrar, eh, mocanhemo, cê tem medo. Esturra – urra de engrossar a goela e afundar os vazios... *Urrurrú-rr-rurrú*... Troveja, até. Tudo treme. Bocão que cabe muita coisa, bocão duas-bocas! Apê! Cê tem medo? Bom, eu sei, cê tem medo não. Cê é querembáua, bom-bonito, corajoso (Rosa, 2020, p. 142, grifos do autor).

Tal como o devir na literatura, que fala Deleuze (1997), a escrita de Rosa se aproxima a essa qualidade de movimentar o texto narrativo não a um ponto de finalização, mas sim de contínua transformação, um tornar-se outro no próprio desenvolvimento da narrativa. Em “Meu tio o Iauaretê”, é exatamente esse o gesto que a narrativa faz, pois ela torna-se outra pela linguagem, assim como o onçeiro, que matava onças, começa a criar com elas um vínculo, até vir a ser ele a própria onça. Contudo, ao virar onça, ela não deixa de ser o homem. A onça se torna um ser híbrido, homem-onça, em devir-onça. Assim como a onça avança de um jeito manso, devagar, “vindo por dentro”, a narrativa segue o mesmo

movimento, camuflando-se e adaptando-se a essa transformação que não ocorre de forma definitiva. Essa é a condição do devir, sem ser exatamente homem ou onça, mas homem-onça.

A própria narrativa é esse devir, assim como a linguagem, que, como observa Eduardo Viveiros de Castro, “A linguagem dele vai se oncisando [...]” (Viveiros de Castro, 2007, p. 247), fazendo com que o devir se produza no próprio discurso. Nesse sentido, não se trata de uma passagem de um estado a outro, mas de uma zona de indeterminação. Como em uma “[...] descrição minuciosa, clínica, microscópica, do devir-animal de um índio” (Viveiros de Castro, 2007, p. 128), em que a fala se deixa atravessar por outras formas de expressão até chegar no “grunhido de onça”. Nesse processo, trata-se não apenas do “devir-animal de um índio”, mas também do “devir-índio de um mestiço”, o que configura uma “alteração” que não se estabiliza, mas se mantém em transformação.

A neblina, nesse sentido, é uma expressão desse devir, o devir-neblina, um vir a ser que jamais será representado, revelado, descoberto, mas é estar em movimento, em travessia. Podemos dizer que *Grande Sertão: Veredas* apresenta um devir-neblina, porque é uma leitura que desestabiliza, que não lança o leitor em uma progressão, evolução ou desenvolvimento de algo. A narrativa lança o leitor no movimento de redemoinho, tal como o Espiral de Fermat, sem centro e sem fecho, se deslocando continuamente. É a literatura como “delírio”, como descreve Deleuze (1997), que desloca não apenas o leitor, como o próprio escritor, os povos, raças e tribos, para um outro lugar, um lugar de fabulação, em que a experiência passa do singular para o universal. Tal deslocamento só é possível porque a escrita rosiana produz a língua em devir, que descentraliza o poder dominante: “[...] ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (Deleuze, 1997, p. 15).

O sertão que Guimarães Rosa coloca como espaço narrativo não representa ali a imagem do jagunço, do sertanejo em um realismo regionalista, mas é sempre um devir, está em neblina, como na pintura de Monet, entre o real e o ficcional. Isso não quer dizer que essas personalidades estão anuladas, mas estão deslocadas pela linguagem, pela literatura delirante que “arrasta” essas identidades em uma possibilidade em que o “sistema dominante” é desarticulado. A história que Riobaldo narra atravessa o real, não está nele e nem fora. Tal como a literatura em “delírio” de Deleuze, a travessia do sertão é para o leitor, para o mundo: “Travessia — do sertão — a toda travessia” (Rosa, 2019, p. 360).

2.2.1 O leitor no meio da neblina

O leitor de *Grande Sertão: Veredas* é envolvido pela neblina da narrativa logo de início, quando, no primeiro parágrafo, o narrador começa a responder, supostamente, a uma pergunta que está implícita, como se a conversa já estivesse em andamento: “nonada [...] briga de homem não” (Rosa, 2019, p. 13). Essa abertura coloca o leitor em uma posição deslocada, pois não há acesso à pergunta que teria motivado a resposta. Logo após, há uma enxurrada de informações colocadas como pequenos “fragmentos” no seu discurso, sem que se responda efetivamente à suposta pergunta sobre os tiros ouvidos. O narrador menciona, brevemente, o hábito de atirar em árvores desde a juventude. Em seguida, relata o episódio em que foi chamado para emprestar as suas armas a fim de matar um bezerro deformado, identificado como o “diabo”; e introduz o sertão como espaço que abriga esses acontecimentos, sendo um meio ilimitado e, ao mesmo tempo, específico.

Como observa Rocha (2015), nesse parágrafo inicial, o leitor é introduzido no “redemoinho da narrativa”. Ali, ocorre a abertura para o que se passará por toda a obra, porém não é uma apresentação clara e organizada e sim como um fluxo de pensamento que surge em sobreposição de planos: os tiros, o bezerro, o sertão, a moral e o meio. Esses fragmentos surgem e desaparecem antes de se fixarem como uma informação estável, o que então forma essa condição de “redemoinho” na narrativa e, por sua vez, faz parte da neblina que o narrador apresenta ao leitor.

A própria linguística da narrativa, contrária a uma normatividade da língua, é construída de forma que desestabiliza a leitura, pois a maneira como as palavras e os enunciados compõem-se também se neblina, uma vez que o sentido nunca é exposto diretamente, mas está implícito em um contexto que exige um movimento de realmente atravessar a linguagem, fluir entre ela, para entender. O leitor, dessa forma, começa a se relacionar com uma narrativa que não se deixa “captar” como um todo. Não é uma narrativa explicativa, mas uma composição que exige esforço para que os fragmentos não se percam. Essas características que desestabilizam a leitura são o que provoca a conhecida “dificuldade”¹ da narrativa.

A forma como se compõe esse primeiro parágrafo parece se prolongar até a parte em que ele começa a contar sobre o menino que conheceu no rio (Rosa, 2019, p. 79). Após esse

¹ Conforme Silviano Santiago: “Faulkner e Rosa têm um estilo que incentiva a anarquia na gramática e o pavor no leitor. Só no pavor é que pode brotar a planta invulgar do alumbramento. O leitor que crê na educação pelo livro tem medo de si diante do espelho que a prosa dos dois romancistas lhe mostra. ‘Como aprender, como me aprimorar lendo isso?’ -pergunta o leitor acuado. E abandona o livro” (Santiago, 2001).

episódio, a narrativa se movimenta em uma ordem cronológica mais organizada. Mas, ainda sem se deixar esclarecer, o discurso permanece neblinoso, na composição linguística, nas temáticas e na composição narrativa como um todo. O que envolve o leitor é justamente essa sensação de que algo está prestes a ser esclarecido. Contudo, esse “por vir” não surge como uma conclusão definitiva. Mesmo que haja um final da história, não é nesse ponto que a narrativa se encerra, pois a história permanece em tensão, de maneira que a neblina permanece no leitor mesmo após o fim.

A neblina que permanece é o que mantém a narrativa viva e capaz de proporcionar a experiência com a leitura. Por ser uma narrativa que não se limita a um final, a uma revelação, ela sobrevive no leitor proporcionando sentidos novos e que se relacionam com a sua experiência. Como observado por Benjamin (2012), essa é uma característica da tradição oral, a qual promove uma leitura muito mais aberta, sendo mais dialética, uma vez que não se finda nela mesma, mas segue sendo capaz de dialogar com os seus interlocutores. Isso é possível com a combinação do modo tradicional e da vanguarda, que atravessam a narrativa de Guimarães Rosa, como observa Rocha: “[...] Rosa aproveita as fundamentais inovações linguísticas do romance moderno, sem abrir mão da figura do narrador convencional tal como definida por Walter Benjamin” (Rocha, 2015, p. 261-262). Por isso, “[...] Rosa também deseja compartilhar as experiências do ‘homem humano’, em sua ‘travessia’” (Rocha, 2015, p. 262).

Essa postura dialética da obra se apresenta desde sua composição, pois ela é narrada a alguém, o senhor doutor, o viajante que visita Riobaldo, o qual se dirige a ele continuamente, convocando-o a se envolver ao relato, a pensar junto e a montar os fatos. Quando ele se depara com o inexplicável, como no caso de Aleixo, homem maldoso que se converte, cujos filhos ficam cegos, o narrador provoca o interlocutor, questionando que explicação haveria para aquela situação absurda: “que explicação é que o senhor dava?” (Rosa, 2019). Nessa articulação com o interlocutor, a pergunta é retórica, mas não fecha o sentido, ao contrário, mostra a abstração, como uma evidência de que há acontecimentos que resistem à explicação. Além disso, o narrador antecipa o “pensamento” do interlocutor, e também o induz à reflexão, mas ele precisa analisar e tirar as conclusões: “Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? — eu sei que o senhor vai discutir” (Rosa, 2019).

A presença desse interlocutor cria uma cena de diálogo. Mesmo que seja Riobaldo quem narra, a sua fala é atravessada pela voz do “senhor doutor”, e assim o leitor passa a compartilhar a mesma perspectiva do interlocutor, sendo convidado a ponderar e duvidar sobre a experiência narrada. Dessa forma, o narrador conduz o diálogo de uma maneira que o desestabiliza, justamente ao colocá-lo na posição de interlocução, como discurso direto,

voltado ao leitor. Desestabiliza porque é dado ao leitor um movimento de abertura, de ser levado a uma narrativa que não promete uma verdade, mas sim uma reflexão conjunta com ele, das quais as interpretações não são pontos de chegada, mas sim a travessia pela experiência que é narrada.

A ironia dessa relação entre um ex-jagunço e o senhor doutor é que o narrador consegue desestruturar duas posições análogas, como Riobaldo considera: “Sou muito pobre coitado” (Rosa, 2019, p. 18) diante de “uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração” (Rosa, 2019, p. 18). Contudo, é o sertanejo que instaura uma condição discursiva que nem mesmo o homem letrado consegue resolver, ao contrário, ele mobiliza o leitor para o modo de não saber. Como observa Silviano Santiago (2001), é por isso que autores como Faulkner e Rosa são “anti-iluministas”, pois seus personagens provocam o contrário de uma “clareza”, eles lançam o leitor em uma “ignorância sabichona”. Essa ignorância que o autor observa é a neblina, e é com ela que é possível fazer experiência, pois é isso que mobiliza o leitor, que o leva ao “alumbramento”. Não é o conhecimento explícito de uma literatura didática que proporciona experiência, mas o quanto ela é capaz de desequilibrar, de gerar desconfiança, como Riobaldo diz: “Quem desconfia, fica sábio” (Rosa, 2019, p. 104).

Esse ouvinte, no discurso de Riobaldo, portanto, é também uma tentativa de sobrevivência da narrativa oral, como observado por Rocha (2015), uma vez que narrar é transmitir experiência a partir da relação com que a ouve (ou a lê). Em *Grande Sertão: Veredas*, o ouvinte é um modo de estabelecer a relação do leitor com a história narrada por Riobaldo, pois o leitor acompanha um diálogo entre um sertanejo ex-jagunço e um viajante letrado da cidade. Nesse ponto, o relato toma uma outra dimensão, pois ele é contado a alguém específico. Essa presença também é capaz de disparar o discurso de Riobaldo tal como ele é, pois, é, inclusive, moldado e remoldado para que o interlocutor o acompanhe e o compreenda. Cria-se, portanto, uma relação de diálogo que envolve o leitor no interior da narrativa, fazendo parte desse processo de reelaboração da experiência.

A neblina que o narrador mantém em seu discurso coloca o leitor em relação com a história, permitindo que experimente algo da posição do próprio narrador. Por isso, o sentido não é dado de antemão, mas se compõe no ato de narrar e se integra à perspectiva do leitor, de modo que a história não se completa sozinha. O narrador conduz o leitor à neblina e explicita isso com provocações e insinuações, por vezes voltadas ao “interlocutor”, formando, assim, um discurso dialético, em que a composição narrativa é pensada para que o leitor realize movimentos de leitura entrelaçados ao contexto narrativo. É essa relação com o

leitor/interlocutor que permite que a experiência seja reorganizada e reelaborada, pois ela é compartilhada com o outro.

O leitor é convidado a participar e, mais do que isso, ele se movimenta pela experiência neblinada de Riobaldo. Há, na leitura, um envolvimento ativo do leitor que se coloca na mesma reflexão que o personagem-narrador. Riobaldo conversa com o leitor, como conversa com o interlocutor. Forma-se, portanto, uma relação de aliança entre narrador e leitor, capaz de produzir novos caminhos de sentidos possíveis, que surgem das diferenças e da correlação entre um e outro. É assim que o leitor experiencia uma outra forma de “eu”, pois, como afirma Valdir Prigol (2010), é pela literatura que o sujeito encontra a possibilidade de tornar-se “outro”, além do que ele é:

É através da apropriação de processos de narrativização que as personagens do livro inventam outros “eus” para viverem novas vidas. E é a mesma possibilidade que o livro oferece ao leitor: ao fazer experiência com sujeitos que tornaram (ou que empreenderam o gesto de) outros a partir da literatura, o leitor pode transformar-se em outra coisa além do que é (Prigol, 2010, p. 27).

Nessa direção, a leitura é capaz de deslocar o sujeito para além de si e colocá-lo em encontro com um outro para, assim, refletir sobre si mesmo. Mais do que ler sobre uma história a ser interpretada, a leitura é a experiência pela qual o leitor vive, pois, ao tornar-se outro pela leitura, o leitor tem uma nova perspectiva sobre si e sua vida. Tal como observa Prigol, em *O voo da madrugada*, de Sérgio San’Anna: “[...] o leitor pode encontrar-se com suas próprias imagens” (Prigol, 2010, p. 56). Há muitas maneiras de o sujeito “tornar-se outro” em diferentes narrativas. Em *Grande Sertão: Veredas*, o leitor encontra a si, pois, como Riobaldo constata, não é uma história que se sustenta apenas pelo que se apresenta, pela sua luta, pela jagunçagem, pelo sertão. Para além disso, a narrativa proporciona uma reflexão sobre a existência, sobre o ser em condição de existir e sentir. A obra é, portanto, uma travessia para o interior do ser, o sertão do homem.

Essa experiência de tornar-se outro também faz parte do modo rizomático da obra de Guimarães Rosa, pois o próprio leitor se lança ao devir do texto, sendo afetado por ele, ao ponto de se transformar, tal como o narrador de “Meu Tio o Iauaretê”. O leitor se transforma do mesmo modo na leitura, sem deixar de ser um para ser outro, mas movimentando-se entre os dois. Como o devir-animal que falam Deleuze e Guattari: “O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 4, p. 19). O devir do leitor, dessa forma, acontece pelo contágio, pela aproximação, por uma zona de vizinhança, em que

as fronteiras entre um e outro se tornam imprecisas, sendo essa uma possibilidade da literatura, que movimenta o sujeito para viver aquela experiência.

3 “DIADORIM É A MINHA NEBLINA”

Como uma neblina, Diadorim “aparece e desaparece”. Surge como quem não permanece, pois não se estabiliza nem para Riobaldo nem para o leitor: “Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos” (Rosa, 2019, p. 51). Ele é um dos personagens mais misteriosos da obra, pois há uma dificuldade em defini-lo e compreendê-lo. Esse personagem é também um dos que mais afetam a narrativa, justamente pela sua forma impermanente e esquiva. Ele é assim porque Riobaldo o percebe dessa forma, o sente como uma neblina, como se essa sensação virasse um sentimento do narrador para com o amigo e se estendesse a sua forma de narrar.

Essas características em Diadorim serão aqui observadas não com a finalidade de revelar algo sobre esse personagem, uma vez que não se pretende desvendá-lo ou atribuir alguma definição, mas sim de perceber como ele se mantém nessa condição de neblina para o narrador e o leitor. Ser uma neblina, tal qual um devir, como visto no capítulo anterior, é compreender que há nessa forma uma espécie de deslocamento, de movimento e de processo, como o homem que se torna onça e ainda é o homem, o “eu-onça”. Esse é o devir, é o que mantém o caminho, a travessia, o sujeito em experiência.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o personagem Diadorim é apresentado, logo nas primeiras páginas do livro, como o amigo pelo qual Riobaldo sente grande afeto e fascínio: “Só pensava era nele” (Rosa, 2019, p. 22). Esse pensamento em Diadorim não fica só no passado, mas afeta o presente em que o personagem-narrador conta a sua história. Portanto, não estamos falando de um sentimento que passou, mas de um sentimento que permanece e que é envolvido no momento do relato: “Digo. Em Diadorim penso também, mas Diadorim é a minha *neblina*...” (Rosa, 2019, p. 25, grifos nossos). Conforme a narrativa avança, essa neblina se intensifica, como se o personagem Diadorim fosse visto sempre entre uma névoa que não se mostra inteiramente. Com seus segredos e silêncios, misturados ao desejo de Riobaldo, que é apaixonado pelo amigo, outro homem jagunço como ele, um amor por ele considerado diabólico, pois, para sua lógica moralista, era inconcebível desejar outro homem como ele, sendo, por isso, muitas vezes, associado como um amor vindo do demônio.

Esse amor que Riobaldo não aceita e rejeita, mas que também afirma sofrer por não o vivenciar, causa em si uma ruptura, pois dois jagunços que se amam não fazem parte do padrão normativo. Essa possibilidade é o que Deleuze e Guattari chamam de uma desterritorialização, indo em direção oposta à de uma filiação. Enquanto Otacília, por

exemplo, é claramente da ordem da filiação, pois é a absolvição do desejo que o desestabiliza, Diadorim é o contrário disso, ele é o encontro com esse desejo, capaz de provocar o rompimento e a destruição do que é considerado normal.

Em razão desse desejo, Riobaldo se movimenta pelo sertão, como no dia em que conheceu o “menino”, ainda na adolescência, quando juntos atravessaram o rio São Francisco e ali Riobaldo já sente uma forte atração e interesse no menino. Nesse episódio, os jovens personagens vão de um lado ao outro do rio, de canoa. Durante a travessia, Diadorim conduz Riobaldo, que fica inseguro e sente medo, enquanto o amigo lhe encoraja: “Carece de ter coragem...” (Rosa, 2019, p. 82). A cena acontece como uma antecipação da própria travessia pelo sertão, em que ambos vão juntos, e Riobaldo segue conduzido por Diadorim, que lhe inspira e influencia durante toda a sua experiência como jagunço.

Ao contar sobre a travessia pelo rio, Riobaldo se pergunta o porquê de ter encontrado aquele menino, sabendo que o episódio possui um significado a mais, já que influencia nos acontecimentos seguintes. O encontro na juventude entrelaça-se ao seu destino, à travessia que fez ao longo de Diadorim, motivado pelo seu desejo que sente pelo amigo, e por isso reflete sobre essa casualidade: “Por que foi que eu conheci aquele menino? [...] para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (Rosa, 2019, p. 84). A circunstância do acontecimento do rio marca Riobaldo, querendo compreender um significado maior, atrelado ao seu destino, que se fez em seu caminho a partir daquele encontro.

Após o episódio no rio São Francisco, o tempo passa e a história de Riobaldo e Diadorim recomeça novamente. Quando se encontram anos mais tarde, Diadorim apresenta-se como Reinaldo, integrante do bando de jagunços de Joca Ramiro, sendo filho deste (Diadorim não revela a sua filiação de início). Riobaldo, ao reencontrar o amigo, começa a fazer parte do bando, o qual já era um admirador dos grandes feitos do grupo e do chefe, Joca Ramiro. Daí em diante, os dois atravessam o sertão juntos, aproximando-se cada vez mais, especialmente na morte de Joca Ramiro, em que ambos travam vingança contra o assassino, Hermógenes (o traidor). E, dessa forma, Riobaldo segue o amigo, que o conduz com força quase hipnótica: “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (Rosa, 2019, p. 34).

A neblina em torno de Diadorim se condensa em múltiplos aspectos, que vão desde a sua personalidade, identidade e gênero ao amor não revelado e às insinuações que apontam para um certo “segredo”. Esses elementos favorecem a neblina sobre a personagem, que passa a dominar os pensamentos de Riobaldo como um “fantasma”, sem corpo, sem nenhuma concretização, impossível de se realizar, mas tão determinante que não é possível ignorar, por isso narra para compreender:

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? A ver que a gente não pode explicar essas coisas (Rosa, 2019, p. 211).

Um Diadorim que “figurava diferente”, “singular”, um “fantasma”, distante da realidade, do mundo, que só existia para o Riobaldo. Essa figura se forma na narrativa como uma “neblina”, do início ao fim, para o narrador e o leitor, e quanto mais se revela, mais camadas de mistérios se formam. Essa figuração acontece porque Riobaldo oculta em si o desejo que para ele era ruim, proibido e assim precisa fantasiar “Diadorim”, mantê-la sobre uma imagem distorcida para si, já que a verdade, o amor entre um homem por outro homem, era inimaginável.

Esse Diadorim, portanto, não é transparente e nem tem a intenção de se revelar no discurso de Riobaldo, pois a clareza sobre a personagem é o fim. Por isso, sua história não termina na morte dele, pois a neblina permanece e faz a narrativa existir. Assim, a história que o narrador conta é sobre o que continua como potência dessa relação que ficou encoberta. Esse Diadorim se refaz no discurso de Riobaldo em um devir que o leva à travessia não só do sertão, mas da própria narrativa, como uma aliança que o personagem-narrador mantém, conduzindo-o ao encontro com ele mesmo, mas um Riobaldo diferente.

Riobaldo se transforma a partir do contato com Diadorim, pois, ao ir de uma margem a outra ao seu lado, rompe com estruturas sociais. O menino diferente no porto contrasta com Riobaldo, que, naquela circunstância, era um jovem que pedia esmolas para cumprir uma promessa cristã feita por sua mãe. Há, ali, um choque com outra realidade, a qual destoa do ato cristão: é outra face. O menino oferece a Riobaldo a ousadia da coragem, da imprudência; é uma aliança que faz com que ele vá para além de si mesmo.

3.1 O AMOR ENCOBERTO EM AMIZADE

“Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal *encoberto* em amizade. [...] Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora” (Rosa, 2019, p. 210, grifos nossos). Esse amor não concretizado, como um “mal encoberto em

amizade”, ressalta a neblina na relação de ambos. Riobaldo, algumas vezes, tenta aproximações com Diadorim, que se mostra sempre reservado em si. Sem deixar transparecer suas intenções, mantém um suspense na narrativa.

Diadorim é, no seu próprio modo de ser, na sua personalidade, uma figura marcada pelo mistério: “Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia” (Rosa, 2019, p. 50). O personagem é constantemente caracterizado como alguém contido, muito sério, de poucas palavras e, por não deixar transparecer seus pensamentos, era impenetrável para Riobaldo.

Na passagem em que o bando de jagunços passa pelo Guararavacã do Guaicuí, logo após o julgamento de Zé Bebelo, pouco antes de ser anunciada a morte de Joca Ramiro, Riobaldo conta que, nesse lugar, os sentimentos por Diadorim ficaram mais evidentes, embora ainda encobertos e não colocados em palavras. Na cena, Riobaldo se afasta do bando: “Eu queria uma mulher, qualquer” (Rosa, 2019, p. 209). Assim, resolve sair a cavalo, sem contar a ninguém; porém, no caminho, cochila e, ao acordar, é surpreendido pelo amigo, que o observava dormindo. No trecho, é possível perceber a neblina na atmosfera da cena, no jeito de Diadorim e nas palavras que não são ditas. A partir do gesto de Diadorim, contudo, algo subentendido fica palpável no ar:

Sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida. Tinha notado minha ideia de fugir, tinha me rastreado, me encontrado. Não sorriu, não falou nada. Eu também não falei. O calor do dia abrandava. Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. Montamos, viemos voltando. E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele (Rosa, 2019, p. 209-10).

Nessa passagem, percebemos a neblina no jeito de Diadorim: “sério e quieto”. Ele não comenta nada, mas foi em busca do amigo, imaginando que este tinha fugido, porém as palavras não são ditas, ninguém comenta sobre o que aconteceu. Nesse silêncio, Riobaldo traduz um decreto, o de seguir os seus passos “pegado” a ele. O episódio parece revelar ciúme e apego de Diadorim, que o sertanejo narra como possíveis insinuações desse amor implícito que tensiona a amizade de ambos.

Por outro lado, Diadorim, na sua inacessibilidade, algumas vezes, parece desviar do amor de Riobaldo. Esse fato desestimula o sertanejo a declarar o seu amor, como lembra: “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada” (Rosa, 2019, p. 135). Diadorim estava totalmente focado na morte de Hermógenes, o assassino de seu pai. Ele não deixava que nada lhe tirasse esse objetivo, nem mesmo o amor. Não dava passagem para as investidas de Riobaldo, inclusive rejeita o presente que o amigo queria lhe dar, uma pedra de topázio, só aceitaria após a vingança de Joca Ramiro.

Em outra ocasião, quando ambos atravessam, pela segunda vez, o Liso do Sussuarão, Diadorim conta para Riobaldo que, depois da vingança, ele revelaria um segredo: “– ‘... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...” (Rosa, 2019, p. 366). Esse depois não chega, uma vez que Diadorim morre na luta contra Hermógenes, em que um acaba com a vida do outro, sem que o seu segredo seja revelado por ele mesmo.

Para o crítico Antonio Candido (2002), esse amor encoberto em amizade dos personagens desorienta Riobaldo, pois instaura o conflito no seu ser, deslocando-o do seu equilíbrio e colocando-o em uma oposição entre o lícito e o ilícito:

A amizade ambígua por Diadorim aparece como primeiro e decisivo elemento que desloca o narrador do seu centro de gravidade. Levado a ele (ou a ela) por um instinto poderoso que reluta em confessar a si próprio, e ao mesmo tempo tolhido pela aparência masculina, - Riobaldo tergiversa e admite na personalidade um fator de desnorteio, que facilita a eclosão de sentimentos e comportamentos estranhos, cuja possibilidade se insinua pela narrativa e o vão lentamente preparando para as ações excepcionais, ao obliterar as fronteiras entre lícito e ilícito (Candido, 2002, p. 136-137).

Essa desorientação apontada por Candido tem a ver com a forma indefinida de Diadorim, com as insinuações que a tornam ambígua e mascarada. Riobaldo é consciente do potencial que o desnorteia e, por isso, pergunta-se como teria vindo parar ali, seguindo os caminhos do menino que encontrou no rio, instigando-o a lutar uma luta que nem era sua. “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, 2019, p. 65). Esse “mau amor oculto”, percebido por Riobaldo como vergonhoso e degradante, não encontra resolução ao longo da narrativa, sendo atravessado por uma lógica moral das categorias de bem e mal. Nesse sentido, o afeto é experimentado como algo negativo, que o desorienta.

Nessa perspectiva, o personagem-narrador questiona o amor que sente por Diadorim como algo que vem do diabo: “o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe?” (Rosa, 2019, p. 105). O amor por Diadorim se torna diabólico para Riobaldo, provoca o desvio e a desordem na sua vida, de modo que ele precisa “repelir”, “ocultar” em si o profano desse desejo por outro homem. Dessa forma, o amor se mistura ao demônio, o “ocultador” que está dentro do homem, que faz o mal brotar e crescer sem nenhuma explicação, como o amor homoafetivo que Riobaldo sente:

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim! ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa... Aquilo eu repeli? (Rosa, 2019, p. 355).

Seduzido por Diadorim e conduzido por ele a uma luta contra o próprio diabo em pessoa, o Hermógenes, eles atravessam o sertão em busca de uma vingança. O jagunço provoca mortes, arrisca sua vida e realiza o pacto com o diabo, a fim de conquistar o que deseja e satisfazer o amigo. Riobaldo acredita que uma conexão assim, que conduz às atrocidades, só poderia estar relacionada ao demônio.

José Carlos Garbuglio (1972) observa que as conexões que Riobaldo faz entre Diadorim e o diabo acabam, de alguma forma, também misturando-os. O crítico exemplifica essa aproximação citando o próprio nome do personagem, cuja primeira sílaba coincide com a de “diabo”. Além disso, Riobaldo usa os apelidos “Diá” e “Di” para se referir a Diadorim, assim como usa “diá” referindo-se ao diabo (Garbuglio, 1972, p. 73). Nesse sentido, Garbuglio observa: “E se o demônio está misturado em tudo, encontra-se também nos sentimentos controvertidos de Riobaldo, [...] levando a amizade a resvalar em abismos perigosos, pondo em risco a própria vida” (Garbuglio, 1972, p. 74).

O personagem-narrador encontra-se diante da própria abominação, de um amor que o leva ao perigo, ao ilícito, à brutalidade e aos riscos. Assim, ele permanece submisso diante da força de Diadorim, como desabafa: “Donde eu tinha vindo para ali, e por que causa, e, sem paga de preço, me sujeitava àquilo? Eu ia-me embora. Estava arriscando minha vida, estragando minha mocidade. Sem rumo. Só Diadorim. Quem era assim para mim Diadorim?” (Rosa, 2019, p. 134). Quem seria Diadorim para conduzir e desorientar assim Riobaldo? Como ele diz, “Diadorim era um impossível” (Rosa, 2019, p. 352). E permanece no impossível por não se deixar transparecer e, sobretudo, porque, para Riobaldo, era a impossibilidade de compreensão de amor a outro homem.

3.1.1 Diadorim como figura

Essa forma Diadorim, que não se revela, que não se deixa transparecer e, assim, conduz Riobaldo, é observada por Willi Bolle (2023), como uma característica de “figura”, como ele sugere:

É uma *figura*, na medida em que este termo expressa, como expõe Erich Auerbach, o seguinte conjunto de qualidades: é uma forma plástica, da mesma origem que *fingir* e *ficção*, uma arquiimagem ou imagem onírica, o encoberto, o engano, a sombra, a transformação, a capacidade organizadora do discurso... (Bolle, 2023, p. 228, grifos do autor).

O conceito de figura vem de Erich Auerbach (1997), que observa o significado da palavra ao longo da história. Ao perceber o uso de “figura”, especialmente entre os greco-romanos, o autor identifica que o significado da palavra é instável, embora na sua origem seja algo como uma “forma plástica”, como algo que sai de um modelo, que se figura a partir de algo. Com o tempo, a expressão tomou outros sentidos. Para os poetas da época, como Plauto, a palavra tinha algo que chamava a atenção e era usada para expressar uma incompletude, algo que é vivo e dinâmico, que se não se pode fixar. Nesse sentido, a palavra “figura” parece não significar apenas “forma”, mas algo mais amplo, como: “*statua* e até *imago, effigies, species, simulacrum*” (Auerbach, 1997, p. 16).

Dessa forma, ao longo do uso, o significado da palavra se apresenta como algo em movimento e transformação (Auerbach, 1997, p. 17). O termo, como observou Auerbach, também aparece como “átomo”, em Demócrito e Epicuro, demonstrando o movimento dos átomos no vazio, “uma dança de figuras” (Auerbach, 1997, p. 18). Aparece também como “figura das palavras”, em Lucrécio, como cópia, modelo, ficção ou semelhança. Na retórica, com Cícero, ocorre no estilo do texto, como “figuras do discurso”, ou seja, como elementos de formas e ornamentação do discurso. A palavra também tem múltiplos usos para Ovídio, que exprime um sentido como cópia, mas é bastante variável: “Em todo Ovídio, *figura* é móvel, mutável, multiforme e ilusória” (Auerbach, 1997, p. 22).

Essas características que Auerbach observa em “figura” nos remetem a Diadorim, com sua forma “mutável”, “multiforme”, apresentando-se em diferentes camadas: primeiro, como o menino do rio; depois, como o jagunço Reinaldo; posteriormente, revelando ser filho de Joca Ramiro e confessando seu apelido a Riobaldo, como “Diadorim”, até que na sua morte

revela-se como Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Assim, ele figura-se durante toda a narrativa.

Nesses atributos de figura a partir de Auerbach, Bolle observa que Diadorim funciona dessa forma na narrativa: “Figura ambígua, dúplice e dissimulada” (Bolle, 2023, p. 214). O personagem funciona como um elemento estético que organiza o romance. Isso ocorre porque a história de Riobaldo é envolvida pela paixão que acontece através da relação entre os personagens. O crítico observa Diadorim como figura e guia, como também comparou Auerbach alguns personagens da *Divina Comédia*, como Catão, Virgílio e Beatriz, que são personagens reais e históricos, mas também simbolizam alguma verdade e conduzem Dante pela sua jornada.

É nesse sentido que Diadorim, como “figura-guia” é, conforme Bolle, função estilística na linguagem utilizada por Guimarães Rosa para compor a obra, pois ele representa o elemento da “paixão estética”, o que direciona, organiza, estrutura e inspira o desenvolvimento da narrativa. Sua função é, portanto, como uma mediação, é histórica e real, mas também transcende, como os personagens da *Divina Comédia*. Nesse sentido, Diadorim é uma figura “[...] mediadora entre o mundo terreno e o Ideal. E: essencialmente inclinada para a interpretação de textos, para a decifração dos sentidos manifestos e latentes, das dificuldades, das dúvidas, das perguntas sem resposta” (Bolle, 2023, p. 229).

Contudo, Diadorim, como figura-guia da narrativa, também possui um lado que desorganiza de alguma forma o romance, pois também estabelece a ambiguidade em seu funcionamento. Nesse sentido, ele é a mediação entre os dois mundos da obra e a figura evocada para que o personagem possa organizar seus pensamentos. Como observa Bolle, Diadorim possui essa ambivalência, sendo um princípio de desordem e organização:

Em ambos os níveis, Diadorim é essencialmente uma figura labiríntica. Com ele, o signo fundador do romance, que é o sertão-como-labirinto, desdobra-se numa forma humana. Nessa função, Diadorim é instaurador da desordem e, ao mesmo tempo, o elemento organizador (Bolle, 2023, p. 201).

Essa leitura de Bolle sobre a ambivalência de Diadorim e como isso se espalha na obra também é observada por Antonio Candido (2002). Para o crítico, a travessia do rio São Francisco representa a heterolateralidade da obra, pois, enquanto Riobaldo e Diadorim vão de uma margem a outra, eles conectam os dois lados do Sertão e do Mundo, sendo Diadorim o duplo que une a ambiguidade (o lícito e o ilícito, as duas margens, a esquerda e a direita).

Essa ambiguidade se espalha pela narrativa, desde o conflito da existência do diabo, que existe e não existe, o sertão real e o sertão fictício, o bem e o mal, o medo e a coragem, a vida e a morte, o amor e o ódio. Tudo vai se bifurcando, dividindo-se em duas possibilidades de existência e compreensão para o personagem-narrador e para o leitor. Sob esse aspecto, Riobaldo afirma: “Diadorim também, que dos claros rumos me dividia” (Rosa, 2019, p. 73). Portanto, esse olhar de Bolle e Candido para o personagem Diadorim mostra como essa figura, que permanece na memória de Riobaldo como neblina, também expande essa característica pela narrativa, uma vez que organiza e desorganiza o relato do narrador.

Para Bolle, Diadorim, simbolicamente, inicia o personagem-narrador e o leitor ao labirinto do sertão, fazendo referência ao labirinto de *Creta*: “O Menino (Diadorim) [...] é a figura iniciática que o atrai para o labirinto, levando-o a um espaço que dá ‘medo maior’ e que simboliza a aventura da vida [...]” (Bolle, 2023, p. 205). É nesse labirinto sertanejo que o leitor, pela narrativa de Riobaldo, guiado por Diadorim, acessa e oscila entre os dois mundos: o real e a fantasia, a ordem e a desordem, o mal e o bem.

José Carlos Garbuglio (1972) também compreende Diadorim como uma força que impulsiona Riobaldo em sua jornada como jagunço e que produz a neblina. Para o autor, o fascínio de Riobaldo por Diadorim é o que o move, como se não tivesse escolha a não ser seguir os caminhos apontados por seu amigo. Porém, a respeito dessa força que impulsiona Riobaldo, Garbuglio compreende que o personagem-narrador também possui em si sua dualidade: de um lado, sua individualidade humana (sua vontade); de outro, a presença que o guia para além de sua vontade, para o desconhecido. É dessa forma que Diadorim e Riobaldo, ambos com suas dualidades, interagem e se influenciam.

Para o autor, ao encobrir Diadorim, sendo esta uma escolha do narrador, ele também insinua algo, o que torna essa ocultação não totalmente velada, já que há algumas “deixas” sobre o corpo feminino de Diadorim. Essas insinuações são percebidas quando Riobaldo o descreve pelas suas feições finas, como a voz delicada e o olhar doce, descritos em algumas passagens – especialmente na travessia pelo rio, quando Diadorim lhe estende a mão: “Era uma mão branca, com os dedos dela delicados” (Rosa, 2019, p. 82). Essas manifestações, na narrativa, sugerem algo, como se fosse um “entreabrir do véu”, como esclarece o crítico:

Ao reconstituir a figura bipolar de Diadorim, a imagem sofre a ingerência duma pré-noção que, de forma inconsciente, interfere no processo, deixando repontar cá e lá certos pormenores, certas “deixas” que entreabrem o véu do mistério e de alguma forma antecipam a revelação final (Garbuglio, 1972, p. 70).

Para Garbuglio, Diadorim é uma figura quase transcendente na narrativa, funcionando simbolicamente como um *daimon*, um guia para um outro plano. Com isso, Diadorim nunca se revela por completo, mantendo-se em um mistério do início ao fim. Em razão disso, Garbuglio observa que Diadorim se assemelha ao cosmos que tenta organizar o caos de Riobaldo, mas também assume uma forma ambivalente, com duas faces: “Numa se revela o aparente, noutra o encoberto” (1972, p. 77). Diante dessa dualidade, Riobaldo tenta conciliar os dois lados, pois o que lhe motiva é entender o incompreensível: “o que lhe interessa não ‘é o caso inteirado em si, mas a outra coisa, a sobre-coisa’” (Garbuglio, 1972, p. 77).

Essa perspectiva sobre o personagem, que se revela e se oculta ao mesmo tempo, torna-o inacessível, assim como o mundo das essências em Platão, em que o visível e o invisível coexistem sem que sejam capazes de apresentar-se por inteiro à compreensão, apenas por uma intuição, como explica Garbuglio: “[...] isso significa que Diadorim se torna a imagem inacessível à travessia do homem, se bem esteja em sua percepção intuitiva, como estava para Platão esse mundo das essências, a esfera das ideias como realidade verdadeira” (Garbuglio, 1972, p. 77). Sendo Diadorim visível e invisível, revelando-se parcialmente, ele seria, conforme Garbuglio, “o totalizador da realidade” (1972, p. 77), ou seja, o condutor de Riobaldo nessa travessia, em que é possível acessar o caminho que o leva a si mesmo, a sua realidade.

Nesse sentido, Garbuglio argumenta que a relação entre Riobaldo e Diadorim é marcada por um “encoberto determinante” (Garbuglio, 1972, p. 78), uma camada de mistério que torna qualquer tentativa de solução impossível. Essa atmosfera, segundo o autor, é construída pela própria linguagem, que joga com o que é revelado e com o que está oculto: “[...] estabelece uma atmosfera carregada de ambigüidades, construída pela linguagem, que assume, então, função de importância básica, o problema se transfere a outro nível e impede qualquer solução” (Garbuglio, 1972, p. 78). Conforme o crítico, essa ambiguidade, que se estende a partir das coisas que estão encobertas, coloca o personagem-narrador em condição de questionamento, de quem busca a verdade não no que está evidente, mas naquilo que não é revelado, que fica em suspenso a partir de sua relação com Diadorim, sem que nunca se consiga solucionar, apenas suspeitar.

3.2 “SOU DIFERENTE DE TODO O MUNDO”

Considerando a ordem cronológica dos fatos, a neblina em Diadorim aparece desde que ambos se encontram no rio pela primeira vez. Nessa passagem, Riobaldo conta como ele

era, o descreve como um menino, mas com alguns detalhes sobre os seus traços delicados na voz e feições finas: “Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mansa, muito leve, muito apazível” (Rosa, 2019, p. 79). Essa declaração, bem como outras ao longo da narrativa, demonstram a insinuação sobre a feminilidade na personagem.

Ao mesmo tempo, Diadorim apresentava uma ousadia e coragem. Riobaldo se interessou em saber o porquê daquela valentia, e ele responde ser diferente: ““Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente”” (Rosa, 2019, p. 84). Sem muitas explicações, o principal fator que ele contribui para que seja “diferente” é o pai. Contudo, permanece a dúvida em Riobaldo e no leitor sobre as singularidades da personagem. O mistério em torno do olhar, do toque e da ousadia deixam Riobaldo ainda mais interessado, atraído pela indeterminação sobre o menino.

No segundo encontro, ocorrem algumas revelações, ainda de forma enigmática. Ele resolve contar o seu nome “verdadeiro”, uma vez que, apresenta-se, nesse reencontro, como o jagunço Reinaldo, mas, em particular, reitera sobre sua verdadeira identidade:

“Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...” (Rosa, 2019, p. 116).

Ao afirmar que seu nome não é Reinaldo, ele revela: ““o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar [...]”” (Rosa, 2019, p. 117). A identidade do personagem torna-se ambígua a partir dessa confissão, sendo duas: Reinaldo e Diadorim, o personagem parece viver um disfarce “inventado por necessidade”. Os motivos, mais uma vez, ele não esclarece. Riobaldo encerra o assunto conformando-se que a “razão do encoberto” não era um motivo para curiosidades: “Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades” (Rosa, 2019, p. 117).

Sendo a identidade de Diadorim “disfarçada” por “uma necessidade”, como ele afirma que “a vida nem é da gente”, essa declaração dialoga com a posição de sujeito a partir de Judith Butler, em *Os sentidos do sujeito* (2021). Para a autora, o sujeito é atravessado pelo discurso sobre quem ele é ou quem ele deve ser, e não é verdadeiramente o dono de sua identidade. As suas escolhas e decisões são delimitadas, uma vez que as normas são precedentes ao sujeito. Quando nasce, as concepções de mundo lhe são apresentadas e, assim,

ele se constitui. Dessa forma, Diadorim manifesta uma compreensão sobre sua identidade sujeita a uma imposição maior que a si mesmo, já que a vida, com seus “fados”, como afirmou, não é uma escolha do indivíduo. Portanto, quem ele era não cabia a si próprio decidir.

Para Butler, quando o sujeito nasce, as normas e concepções sociais já estão lá, como explica: “Elas nos condicionam e nos formam, e, no momento que começamos a emergir como seres pensantes e falantes, elas ainda estão fazendo esse trabalho, estando longe de terminar” (Butler, 2021, p. 20). Esses padrões condicionam o sujeito a uma identidade, a certos valores e formas de pensamento, mas não são fixos e permanentes, uma vez que o sujeito é constantemente atravessado por imposições sociais ao longo de sua vida.

Segundo a autora, não há uma regra única, mas sim um conjunto de definições sobre o sexo, a raça, a classe social, entre outros fatores, que moldam, delimitando as possibilidades sobre a identidade do sujeito: “Eu não chego ao mundo separada de um conjunto de normas que estão lá esperando por mim, já orquestrando meu gênero, minha raça e meu estatuto, trabalhando em mim, mesmo que como pura potência, antes do meu primeiro choro” (Butler, 2018, p. 21). Diadorim, portanto, é um exemplo dessa imposição sobre o ser, da realidade que é mais determinante sobre si.

O sujeito, conforme Butler, é ocasionado a partir do outro: “O ‘eu’ é ocasionado pela alteridade, e essa ocasião persiste enquanto estrutura necessária e animante” (Butler, 2021, p. 63). Sendo constituído pela alteridade, a representação do “eu” está em interferência com o outro o tempo todo. Ao viver uma vida que “nem é da gente”, o sujeito é “atuado”, termo empregado pela autora para se referir ao ser colocado em “ação” a partir do contato com o outro, das relações e conexões que estabelece. É como se as ações fossem atuações moldadas pelas experiências e trocas do sujeito ao longo da vida e constituídas para agirem de tal forma e não de uma outra forma. Por isso, a afirmação de Diadorim é tão bem esclarecida por Butler, quando explica a atuação:

Essa atuação que se dá sobre nós constitui a esfera da impressionabilidade primária de tal maneira que, quando agimos, entramos na ação, damos continuidade a ela em nosso nome, é uma ação que possui sua origem apenas parcial e tardiamente em algo chamado sujeito. Essa ação que não é plenamente derivada de um sujeito excede qualquer reivindicação que poder-se-ia fazer para “possuí-la” ou para dar uma narrativa de si mesmo (Butler, 2021, p. 81).

Diadorim manifesta consciência dessa atuação em que é constituído, contudo não deixa evidente as circunstâncias que o colocam nessa condição. Por isso, o personagem

torna-se neblina. Ele vem a ser uma condição de sua existência, Diadorim-neblina, de vários nomes, de segredos que se revelariam, mas que permanecem sem resolução. O personagem precisa tornar-se outro para sobreviver no meio em que vive e para encarar a violência e a brutalidade que o sertão e a jagunçagem lhe impõem. Diadorim é consciente dessa necessidade de diferenciar-se, pois assume a transformação como potência não apenas para sobreviver, mas para romper com que a norma estabelece. É por meio da sua valentia e ousadia que ele subverte a condição de submissão, rompendo, dessa forma, com uma estrutura fixa e viabilizando o deslocamento para um outro lugar, manifestando também em Riobaldo o desejo pela subversão.

Essa valentia de Diadorim é vista em outra cena, quando ele enfrenta alguns jagunços que zombam de seu jeito: “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza [...]. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados” (Rosa, 2019, p. 119). Nessa ocasião, Diadorim percebe a zombaria dos jagunços e enfrenta um deles rapidamente com uma faca até deixá-lo indefeso no chão. Essa atitude demonstra a circunstância hostil do meio em que o personagem está inserido, obrigando-o a impor-se, inclusive, defender a sua identidade, pois é somente após do enfrentamento que um dos jagunços reconhece: “Homem tu é [...]” (Rosa, 2019, p. 120). Essa necessidade de Diadorim afirmar-se revela aquilo que Butler aponta como constituição do sujeito pelas normas. É por isso que ele precisa performar em uma identidade: para que possa existir naquele meio.

Portanto, Diadorim é diferente de todo o mundo, pois ele não se iguala ao que já existe. Por isso, precisa agir com coragem e ousadia, ao mesmo tempo que cria novos nomes e formas de se revestir. Nesse sentido, a neblina que envolve o personagem não é uma questão de encobrimento, mas um modo de existência. Diadorim transfigura-se em duplos sentidos, sem permanecer em um ou outro; pelo contrário, ele se afirma exatamente como aquilo que é: um “homem delicado”. Por isso, sua personalidade e identidade podem ser consideradas subversivas, pois rompem com uma expectativa de estereótipos em torno do masculino, especialmente na posição de jagunço, no meio do sertão, configurando-se como um contraste que também é disruptivo.

3.2.1 Diadorim neblina: delicado e terrível

É somente no final do livro, na sua morte, diante de seu corpo, que Riobaldo revela que Diadorim nasceu em um “corpo de mulher”, o que causa espanto nele e surpreende o

leitor: “Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero” (Rosa, 2019, p. 428). Diadorim é revelado como uma mulher que guerreou com os jagunços, mudando a perspectiva de “homem delicado” para a de uma mulher transvestida de homem.

Essa perspectiva, contudo, não se limita a esse fim, inclusive, pode ser refletida por diferentes pontos de vista. A escritora Marcia Tiburi (2013) observa que, ao aparecer como mulher morta, Diadorim deixa de existir como o amigo masculino vivo que Riobaldo amava. Dessa forma, a revelação do corpo feminino é também um apagamento, visto que desaparece o homem que foi objeto do desejo de Riobaldo durante grande parte da história. Para a autora, essa revelação é complexa, uma vez que submete o amor homossexual a uma condição de negação, pois sendo Diadorim uma mulher, ele estaria absolvido do seu desejo:

Assim, é o corpo morto de mulher que salva o jagunço de seu desejo heterossexual quando, ao mesmo tempo confirmando o prévio e autoafirmado amor homossexual, o livra de assumi-lo. De fato, é verdade que ao mesmo tempo que o libera da mulher, libera-o também do homem, enredando-o para sempre nessa mulher-homem, nesse homem-mulher (Tiburi, 2013, p. 196).

Sob essa perspectiva, Diadorim permanece entre os dois gêneros, uma vez que aparece como mulher, mesmo que seja como mascaramento para seu desejo homossexual. Contudo, o discurso sobre o corpo feminino o coloca em uma condição de submissão ao patriarcado, como observa Tiburi, pois, com a morte de Diadorim e a “revelação” do seu corpo, a mulher aparece como objeto de sacrifício que permite restabelecer uma ordem moral que Riobaldo deseja para seu alívio. Esse acontecimento final, portanto, é mais uma neblina sobre Diadorim do que uma verdade absoluta, sendo passível de questionamento. De todo modo, há uma figuração ambígua no personagem, sem que o feminino e o masculino sejam separáveis, pois ele é apresentado dessa forma na narrativa, não sendo possível defini-lo sem considerar um e o outro.

Diadorim surge como identidade ambígua e indefinida, cuja revelação explícita sobre seu sexo, não é acessível ao leitor desde o início. Há apenas insinuações sobre essa evidência, como quando expressa casualmente em meio a narração sobre “[...] um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue [...]” (Rosa, 2019, p. 141). Contudo, Diadorim permanece neblinado durante toda a narrativa, deixando apenas vestígios no seu jeito misterioso e conciso, mostrando que há algo turvo que impede a visão nítida. Essa ocultação sobre Diadorim é uma opção do narrador, pois ele já sabe sobre esse fato desde o

início da história, fazendo com que o leitor sinta a mesma neblina que o Riobaldo do passado sentiu sobre Diadorim: a sensação de incerteza até o momento da revelação final.

Enquanto não acontece essa revelação final, Riobaldo narra o que sentiu daquela relação, que, em sua memória, ficou marcada pela impossibilidade de concretização do amor que sentia por outro como ele. Como o sertanejo diz, não podia gostar do amigo “no honrado e no final” (Rosa, 2019, p. 35). Essa condição impõe um limite que favorece o efeito da neblina, uma vez que o tabu sobre o amor homoafetivo deixa as coisas ainda mais encobertas, com o véu da proibição e da impossibilidade.

Como algo que fica suspenso, não dito e não realizado, o narrador conta que, em determinado momento, sonha com Diadorim passando por debaixo de um arco-íris, um símbolo da mudança de gênero, dessa forma conseguiria realizar seu desejo: “Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares” (Rosa, 2019, p. 43). O arco-íris, conforme o *Dicionário de Símbolos* (2001), é universalmente reconhecido como uma espécie de ponte entre dois mundos, o céu e a terra, um outro mundo e o nosso (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 77). No sonho de Riobaldo, o arco-íris é uma passagem, algo que modificaria o corpo de um ser em outro, para que, assim, o desejo se realizasse, um desejo que é fruto do que o meio condiciona, que julga como “certa” a relação entre o homem e a mulher e “errada” a relação entre um homem e outro homem.

A forma como Riobaldo apresenta a relação entre ambos nos leva a considerar que a questão sobre o gênero de Diadorim não se conclui com a revelação final do “corpo de uma mulher”. Ao analisarmos essa questão em diálogo com Butler, conforme suas considerações sobre o gênero em *Problemas de gênero* (2018), percebemos que o sexo biológico de Diadorim é também definido pelo discurso sobre o corpo, que define o que é masculino e o que é feminino. A autora propõe que, para pensar o gênero, não basta pensar sobre o conceito dele, mas também sobre o que é material, ou seja, o próprio corpo e como a sociedade decide o que é o sexo. Sendo assim, reduzir a verdade sobre Diadorim ao que é biológico – o corpo de “mulher” – é ignorar que isso é um ponto de vista que pode ser revisto quando pensado pelo fator social.

O corpo biológico não é naturalmente definido, mas sim diferente, e o que impõe um padrão ao corpo não é a natureza, mas as mesmas regras e normas que definem a identidade do sujeito. Na sociedade, o padrão que condiciona o gênero feminino, por exemplo, define um certo comportamento, uma maneira de portar-se, de vestir-se, costumes e modos de agir, como exposto por Simone de Beauvoir, em o *Segundo Sexo* (1967).

Contudo, Butler vai além ao afirmar que não somente há uma imposição ao ser mulher, mas também ao que é o sexo feminino e o que é o sexo masculino. A questão colocada pela autora nos leva a refletir sobre o transgênero, sobre alguém que nasce em “corpo de mulher”, mas não “performa” nesse padrão, o que desconstrói uma posição enraizada de que o corpo biológico define o sexo. Diadorim é um personagem que contrasta com a imagem condicionada ao gênero feminino, relacionado ao seu “sexo biológico”, pois luta com armas, é destemido e corajoso, até mais que Riobaldo, e se veste com roupas de homem. O que observamos, nesse sentido, é que o gênero é uma “performance”. Indiferente do sexo biológico, a maneira como apresenta-se e a aparência sobre o corpo é uma incorporação do que o meio social, através das normas e dos padrões pré-estabelecidos, impõe ao sujeito e à sua identidade, tal como explica a autora:

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação (Butler, 2018, p. 187, grifos da autora).

Butler coloca em questionamento a performance como uma imposição binária sobre o gênero, que é feminino ou masculino a partir de tais representações. Diadorim rompe com essa representação binária. Mesmo que o corpo de Diadorim como mulher surja explicitamente apenas em um corpo já morto ao final da narrativa, é perceptível, ao longo do texto, que há um corpo que se expressa de modo diferente das expectativas normativas. Riobaldo, por exemplo, descreve seus modos como delicados e afeminados e, por isso, é, muitas vezes, alvo de comentários depreciativos.

Nesse sentido, Diadorim pode ser pensado como um corpo que não se encaixa nas organizações e definições pré-estabelecidas pela sociedade, pois rompe com os estereótipos do corpo, indo além da binariedade do sexo. Por mais que o sistema tente lhe impor regras e normas sobre seu corpo enquanto lhe enquadraram em uma categoria, como quando zombam de seu jeito afeminado, ele resiste e se ressignifica em um corpo duplo, que é delicado e terrível: “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel [pessoa afeminada], mas diabrável sempre assim [...]” (Rosa, 2019, p. 308).

Durante a narrativa, o personagem está o tempo todo rompendo com essa organização binária, seja por meio da luta e do combate, seja por sua forma de ser e sentir. Foi ele quem

ensinou Riobaldo sobre a coragem, mas também a observar, com cuidado, os pássaros. Esse é o contraste do personagem: por um lado, a brutalidade; por outro, a delicadeza:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros [...]. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. [...]. E a macieza da voz, o benquerer 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 (Rosa, 2019, p. 108).

Essa singularidade – em uma narrativa que conta a história de dois jagunços que atravessam o sertão em lutas e combates – quebra com uma organização social estabelecida. O corpo de Diadorim não se submete a uma ordem divina, mas vai de encontro a essa ordem que sustenta a ideia de que o amor entre os dois seria demoníaco, com efeitos diabólicos sobre Riobaldo, como ele mesmo questiona: “[...] o amor assim pode vir do demo?” (Rosa, 2019, p. 105). É nesse sentido que o personagem rompe com uma normatividade de gênero, embora precise sobreviver a ela, sem deixar que o sistema se sobreponha.

Por isso, Diadorim é a neblina de Riobaldo, pois não é possível enquadrá-lo a uma categoria, defini-lo por completo, como homem ou mulher. Dessa forma, a existência de Diadorim, em devir, embaralha a organização social da qual Riobaldo tenta estabelecer uma lógica, desestabiliza a própria noção de identidade, de categoria de gênero e, inclusive, finaliza nessa instabilidade. A neblina, nesse sentido, não é dissipada pelo desvelamento do corpo, mas persiste como marca de uma existência que escapa às nomeações estáveis, expondo os limites das categorias binárias e revelando a identidade como um campo móvel, contraditório e aberto ao devir.

Diadorim, portanto, permanece como personagem complexo na narrativa, de certa forma condicionado à lógica em que Riobaldo tenta esclarecer e estabelecer, uma ordem de definição, uma divisão entre o certo e o errado, deparando-se, ele mesmo, com a mistura do mundo. Em seu discurso, Riobaldo quer organizar a sua experiência por meio de uma separação e classificação das coisas, mas se depara, o tempo todo, com a mistura, como ele mesmo explica: “[...] eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! [...] este mundo é muito misturado...” (Rosa, 2019, p. 162).

Diadorim, porém, é a maior evidência da quebra dessa organização. Assim, Riobaldo nunca se mostra satisfeito com essa mistura que é incompreendida dentro de si. Com isso, essa revelação do corpo de Diadorim, como mulher, ao final da história, não é o suficiente

para que a neblina em torno de si e do leitor se dissipe; ao contrário, ela adensa ainda mais os mistérios sobre Diadorim e a relação entre ambos. Sobretudo, permanecem as marcas do que ficou dessa relação: o não dito, o que Riobaldo não compreende completamente e aquilo que não assume.

4 O DIABO EM NEBLINA

No discurso de Riobaldo, o diabo aparece como um dos primeiros temas da história, quando ele cita um bezerro com feições de cachorro e de gente, nominado como o “cão” (o diabo) pelos moradores do sertão. O ser demoníaco, como o narrador diz, é evitado, pois oculta-se o nome, mas, ao mesmo tempo, quanto mais se evita, mais se convive, atrai a presença. E assim surge o diabo em neblina na narrativa, com suas duas faces, humano e animal, atuando como uma figura que oscila entre existir e não existir.

Considerando que Riobaldo narra o que viveu e compreende o que aconteceu, o diabo, de forma oscilante, também é uma neblina em seu próprio discurso, como aquilo que se quer evitar, ocultar, não ver, porém, ao mascarar isso, resulta em manifestar essa presença. Conforme observado por Antonio Candido, a questão do diabo é uma característica do “mundo simbólico” atrelado ao “mundo real”, em que o demoníaco encarna o mistério, pois o Diabo justifica o que é inexplicável, como esclarece: “Mas por que o demônio em tudo isso? Porque nada encarnaria melhor as tensões da alma, nesse mundo fantástico, nem explicaria mais logicamente certos mistérios inexplicáveis do Sertão” (Candido, 2002, p. 136).

A amizade ambígua com Diadorim é uma dessas situações inexplicáveis para Riobaldo, é por isso que ele associa essa relação com algo demoníaco, assim como as barbáries que viveu e cometeu enquanto jagunço. Aquilo que é “mal”, na sua concepção, é atrelado ao ser oculto, à crença estabelecida pela cultura religiosa. Essa crença é bastante percebida na narrativa, nas falas do compadre Quelemém, por exemplo, que reforçam essa associação. O reconhecimento do demônio, dessa forma, mostra a percepção sobre o mal, reconhece a existência dele, enquanto mascara o inaceitável para Riobaldo.

Assim, o Diabo é a neblina sobre o próprio ser. Ele é o “inexplicável” da existência, como os sentimentos de maldade, a corrupção do homem, o amor por outro homem, o desejo pelo poder e por ser um homem livre. É preciso uma figura externa ao ser para que se justifique o que não se pode afirmar a partir de si. Ao mesmo tempo, ele afirma em si essa potência, pois Riobaldo não expele, mas chama para si. Por isso, ele faz o pacto, para assumir verdadeiramente essa face. Ao final, assim como começa no tema do diabo, ele finaliza a narrativa concluindo: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2021, p. 435).

4.1 “O DIABO EXISTE E NÃO EXISTE”

Riobaldo questiona e teoriza: “O diabo existe e não existe? [...] existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma?” (Rosa, 2019, p. 15). Nessa lógica do narrador, o diabo se desfaz como a separação da água e o barranco que formam a cachoeira. Riobaldo se convence de que o diabo não existe, “não há”, mas teria como desfazer uma cachoeira? A insuficiência de uma explicação racional para a existência ou ausência do demônio torna a questão a circular pela narrativa, indo e vindo para ela com constante frequência. Nesse sentido, a história não alcança uma afirmação ou negação, mas, o diabo, no meio do redemoinho, retém e transborda, na narrativa, os sentimentos mais ocultos e profundos do ser.

O demônio toma muitas formas na narrativa, como se forma uma força da natureza que se desenvolve no ser, que vem de dentro para fora e se generaliza o mal. Riobaldo aponta para a demonização que ele vê ou que houve falar, como é no caso de algumas histórias que ilustram como o mal é entendido culturalmente pelo meio e como isso é contraditório. Uma delas é sobre o Aleixo, um homem que cometia crueldades e cujos filhos foram “castigados”, porém, ele converteu-se a uma vida religiosa e virou um homem melhor, mais feliz, ainda que seus filhos estivessem cegos e sem possibilidade de cura. Essa perspectiva expõe o mascaramento do mal, através da conversão para o lado do “bem” e o sofrimento dos filhos, mas, como se pergunta Riobaldo, e a justiça pelas violências cometidas por ele? Permanecem irreparáveis e mascaradas pela boa ação e pelo castigo.

Outro exemplo de comparação mencionado era Valtêi, um menino que trouxe a ruindade em si. Desde muito novo, já tinha vontade de matar, embora a vida que seus pais lhe davam não justificasse aquele sentimento. Assim, os pais resolveram prendê-lo em uma árvore e castigá-lo, o que lhes dava até um certo prazer. Eles expõem isso como bom exemplo de educação, levando o menino ao definhamento. A naturalidade da violência, nesse exemplo, não convence Riobaldo de que a atitude é certa, mas sim um mascaramento através da repressão.

Os casos apresentados justificam o diabo como feitor do que é cruel e inexplicável, como colocado por Candido. Assim, o que fica no “mistério” é colocado na ordem do demônio, do Mal que surge sem uma explicação, do que é absurdo e cruel. Por isso, Riobaldo reconhece que a questão não é provar se o demônio existe, mas sim lidar com a incerteza do que o cerca, o mal, vivenciado nas experiências pelo sertão, que é tão real quanto a cachoeira. Dessa forma, o diabo existe “e” não existe, ao mesmo tempo. O diabo, nessa concepção de Riobaldo, é a nomeação do maligno que toma conta de tudo, mistura-se ao homem e às suas

ações, revelando o oculto no ser, “os crespos do homem”. Desse modo, deixa de ser uma entidade estritamente metafísica para configurar-se como uma manifestação do mal. Como o próprio Riobaldo reconhece:

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor — compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? E, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois — e Deus, junto. *Vi muitas nuvens* (Rosa, 2019, p. 16, grifos nossos).

Nesse trecho, para o compadre Quelemém, a maldade do homem é redimida pelo sofrimento e pelo amor. Riobaldo aponta para a ambiguidade do ser humano, para a coexistência do bom e do ruim, da virtude e da violência. Nisso, o personagem “vê muitas nuvens”, isto é, o mascaramento do mal pelo convertimento ao Bem. Ser bom para a família e amigos, como diz, não traz a virtude da alma, não isenta o crime. Por isso, o Diabo é “misturado”, está no homem, faz parte do todo, não há como dividir.

Esse mal que se mascara é, para Riobaldo, o diabo. Por isso, ele é o que não existe, o que se oculta, mas ao mesmo tempo está lá: “*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (Rosa, 2019, p. 15, grifos do autor) Nesse sentido, para Hansen, o diabo possui esse aspecto duplo: é uma invocação do “nada”, do “irreal”, do “ausente”; e, ao ser trazido para o discurso, ele surge, torna-se real pela linguagem: “O diabo é não-ser: esvaziamento contínuo no enchimento contínuo, *nonsense*” (Hansen, 2000, p. 89). O esvaziamento, contudo, não é falta de sentido, mas expressa o silenciamento, o não dito, o que é ocultado e mascarado. Sendo assim, esse diabo é duplo, porque ilustra o que já é uma imagem, um simulacro, uma figura sem fundo verdadeiro, que atua como um “falso efeito mimético”. Esse efeito é percebido no pacto, por exemplo, quando ele não vê o demônio, mas sente a sua presença e é marcado por esse momento.

O diabo, dessa forma, possui um entrelaçamento com a linguagem da narrativa, como observou Hansen. Ele faz parte da criação e da invenção necessária para expressar e narrar, visto que Riobaldo está em um modo de especulação dos acontecimentos de sua vida. Como produzir uma imagem do “nada”, do “zero”, da “ausência”? É para isso que o diabo existe, para nomear o que não existe e passar a ter um sentido, um significado sobre o “nada”. Ele é, portanto, uma manifestação da ausência. Esse aspecto sobre o diabo é contraditório, pois mostra e oculta ao mesmo tempo, já que, como observa Hansen: “na designação da coisa o signo é (não)-ser daquilo que designa, pois nele a presença do designado dá-se em ausência”

(Hansen, 2000, p. 92). Nesse sentido, o Diabo é da ordem do “(não)-ser”. Ele é a ausência que, afinal, sustenta a existência do demônio, como diz Riobaldo: “o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (Rosa, 2019, p. 50). Se negar a existência do Diabo, como ele diz, aí sim ele impera. Não se pode, portanto, negar o próprio mal, pois quanto mais se mascara, mais o demônio se manifesta e se apodera do ser.

Essa condição de existência e de negação do diabo define uma contradição entre ser e não ser. No entanto, é justamente essa condição de estar entre uma existência e outra que movimenta a narrativa em direção a uma desorganização, que implica na própria linguagem. Ele não está apenas na crença e na suposição, mas existe nessa mesma lógica de duplicidade de existência no modo como o relato de Riobaldo se compõe, pois é pelo seu discurso que ele também tenta se desfazer da culpa. O uso da conjunção *e* em *Grande Sertão: Veredas*, especialmente nessa colocação do diabo que “existe *e* não existe”, causa uma variação e uma multiplicidade na linguagem, como observado por Hansen em relação ao diabo na narrativa, e explicado por Deleuze e Guattari sobre o uso do verbo *ser* e da conjunção *e*:

Sempre houve uma luta na linguagem entre o verbo “ser” e a conjunção “e”, entre *é* e *e*. Esses dois termos só se entendem e só se combinam aparentemente, porque um age na linguagem como uma constante e forma a escala diatônica da língua, ao passo que o outro coloca tudo em variação, constituindo linhas de um cromatismo generalizado. De um a outro, tudo bascula (Deleuze; Guattari, 2012, v. 2, p. 45).

O uso da conjunção *e* desorganiza a estabilidade do verbo *ser*, pois coloca tudo em variação. Desestabiliza, portanto, o que seria definitivo. O mesmo acontece quando Riobaldo afirma que “Tudo é e não é...” (Rosa, 2019, p. 16). Estar entre ser e não ser coloca toda uma organização em movimento de contínuo processo de variação, pois desarticula o que é apresentado como verdade absoluta e conduz a uma multiplicidade de sentidos. Esse é o demônio no meio do redemoinho de *Grande Sertão: Veredas*, a instabilidade em torno do sentido, que se alterna do “nada” para o “múltiplo”, como o próprio diabo, que existe mesmo quando não há.

Os autores franceses observam ainda que uma linguagem que foge da normatividade da língua provoca um tensionamento, isto é, algo que desarticula o seu tratamento comum. Esse tensor — como a conjunção *e* ou até mesmo os desvios da norma padrão da língua — coloca a língua em devir, em uma espécie de metamorfose da própria língua, que não é um novo idioma, nem mesmo o regionalismo ou uma forma de dizer. Esse devir da linguagem acontece em algo que os autores chamam de um “menor intervalo”, no sentido de ser uma

língua variável e fluída. Assim, abdica-se a forma estável, dando lugar aos contornos livres que não se encaminham para pontos fixos, mas imprevisíveis:

O menor intervalo é sempre diabólico: o senhor das metamorfoses se opõe ao rei hierático invariante. É como se uma matéria intensa se liberasse — um *continuum* de variação: aqui, nos tensores interiores da língua; ali, nas tensões interiores de conteúdo. A ideia do menor intervalo não se estabelece entre figuras de mesma natureza, mas implica pelo menos a curva e a reta, o círculo e a tangente. Assiste-se a uma transformação de substâncias e a uma dissolução das formas, passagem ao limite ou fuga dos contornos, em benefício das forças fluidas, dos fluxos, do ar, da luz, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso (Deleuze; Guattari, 2012, v. 2, p. 60-61).

Essas variações, segundo os autores, são diabólicas porque não seguem as hierarquias. Mesmo entre as palavras de poder, criam-se linhas de fuga das quais as palavras não se fixam em um sentido único, mas variável. Essa é a expressão do diabo em *Grande Sertão: Veredas*, como esclareceu Hansen, o detentor de vários nomes e, ao mesmo tempo, é coisa alguma. Mas ele precisa existir na linguagem, como forma e conteúdo, para que o sentido se multiplique, como o sentimento de culpa que Riobaldo carrega, por exemplo. Se o diabo não existisse, como ele afirma, não haveria esse pesar. Dessa forma, o sentido torna-se completamente variável. O diabo, desse modo, “transforma as substâncias”, transforma o próprio ser, como Riobaldo, que, depois do pacto, torna-se outro. Ele também passa a ser e não ser, pois faz uma aliança com essa condição de devir, passando a um estado, sem deixar de sair do estado em que estava, permanecendo entre eles.

Portanto, “o diabo existe e não existe”. Existe mesmo quando não há. Ele está no entre existir, no devir da existência, pois ele é um potencializador do sentido. Está no meio da rua, no meio do redemoinho, espalhando os sentidos que Riobaldo tenta organizar. Por isso, ele é misturado e forma variáveis a partir de outras variáveis. Ele está atrelado ao sertão – o meio em que o homem vive a dualidade –, entre uma liberdade forjada e a condição de uma vida cruel que lhe é imposta, entre a moral e a injustiça, entre a ordem e desordem. Vincula-se também a Diadorim, na forma de um amor diabólico e duplo, que se manifesta como homem e como mulher, articulando a variação da expressão “e”; nesse sentido, Diadorim conduz Riobaldo por um caminho de variáveis. Associa-se, ainda a Hermógenes, o jagunço pactário que é o “outro”, em oposição a Riobaldo, sendo a face do mal, como uma própria figuração do diabo. Por fim, encontra-se misturado ao próprio Riobaldo, que também se torna pactário ao formar uma aliança com o diabo para devir um outro. Assim, o diabo movimenta os sentidos do mal, do poder e dos sentimentos incompreendidos, como o amor homossexual e a culpa que o narrador sente. É através da linguagem que o diabo toma forma, não de uma

maneira simples, mas seguido de uma anulação. É esse aspecto que faz o sentido se movimentar em redemoinho.

4.1.1 “Eu queria ser mais do eu”

O episódio em que Riobaldo realiza o possível pacto com o diabo, dirigindo-se às Veredas-Mortas, é uma passagem que possui certa densidade, pois nada fica às claras; ao contrário, tudo se oculta e há uma constante ambiguidade sobre a presença ou não da figura demoníaca. Para Candido, esse episódio do pacto com o diabo é uma passagem simbólica, como um rito de passagem, bastante comum nos romances de cavalaria. O pacto representa, dessa forma, um “caminho para adquirir poderes interiores necessários à realização da tarefa” (Candido, 2002, p. 131).

Riobaldo deseja poder para vingar a morte de Joca Ramiro e, para isso, precisa se igualar ao traidor Hermógenes. O inimigo do jagunço seria pactário, conforme Riobaldo acreditava; portanto, em sua superstição, a luta contra Hermógenes não seria justa, uma vez que forças “místicas” agiriam em favor do traidor. Essa crença de Riobaldo gera a especulação sobre o diabo enquanto uma entidade, uma manifestação, um ser que lhe daria poderes. Contudo, também é mais uma ocultação, uma vez que o desejo pelo poder, pela vingança e para ser alguém superior ao que ele era, o motivaram a ir em busca do demônio.

Para Hansen, a questão do desejo pelo poder é o que está explícito no ato do pacto. Contudo, o amor secreto por Diadorim também o movimenta para essa força, pois ele busca uma saída para o seu desejo homossexual pelo amigo. Por isso, o Diabo coloca-se como uma invocação da ausência, para que seja preenchido por aquilo que Riobaldo não consegue alicerçar dentro dele por conta própria. Por isso, para o crítico, há uma espécie de “cegueira”, que Riobaldo não consegue ver em si, pois está cego pelo poder.

Quando se dirige às Veredas-Mortas, Riobaldo vai em busca da entidade, da materialização do oculto, e, assim, ele também sente que o diabo já estava à sua espera, farejando e vigiando-o como um cão. Essa presunção mostra que o que Riobaldo busca, de certa forma, também busca por ele, como acredita:

Ele tinha que ir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jãão. Mas, em que formas? [...] Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xú? E de um lugar — *tão longe e perto de mim*, das reformas do Inferno — *ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja* (Rosa, 2019, p. 302, grifos nossos).

Riobaldo, sozinho, se dirige à encruzilhada, onde é tomado pelo medo: a natureza parece se recolher, as estrelas, a lua, os sons e os silêncios, o escuro – tudo compõe um cenário sombrio: “Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado” (Rosa, 2019, p. 302). Ele espera por algo que sente estar presente na atmosfera daquela hora e lugar, mas ele não vê a face do Diabo, o que lhe causa um estranhamento, um efeito de suspensão ao esperar pelo que não vinha: “E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver” (Rosa, 2019, p. 303).

O invisível parece que vai se materializar a qualquer momento, e, assim, a falta da figura é quase palpável, pelos ruídos e pelo breu da noite. O Diabo deveria estar ali, mas não vinha: “Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu” (Rosa, 2019, p. 304). “Bêbado de si”, Riobaldo evoca o demônio, na encruzilhada, encontrando nada mais do que o nada, o silêncio e a si mesmo:

— “Lúcifer! Lúcifer!...” — aí eu bramei, desengulindo.
 Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só [...]
 — “Lúcifer! Satanaz!...”
 Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.
 — “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!” (Rosa, 2019, p. 304).

Nesse ponto, como observa Hansen, o demônio se revela como “ausência”, o “nada”, que serve como articulação do discurso, como uma figura que existe para evidenciar o que não é explicável. Dessa forma, a narrativa produz o “não-ser” que, ao mesmo tempo, “é”, tal como a linguagem de *Grande Sertão: Veredas*, que se inicia “nonada”, em uma “pouca coisa”, “nada” que dá origem ao texto, isto é, o irreal necessário para expressar o real:

Sendo nada, pois é (não)-ser, o Diabo fica sendo no discurso, como o expresso. Metalingüisticamente, o Diabo articula-se com o “Nonada” da enunciação e, ainda, com o *leitmotiv* [...]. Significando o espaço do texto e o da narração: (Não)-ser do Real que inventa, pois efeito de linguagem (Hansen, 2000, p. 92).

A neblina se coloca em torno desse “nada”, figurado pelo Diabo, de aparência invisível, “no meio do redemunho”, sem nunca mostrar a face e, ao mesmo tempo, presente, pois ele possui sentido. O sentido do Diabo aponta para múltiplas formas, como observou Hansen, muitos nomes pelo qual é chamado, porém sempre apontam para a “não existência”, o que configura em neblina. Uma vez que o Diabo é múltiplo, mas, no fim, não é nada, essa suspensão sobre o ser provoca a incerteza, a dúvida, encobre a verdade que Riobaldo não consegue ver: seus sentimentos de amor por outro homem, de culpa e de ambição.

Como argumenta Hansen, essa neblina sobre o diabo se prolifera para a narrativa, pois Riobaldo, ao contar sua história, nunca revela a verdade. O sentido do seu discurso não é o que está dado, mas o que fica entre o que é dito e não dito. Dessa forma, ele narra como uma necessidade, para não esquecer e, principalmente, para lembrar: “Faz-se na enunciação de Riobaldo uma matriz platonizante: a verdade daquilo que narra é o ainda não-desvelado, o oculto, que o discurso do não-esquecimento se esforça por lembrar” (Hansen, 2000, p. 103). O diabo, nesse ponto de vista, é como uma “[...] imagem degradada de um modelo [...]” (Hansen, 2000, p. 103), utilizada para espalhar o ocultamento sobre o que, de fato, revela-se na sua narrativa.

Sendo o diabo a ausência e a “não-existência”, Riobaldo encontra-se com ninguém mais além dele mesmo no pacto, momento em que chama para si o “maligno”. O personagem mostra-se, então, disposto a “vender a alma” pelo desejo de poder, pelo amor de Diadorim, pela vingança de Hermógenes, pela liberdade da jagunçagem e pelo fim da guerra para ter paz. Como observa Candido, para que Riobaldo realize seus desejos, ele precisa aliar-se ao mal como um rito de empoderamento: “é necessário ao paladino penetrar e dominar o reino das forças turvas” (Candido, 2002, p. 132).

Assim, o jagunço conquista um poder que vem do “oculto”, que lhe dá força e coragem, mas, na realidade, é o que vem do que há no interior de si mesmo: “como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma [...]” (Candido, 2002, p. 132). Como o próprio sertanejo observa quando recebe o silêncio do demônio: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (Rosa, 2019, p. 304). Riobaldo reconhece a intensidade de si mesmo na ausência de uma confirmação, do que não veio, mas algo existia dentro de si. É dele mesmo que o diabo se fortalece e passa a existir, pois surte um efeito, uma “sensação”. Portanto, conforme explica Candido, o pacto é simbólico, como um “ritual de provação iniciática, mágico-religioso”, que ele faz para conseguir a “mudança do ser” (Candido, 2002, p. 133).

Essa mudança que Riobaldo busca, como explica Candido e Hansen, é a necessidade que o meio demanda dele. A vida do sertanejo jagunço, que vive a guerra, sobrevive a partir da luta, não pode ignorar esse problema. Por isso, precisa igualar-se a essa perversidade, como argumenta Candido:

O demônio surge, então, como acicate permanente, estímulo para viver além do bem e do mal; e bem pesadas as coisas, homem no Sertão, o homem no mundo, não pode existir doutro modo a partir duma certa altura dos problemas. “Viver é muito perigoso” repete Riobaldo a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la (Candido, 2002, p. 137).

Dessa forma, logo após evocar o diabo e deparar-se com o “nada”, “um falso imaginado”, Riobaldo, apesar de não ver a figura demoníaca, é tomado por uma sensação, um “adêjo”, presumindo uma afirmação do pacto:

Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu *supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu [...]. Como que adquirisse minhas palavras todas*; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu *recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades* — de pancada (Rosa, 2019, p. 304, grifos nossos).

Essa sensação, sentindo em si uma força mística, é o “rito de passagem”, como observou Candido, que Riobaldo passa para a adquirir os poderes. Isso também revela como Riobaldo apodera-se do oculto para que possa ser Outro – ser o que ainda não é, ser mais do que se é –, como ele deseja: “Eu queria ser mais do eu” (Rosa, 2019, p. 303). Como também observou Hansen, Riobaldo precisa ser um “Outro”, passar de ser subordinado a chefe, de silencioso para falante e assim por diante. Ele também precisa dessa característica para corresponder às imagens aos olhos do grupo de jagunços e de Diadorim. Portanto, esse “contato” de Riobaldo com o diabo faz com que ele possa revelar em si o seu avesso.

4.1.1.1 Culpas em aberto

Encoberto pela dúvida sobre o demônio e a realização do pacto, Riobaldo fala do peso emocional da culpa que carrega: “Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (Rosa, 2019, p. 106). Essa culpa está relacionada com o pacto, que, na real possibilidade de existência do diabo, colocaria Riobaldo como culpado das tragédias que se sucederam, das mortes, em especial da morte de Diadorim, que foi consequência da vingança vitoriosa, porém com perdas valiosas, contra Hermógenes.

Na esperança da não existência do diabo, o sertanejo espera o fim da sua sentença de culpa, conforme desabafa: “O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; rezo o bendito” (Rosa, 2019, p. 337). Riobaldo deseja livrar-se do sentimento e compreendê-lo racionalmente, como observa Davi Arrigucci Jr. (2019). Para isso, ele utiliza o discurso como forma de “exorcizar” o sentimento, narra para entender, como o crítico observa, gerando, assim, uma “dialética do esclarecimento”, conforme explicam os teóricos Adorno e Horkheimer.

A culpa que Riobaldo sente é inevitavelmente um sentimento pelo que passou, pelas tragédias vividas e pela morte de Diadorim, como conclui Arrigucci Jr.: “a violência mítica que teve de enfrentar” (2019, p. 501). Sendo assim, ao contar e recontar sua história, ele tenta entender o que viveu, como se o ato de narrar fosse uma maneira de dissipar essa dor que ele sente. Arrigucci Jr. explica que Riobaldo, ao narrar suas experiências, tenta desfazer o pacto, que o narrador acredita ser o mal que teria provocado a tragédia, como a morte de Diadorim. Por isso, o relato torna-se um meio para libertar-se do peso desse sentimento.

Contudo, o diabo não se resolve, ele se repete no discurso entre existir e não existir, há sempre uma variação e não uma conclusão. A culpa, nesse sentido, torna-se variável, não há em quem ou no que fixá-la. Ela está em Riobaldo, no diabo, em Diadorim, em Hermógenes, no destino ou no próprio meio: o sertão. Todas essas condicionantes contribuem para as tragédias que se sucederam. O diabo, nesse sentido, retorna como uma repetição desse pesar. É por ele que esse sentimento se faz e desfaz, porém não em uma lógica linear, mas sim como no movimento do redemoinho, em que a culpa se “espiraliza”, fazendo-se e desfazendo-se. Como toda a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, “Tudo é e não é...” (Rosa, 2019, p. 16).

Riobaldo reconhece o diabo que existe dentro do homem, como que inato: “[...] o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem” (Rosa, 2019, p. 15). Ao aceitar a existência do demônio com algo próprio do ser, ele chega a uma conclusão racional: a de que o Bem e o Mal coexistem na natureza humana em dualidade. Sob esse aspecto, Eduardo F. Coutinho (2013, p. 98) conclui: “Ao afirmar que o que existe é ‘homem humano’, deixa transparecer que o mal, assim como o bem, é parte da natureza humana, caracterizada precisamente pela coexistência de elementos opostos”. Portanto, ele aceita a sua própria condição existencial e narra o que é “oculto”. Riobaldo conta sua vida em “neblina”, nomeando a isso como uma força mística, o “diabo”, que é reiterado em toda sua fala. Esse aspecto do seu discurso é necessário para que os sentimentos encobertos do personagem sejam lançados pelas palavras que levam, como observaram Hansen e Arrigucci Jr., ao “nada”, ao vazio da linguagem.

4.2 O DIABO MISTURADO EM TUDO

Como Riobaldo diz, o diabo se mistura: “Arre, ele está misturado em tudo” (Rosa, 2019, p. 16). O diabo misturado para Riobaldo é incompreensível e, ao mesmo tempo, visível, como no caso da mandioca mansa (doce) e da mandioca-brava (venenosa): uma pode se transformar na outra, como se houvesse algo oculto que mistura as coisas e leva a uma

instabilidade. Assim, o narrador mostra uma “estranhez” sobre a natureza do mal, que surge como as raízes de uma planta, direto de sua natureza, sem que nenhuma outra circunstância possa explicar o acontecido. Essa instabilidade é o que Riobaldo tenta compreender e colide com a sua própria lógica limitada à crença de que as coisas possuem uma divisão bem delimitada, embora os fatos sempre lhe apontem para uma contrariedade a essa lógica, especialmente no que diz respeito ao diabo e ao mal do ser humano.

Sob esse viés, Arrigucci Jr. observa que o diabo está misturado em tudo, porque é atrelado ao próprio lugar: o sertão. É a cultura e a crença do meio que o faz. Sendo um aspecto do lugar, é também um modo de perspectiva de Riobaldo, de forma que o mundo passa a ser interpretado pelo viés do mal, como aponta:

Certamente, o demônio é um objeto explícito e constante de sua interpretação do mundo e, pelo pacto que procurou fazer, uma questão em sua vida; é também uma presença, um fato cultural do lugar, onde o povo supersticioso parece acreditar nele, conforme tantos casos que o próprio Riobaldo se encarrega de contar; mas é também e sobretudo a forma que assume sua interioridade dividida, como se estivesse presente desde sempre em seu próprio interior: diabo encarnado nos refolhos do homem (Arrigucci Jr., 2019, p. 477).

Nesse sentido, a presença do diabo em todas as coisas estabelece outro ponto de dúvida: o mal poderia ser sempre o mal e o bem sempre o bem? “preto é preto? branco é branco?” (Rosa, 2019, p. 180). A questão é que o bem e o mal se misturam e Riobaldo quer organizar, dividir e, assim, entender, mas o que ele encontra é a mistura: “eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados [...] este mundo é muito misturado” (Rosa, 2019, p. 162).

Arrigucci Jr. destaca que Riobaldo vive a mistura das coisas. A jagunçagem é uma contradição, pois uma hora ele está no lado de Zé Bebelo, outra hora como rival; uma hora do lado de Hermógenes, lado a lado, outra hora como inimigo. As coisas se misturam na ambivalência que é o próprio ser humano. Por isso, Riobaldo busca o pacto, para equiparar-se ao que enfrenta, em que o mal existe e exige, conforme Arrigucci Jr. (2019, p. 485), “[...] para ter acesso a esse mundo da alta política da jagunçagem, mundo da guerra e da coragem, mas também da alta traição e da divisão do ser”.

Esse diabo misturado em tudo espalha a neblina, Riobaldo experiencia o “mundo misturado”, em que a divisão é só uma ideia, mas, na prática, a oscilação entre uma coisa e outra é mais evidente. Por isso, “Tudo é e não é” (Rosa, 2019, p. 16). Essa ambiguidade do mundo está presente em Diadorim, em Hermógenes, em Zé Bebelo, na jagunçagem, no Sertão

e no ser humano em si. Nessa perspectiva, tudo é revelado, mas apresenta-se como neblina, como ocultação do que é inexplicável para Riobaldo.

4.2.1 O mau amor oculto

Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? (Rosa, 2019, p. 105).

O amor que Riobaldo sente por Diadorim o coloca diante do inexplicável, um encontro que foge do “razoável comum”. Isso ocorre porque não é o normal dentro da concepção estabelecida pelo meio: dois homens juntos não é o cotidiano. Ao se perguntar se esse amor pode vir do “demo” ou de “um-que-não-existe”, Riobaldo reconhece a força diabólica dessa paixão, que cria o tabu e o mistério, levando-o ao desnorreamento, como observou Antonio Candido.

O questionamento sobre o amor vir do “demo” sugere que essa força é diabólica e uma presença invisível que cria o inexplicável. Como acontece no amor entre os personagens: “Amor desse, cresce primeiro; brota é depois” (Rosa, 2019, p. 105). Esse amor que cresce sem pensar nas consequências do que dele poderá vir, como um amor proibido, inexplicável, nomeado como do demônio, na ordem do que “não-existe”, que se aprecia somente às escondidas “[...] por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele” (Rosa, 2019, p. 351).

É pelo motivo desse inexplicável sentimento diabólico que a neblina aparece, gerando a não transparência, pois sua origem parece ser “turva”, como Nunes argumenta, por isso está relacionada ao diabo:

Neblina, turbulência, eis os elementos atmosféricos, um perturbador da transparência, outro da quietude, que traduzir, para Riobaldo, no reconto de sua paixão avessa, o encanto envolvente, diabólico, de sua exaltação amorosa pelo companheiro leal, duro, sério e bruto (p. 44), que conhecera, como, Menino bravo, à margem do de-Janeiro: encanto noturno de turva origem (Nunes, 2013, p. 156, grifos do autor).

Para o crítico, esse amor proibido faz com que Riobaldo sele o pacto, inconscientemente buscando pela satisfação desse desejo. Porém, há uma contradição, já que ele realiza o pacto para viver esse amor com quem ele acreditava ser um jagunço como ele.

No final, há uma quebra na expectativa, pois Diadorim tinha, verdadeiramente, o corpo de uma mulher, porém estava morta, mantendo-se, assim, a impossibilidade do amor.

Para Nunes, o pacto, misturado ao desejo por Diadorim, faz parte da linguagem da narrativa, pois “se produz, num jogo de dissimulações, feito e desfeito no final do romance, a complementação do revestimento literário medieval da narrativa, que o pacto com o Demônio iniciou” (Nunes, 2013, p. 158). Ao final, o amor escondido de Riobaldo passa para um amor “interdito”, como observou Nunes, desencobre-se o “encantamento” e reitera a ambiguidade, a oposição entre o escuro e a luz, o irreal e o real, pois a narrativa propõe uma reflexão que vai além da divisão, que reconhece “a agudeza dos contrastes” (Nunes, 2013, p. 162).

O diabo, misturado a Diadorim, nesse aspecto, revela como a neblina em torno da personagem se constrói, nesse jogo de limitações, entre o seu desejo pelo amigo (o mau amor) e o que é honrado (como o amor de Otacília). É a força dessa vontade, encoberta e mascarada, que movimenta Riobaldo, que o leva para o pacto, encarnando em si mesmo o mal. Diadorim, dessa forma, é guia para essa passagem “obscura” que Riobaldo precisou passar. Por isso, é a neblina, como comentou Nunes, uma “paixão avessa”, que o narrador ocultou em si, associada ao proibido e ao diabólico.

4.2.2 Hermógenes: o outro

Assim *neblim-neblim*, mal vislumbrado, que que um fantasma? E ele, ele mesmo, não era que era o realce meu – ? – eu carecendo de derrubar a dobradura dele, para remediar minha grandeza façanha! E perigo não vi, como não estava cismando incerteza (Rosa, 2019, p. 387).

O diabo, misturado em tudo, é encarnado na figura de Hermógenes: “Esse Hermógenes — belzebú. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos. Eu sabia. Nunca, mesmo depois, eu nunca soube tanto disso, como naquele tempo. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (Rosa, 2019, p. 134). O mal que Riobaldo quer acabar é Hermógenes. Devido à resolução do julgamento de Zé Bebelo, Hermógenes mata Joca Ramiro e foge junto com os “Ricardões”. Hermógenes é comparado ao próprio diabo, o “belzebú”, homem que, conforme Riobaldo conta, impunha uma brutalidade e violência por onde passava.

É no Liso do Sussuarão que o jagunço descobre que “...O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto” (Rosa, 2019, p. 41). Essa informação intensifica a neblina em torno do diabo, sobrepondo sobre a narrativa uma camada de ocultação sobre a realidade. A

travessia pelo Liso encobre, em uma cortina de fumaça, a possível presença de forças místicas que poderiam interferir no destino, favorecendo o inimigo pactário. Hermógenes é a encarnação do diabo e, por isso, é o oposto de Riobaldo, causando nele uma certa repulsa, um pavor. Riobaldo demonstra uma forte aversão ao comando de Hermógenes, já que ele era o mandante de matar gente, tarefa que era, muitas vezes, incumbida a Riobaldo. O jagunço é contrário àquela normalidade e frieza de Hermógenes, embora contrariado, termina, no fim, igualando-se para vencê-lo.

Para Hansen, o personagem Hermógenes é como um espelho invertido de Riobaldo, pois revela aquilo que o jagunço nega ver em si; cego pelo poder, ele repudia em Hermógenes essa ocultação: “A oposição de Riobaldo ao Hermógenes antecipa aquilo que não quer para si, mas que faz, e que acontece: o pacto, a cegueira do poder, a impotência, a irrupção do heteróclito sertão” (Hansen, 2000, p. 143). Portanto, Hermógenes é o outro que Riobaldo torna-se depois do pacto, iguala-se a ele, pois só assim pensa que poderá vencê-lo. Nessa inversão do Eu, Hermógenes se torna uma figura instável, caótica e misturada, “neblim-neblim”, mostrando-se fragmentado e indeterminado: “[...] nele, tudo é designação, fragmentação e pedaços caóticos, num estado de mistura que não se deixa projetar para cima, para uma significação ideal que o capture numa forma determinada e da qual ele seja a figura derivada” (Hansen, 2000, p. 143).

Essa indeterminação sobre Hermógenes o coloca como uma figura flutuante: “ele dava a pena, dava medo” (Rosa, 2019, p. 172). Era “louco” e “mau” excessivamente, como observou Hansen. Na narrativa, Riobaldo fala de Hermógenes comparando-o ao próprio demônio, sem alma, sem anjo da água, o que “não-existe”, que vive no escuro, no “breu”. A construção do personagem é como um “monstro”, como o próprio Riobaldo o chama, destacando as suas deformidades, comparando-o aos animais: “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande. Eu tinha de obedecer a ele, fazer o que mandasse. Mandava matar” (Rosa, 2019, p. 153).

Esses aspectos misturados em Hermógenes, segundo Hansen, são um efeito da hermenêutica, utilizada na linguagem empregada por Guimarães Rosa: “[...] são articulados por procedimentos retóricos, morfossintáticos, que constituem o Hermógenes como distante” (Hansen, 2000, p. 147). Dessa forma, como explica Hansen, Hermógenes é a “não-pessoa”, ou a terceira pessoa do discurso, o que é designado “o Hermógenes” ou “*aquele* Hermógenes” o que representa o próprio desejo de Riobaldo, que se revela pelo desprezo, pelo “nojo” que sente do inimigo.

Nesse sentido, a neblina, em torno de Hermógenes, se mostra nessa ocultação do desejo de ambição e de poder, como ele reflete: “E ele, ele mesmo, não era que era o realce meu – ? – eu carecendo de derrubar a dobradura dele, para remediar minha grandeza façanha!” (Rosa, 2019, p. 387). Desse modo, ele inverte a ele mesmo em um outro caracterizado como repugnante e fantasmagórico, de forma que o sentido de seu desejo se oculta nesse corpo “neblim-neblim”, e também expressa essa dualidade que Riobaldo está o tempo todo tentando estabilizar.

4.2.3 As muitas faces do diabo

Em *Grande Sertão: Veredas*, o diabo aparece, desde o início, com uma imagem ambígua: “cara de cão, cara de gente”, como Riobaldo comenta ao narrar o caso de um bezerro. Essa duplicidade já indica a natureza do diabo no romance, que é, ao mesmo tempo, humano e animalesco, como observa Riobaldo: ele está no ser humano, é o homem do “avesso”, é o “Outro”. O próprio jagunço vive nessa condição, pois Riobaldo também é duplo: “Eu era dois, diversos?” (Rosa, 2019, p. 351). O personagem demonstra o tempo todo ao seu interlocutor o quanto é contrário à violência, repudiando às ordens de “matar” que vinham de Hermógenes, mas ele também carrega em si o que ele acredita ser maligno, assim como é dividido entre Otacília e Diadorim. Ele fez parte da jagunçagem, realizou matanças e maldades, vivenciou um amor diabólico e fez o pacto, assumindo essa face oculta.

Por isso, o demônio, em *Grande Sertão*, é sempre dissimulado e mascarado, múltiplo em seus nomes, em suas formas: é o “Pai da Mentira”, o “Bode Preto”, “um-que não-existe”, como Hansen observou. Um diabo assim, com muitas faces, é o que organiza o discurso de Riobaldo, é o que ele esconde no “meio do redemoinho” da sua alma, é o que ele nem mesmo sabia e que descobre ao narrar, mas não consegue entender: “O que eu não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (Rosa, 2019, p. 351). Por isso, a narrativa é uma neblina, condensada pelo diabo, pois como diz Riobaldo: “Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi” (Rosa, 2019, p. 351).

Assim, esse diabo, em sua condição de ser misturado a tudo, no meio da narrativa, é o “ocultador”. Ele é o dono do redemoinho de vento, que agrega dentro dele o mal e reflete como um espelho preto: “morador dentro, que viaja, o Sujo! o que aceita as más palavras e pensamentos da gente, e que completa tudo em obra; o que a gente pode ver em folha dum espelho preto; o Ocultador” (Rosa, 2019, p. 180). O diabo agrega o mal do sertão “mundo”, da corrupção do meio e do homem, assim como naquilo que é inexplicável, impossível dentro

da lógica estável de uma divisão que Riobaldo insiste em entender. Por isso, o diabo não é uma forma fixa, mas sempre variável, pois altera-se conforme a necessidade de perspectiva que a situação pede: no Hermógenes, na homoafetividade, no abuso do poder e na violência.

Na passagem em que Riobaldo encontra e deseja matar um homem doente, o “leproso”, é possível ver essa outra face, o oculto. Ele comenta que sente uma presença do mal que se aproxima: “Ele rondava por me governar?” (Rosa, 2019, p. 352). O jagunço demonstra que sente pena do “coitado” leproso, inicialmente, mas confessa que o ódio e o desejo de matá-lo é maior e com justificativa, o que associa à aproximação do diabo, um “vapor de mal” que cresceu dentro de sua alma: “Como eu ia poder contra esse vapor de mal, que parecia entrado dentro de mim, pesando em meu estômago e apertando minha largura de respirar?” (Rosa, 2019, p. 354).

Logo o leproso foge e Riobaldo comenta sobre Diadorim, que estava junto na cena, descreve que o viu como se tivesse o visto a Nossa Senhora da Abadia, com sua beleza, amor, respeito: “[...] e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança. Mas repeli aquilo. Visão arvoada” (Rosa, 2019, p. 355). Em seguida, expressa a proibição e ocultação do amor: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?!” (Rosa, 2019, p. 355). Essas são as “malícias” que Riobaldo oculta, e, por esconder, se multiplica, se repete no discurso: “...*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (Rosa, 2019, p. 15, grifos do autor).

5 O SERTÃO EM NEBLINA

A questão do diabo, se ele existe ou não, tem como ambiente de exploração o sertão, embora ele também exista e não exista. Esse espaço, que é físico, possível de ser geograficamente localizado, por outro lado, é imensurável, sem fronteiras e ultrapassa o caráter regional, como diz Riobaldo: “O sertão é do tamanho do mundo” (Rosa, 2019, p. 59). O sertão, “do tamanho do mundo” é uma neblina, porque é um espaço ilimitado, que transcende o geográfico e explora o desconhecido. Como um devir-neblina, esse sertão se apresenta pela possibilidade de mutação, de transformação, de transponibilidade e de intransponibilidade. Ele é o espaço que possibilita a travessia pela ambivalência.

Nesse sentido, Eduardo F. Coutinho (2013) observa que esse “sertão-mundo” ganha essa dimensão porque é criado pela linguagem: “Ela é assim, além de uma região localizada geograficamente, um sertão-mundo e um sertão conscientemente construído na linguagem, ou seja, um universo que ultrapassa a pura referencialidade e se institui como espaço eminente da criação” (2013, p. 28). Nessa perspectiva, a ideia do sertão é como um universo próprio, não existe como representação de algo limitado e unilateral, mas como um espaço que favorece o acesso ao campo de questionamento sobre o ser, produzido pela linguagem. No sertão, nada é plenamente estável, mas repensado, questionado, com uma perspectiva existencial sobre o meio.

Para Antonio Candido (2002), o sertão é duplo, real e ficcional. Ele é o meio físico que funciona tanto para estabelecer uma concepção de mundo quanto para servir de suporte a um universo inventado. Dessa forma, o espaço se adapta para a necessidade da história, com uma natureza rude e bela ao mesmo tempo (2002, p. 123-4). O sertão físico, geograficamente localizado, conforme Coutinho, é percebido a partir das referências de cidades, estados e formações geográficas. É possível perceber que ele abrange uma parte dos estados brasileiros de Minas Gerais, Goiás e Bahia. O leitor, mesmo sem conhecer fisicamente este espaço, é capaz de sentir a aridez, o isolamento, o vazio e a dureza, assim como a beleza de uma natureza resistente neste ambiente, muitas vezes descrita no canto dos pássaros, nos rios, nas árvores e na vegetação típica do lugar.

Esse meio é o que estrutura a narrativa, é a ambientação histórico-social do universo em que história é possível. Contudo, esse próprio meio é ambíguo e contraditório, fazendo com que o enredo também se torne assim. Há, a partir disso, um princípio da reversibilidade, pois tudo se mistura e se inverte, como observa Candido:

Ambigüidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambigüidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambigüidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora "militriz" Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambigüidade da mulher-homem que é Diadorim [...] (Candido, 2002, p. 134).

O sertão da narrativa, dessa forma, é compreendido com um campo múltiplo e complexo, onde encontramos a ficção e a realidade misturadas, com o homem sertanejo, o homem lendário, o jagunço do sertão e o amor em suas múltiplas formas de ser. Toda essa força de potencialidade dupla vem do meio e da relação do homem com ele. Nesse sentido, o sertão, apresentado por Guimarães Rosa, se expande em uma possibilidade de criar um universo em que tudo se polariza e o sentido desliza, se movimentando pela contradição. É esse sertão que vem dessa intencionalidade ambígua que provoca uma reflexão não apenas de um lugar específico, mas do próprio ser, independente do lugar, como um espaço de existência.

Assim como um rizoma, como pensado pelos filósofos Deleuze e Guattari (2012), o sertão é um espaço que se alarga, que se expande para além de suas fronteiras. Ele é múltiplo, pois está em todo o lugar, com suas veredas que se ramificam. Assim, ele não para de se estender e de proporcionar a travessia do ser, seja para Riobaldo, seja para o leitor. Como explicam os filósofos, ao contrário de uma árvore, que descende de uma filiação, com um ramo que produz outro ramo e assim por diante, o rizoma se alastra sem hierarquias, sem nenhuma previsibilidade, criando conexões através de experimentações e intensidades. Por isso, ele suporta a conjunção *e*, que vai agregando contradições e imprevisibilidades. Assim como o sertão da narrativa rosiana, que se torna amplo na medida em que o romance ultrapassa a regionalidade, esse sertão não é nem simbólico e nem representacional, mas sim um espaço narrativo que existe como de proliferação das ideias que Riobaldo transmite. É possível pensar no mundo através de um olhar do sertão, como espaço de instabilidade de hierarquias, um lugar que se multiplica em rede rizomática, pelas oposições existindo ao mesmo tempo.

O rizoma, assim como o sertão, possui dois lados, um de estratificação (organizado e ordenado) e outro de desterritorialização (o de linha de fuga, que foge a normatividade), no qual não há uma binariedade, mas uma ambigüidade, há um e outro. É esse sertão – entre a estratificação e a desterritorialização – que Riobaldo atravessa pelo seu relato. A neblina, como devir no sertão, é um espaço que multiplica a sua ambivalência, em dois mundos de

frágeis hierarquias, como o da jagunçagem e o da lei urbana que tenta colocar ordem no sertão. Um e outro se colidem e se misturam no relato de Riobaldo, assim como o rizoma:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas (Deleuze; Guattari, 2012, v. 1, p. 25-26).

O sertão de Riobaldo é composto por essa estratificação, sendo vista nos sistemas que o regulam: de um lado, os fazendeiros e donos de terras, que se configuram no sistema jagunço; do outro, o sistema da lei urbana, atrelado a políticos que tentam impor ordem ao sertão. Contudo, esses sistemas são, muitas vezes, desorganizados, atravessados uns pelos outros, rompendo com suas próprias leis. Isso pode ser visto, por exemplo, no episódio do julgamento de Zé Bebelô, em que o candidato a deputado é absolvido pelos jagunços, quebrando uma regra da jagunçagem, o que desencadeia uma série de rompimentos dentro desses sistemas.

Esse lugar imenso também se ramifica, pois o meio que é vasto torna-se labiríntico e misterioso: “Só que o sertão é grande ocultado demais” (Rosa, 2019, p. 362). O próprio título da obra, *Grande Sertão: Veredas*, já sugere que, dentro deste “Grande Sertão”, há caminhos estreitos, as “veredas”, que, após os dois pontos, tomam destaque, revelando um grande sertão com as suas veredas, como explica Riobaldo: “Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas” (Rosa, 2019, p. 78). Como um mapa rizomático, o sertão se desenha em espaços imprevisíveis, ficcionais e reais, como as próprias veredas: caminhos que se fazem na narrativa, sejam eles da experiência interior, sejam eles da travessia concreta do sertão. Constituídas por intensidades, elas formam os caminhos que levam o personagem-narrador para o movimento de travessia.

Como pequenos rios que fazem parte do cerrado, as veredas são afluentes do Rio São Francisco e aparecem na obra como caminhos escondidos, estreitos e sinuosos, utilizados como rotas alternativas. Na narrativa, as veredas aparecem como elementos importantes da travessia de Riobaldo enquanto jagunço, pois são, muitas vezes, passagens estratégicas que

garantem a segurança e o movimento deles em meio aos combates e às lutas. Como descreve Riobaldo sobre suas passagens pelas veredas como rotas de fuga: “Escapulíamos, esquipávamos. Vereda em vereda, como os buritís ensinam, a gente varava para após” (Rosa, 2019, p. 48).

As veredas também constituem uma passagem importante e interligada com a dúvida que circunda os pensamentos do personagem-narrador: a existência do diabo. São nas Veredas-Mortas que Riobaldo acredita ter feito o pacto com o diabo, em uma encruzilhada, em caminhos turvos e ocultos, como ele descreve: “Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as *Veredas Tortas* – veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome não. [...] Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso” (Rosa, 2019, p. 75, grifos do autor). É nesse cenário obscuro que Riobaldo se entrega às forças ocultas, buscando equiparar-se ao seu inimigo Hermógenes e, assim, consumir sua vingança.

José Carlos Garbuglio (1972), observa as características de ambiguidade e ocultação no sertão. Para o crítico, captar esse lugar em mapas, mesmo que seja possível perceber a região, é uma tarefa difícil, uma vez que muitos lugares são inventados e alguns até mudam de nome. Como Garbuglio aponta, as *Veredas-Mortas* também são as *Veredas-Tortas*, sendo revelado, após a morte de Diadorim, que eram, na verdade, as *Veredas-Altas*, na passagem que pensa em voltar ao lugar do pacto, e o seu compadre Quelemém lhe informa o nome da vereda (p. 97, 1972).

Esse sertão ambíguo é também “ocultado”, pois Riobaldo fala de um sertão desconhecido ao interlocutor: “O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja [...]” (Rosa, 2019, p. 13). Esse sertão que o narrador apresenta a um forasteiro viajante, que também é o leitor, é um lugar que exige um olhar demorado. É preciso experienciar o espaço e escutar a história de Riobaldo com cuidado. “Mire e veja” é o pedido do narrador para que o leitor se mobilize diante do que não se vê com um olhar superficial, para ver, inclusive, o sertão que “uns não querem que seja”. Assim, a realidade se mistura com a ficção, do sertão-mundo, o sertão regional, o sertão Brasil, com suas veredas, suas ocultações. O sertão mostra-se, portanto, um lugar rizomático, em devir-neblina, porque não é um espaço definido, que se conclui em si, mas que movimenta um olhar sobre o mundo, tal como a capacidade rizomática do livro:

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro,

que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo [...] (Deleuze; Guattari, 2012, v. 1, p. 28).

Nesse sentido, o sertão em neblina da obra é rizomático não apenas pela sua forma de apresentação do mundo, mas como uma forma de pensá-lo: “faz rizoma com o mundo”, pois provoca sentidos e percepções sobre ele, alterando concepções normativas. Guimarães Rosa faz esse rizoma do sertão justamente para desterritorializar, isto é, romper com estereótipo do homem sertanejo através do próprio sistema em que ele é produzido. Mais do que isso, ele eleva esse caráter rizomático para além do espaço geográfico, pois o mundo é o sertão e é possível repensá-lo através da narrativa de Riobaldo, isto é, pensar a experiência no mundo através da narrativa. Por isso, o sertão rosiano também pode ser compreendido como um devir-neblina, pois ele é muito mais passagem, um meio sem margens, por onde tudo flui, ganha força e velocidade, sem uma definição limitada.

5.1 “O SERTÃO É GRANDE OCULTADO DEMAIS”

Homem foi feito para o sozinho? Foi. Mas eu não sabia. Saísse de lá, eu não tinha contrafim. Com tantos, com eles, gente vivendo sorte, se cumpria o grôso de uma regra, por termo havia de vir um ganho; como não havia de ter desfecho geral? *Por que era que todos ficavam ali, por paz e por guerra, e não se desmanchava o bando, não queriam ir embora?* Reflita o senhor nisso, que foi o que depois entendi vasto (Rosa, 2019, p. 137-138, grifos nossos).

O sertão que se aproxima da realidade é percebido na história com os jagunços, os sertanejos, os fazendeiros, os donos de terras e as figuras políticas que fazem parte, como Zé Bebelo. A questão social e histórico-cultural é muito forte na narrativa. Esse aspecto foi observado por Antonio Candido (2002), que destaca como o meio faz o homem do sertão, sendo um fruto deste ambiente, portanto constituído também por sua história e cultura. Esse modelo compõe a estratificação do meio, a ordem e a normatividade, mas, ao mesmo tempo, acontece em desordem e mistura, em que os sistemas de poder colidem internamente. Os jagunços, por exemplo, rompem com eles próprios, enquanto alianças entre oposições são formadas.

Inicialmente, o narrador se coloca em uma posição modesta em relação ao seu interlocutor, como observa Willi Bolle (2023), que considera o contraste entre o sertanejo e o doutor não uma ocasionalidade, mas uma forma de representação do distanciamento entre as classes sociais no Brasil. Para o autor, a obra de Guimarães Rosa é um romance de formação, que evidência uma situação social e moral crítica do país, o que favorece uma reflexão sobre a

formação do Brasil: “Ao narrar sua vida, ele convida o leitor a organizar os fragmentos da história despedaçada e criptografada do Brasil” (Bolle, 2023, p. 378).

Para Bolle, o diferencial da obra de Rosa está na maneira como ela expõe a ruptura na comunicação entre os “poderosos” e a camada popular. Essa tensão é evidenciada na relação entre o narrador sertanejo Riobaldo com o silêncio do ouvinte letrado, nas diferentes falas de chefes políticos e jagunços, na representação mais ampla de uma nação fragmentada pela desigualdade e pela falta de um entendimento comum, conforme explica Bolle:

O problema da falta de diálogo social é trabalhado nessa obra em todos os níveis: desde a situação narrativa, que confronta um narrador sertanejo e um ouvinte letrado, passando pela história contada, com centenas de falas de chefes políticos e de pessoas do povo, até a representação de uma nação dilacerada e a utopia da invenção de uma nova linguagem (Bolle, 2023, p. 17).

Há, conforme Bolle, uma oposição entre as falas, entre o dizer e o silenciamento, entre as pessoas do povo e os chefes políticos. Bolle observa que a obra ressalta o “choque entre duas culturas, dois tipos de discursos: a grandiloquência dos donos de poder, sempre no alto, e, nas baixadas, a fala da gente humilde” (Bolle, 2023, p. 18). Essa oposição entre as elites e o povo não apenas reflete a realidade social do Brasil contemporâneo, mas também denuncia a ausência de um diálogo verdadeiro entre as classes sociais.

Dessa forma, esse sertão de ausência de diálogo e silenciamento da palavra das minorias provoca a neblina, como uma condição social de invisibilidade do sujeito sertanejo e do jagunço, submetidos a uma opacidade por parte de uma camada social com maior poder econômico e político. Esse aspecto não só prevalece na história, mas também toma conta do discurso, isto é, daquilo que se fala sobre o sertanejo e sobre o jagunço. Essa questão, inclusive, promove um imaginário sobre o “homem livre”, mas oculta uma verdade realista e trágica sobre o jagunço que se existe como um problema social.

5.1.1 O jagunço fora da lei

Nesse contexto do sertão, marcado pelas políticas de jagunçagem, observa-se, de um lado, Joca Ramiro e Hermógenes como jagunços “foras da lei”; do outro, a política urbana, de Zé Bebelo, associada à ordem. É nesse cenário que Riobaldo apresenta o sertão e a sua crueldade: “Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (Rosa, 2019, p. 21). Riobaldo relata uma dimensão social do lugar, revelando a hierarquia e a violência do sertão, na qual os “fortes” mandam e

quem chega até ali precisa se adaptar, estando preparado para enfrentar tal hostilidade. Os “fortes” são apresentados, na narrativa, através do que Riobaldo conta. Os detentores do poder impelem o medo, a guerra e a luta no sertão.

Joca Ramiro é uma das figuras importantes dentro da jagunçagem. Ele é muito admirado e respeitado por Riobaldo: “Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (Rosa, 2019, p. 35). O chefe de jagunços é exaltado desde a sua infância, nos tempos que Riobaldo ouvia seu padrinho falar das façanhas do grupo de jagunços com o grande líder Joca Ramiro, criando em si, desde jovem, uma idealização.

Esse chefe é o protagonista que motiva um dos maiores conflitos no sertão, por vingança de sua morte, ocorrida em situação de traição de um dos jagunços do bando, o Hermógenes. No discurso de Riobaldo, inicialmente, Joca Ramiro parece ser a voz que manda no sertão, um líder que impunha, através de si, uma ordem, que se sobrepõe à ordem da lei e que determina a moralidade por seus valores, conforme explica no seguinte trecho:

Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregovêrno. Fato que Joca Ramiro também igualmente saía por justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres (Rosa, 2019, p. 39).

Riobaldo, inicialmente, acredita nesse “poder” de Joca Ramiro, como a voz suprema que fala e manda no sertão. Contudo, a jagunçagem, enquanto sistema social, está longe de ser simples ou idealizada. Para Bolle, a questão dos jagunços, em *Grande Sertão*, é um sistema que envolve latifundiários e poderosos que se aproveitavam dos jagunços para alcançar vantagens. A narrativa, conforme se aprofunda, passa por uma desconstrução da imagem idealizada da vida de jagunço, conforme constata Bolle (2023, p. 113): “Riobaldo, então, se dá conta de sua real condição de raso jagunço: longe de estarem acima dos pobres, ele e seus companheiros fazem parte da plebe rural, são mão de obra a ser usada conforme a necessidade dos poderosos”.

Nesse sentido, a neblina sobre o sertão parece envolver esse imaginário sobre o jagunço, como alguém que tem domínio sobre o meio. Essa idealização encobre a verdade sobre um sistema que condena o ser à violência, pois a brutalidade torna-se um meio de sobrevivência, como analisa Candido:

Por isso o indivíduo avulta e determina; manda ou é mandado, mata ou é morto. O Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. Raros são apenas bandidos, e cada um chega pelos caminhos mais diversos (2002, p. 128).

Riobaldo, ao longo da narrativa, mostra a outra face da jagunçagem e aponta a dura realidade enfrentada por aqueles homens: “Jagunço é homem já meio desistido por si... A calamidade de quente! E o esbraseado, o estufo, a dôr do calor em todos os corpos que a gente tem” (Rosa, 2019, p. 43). Essa descrição revela não apenas a violência física e psicológica que marca a vida dos jagunços, mas também as condições sociais adversas que os colocam nesse sistema. A brutalidade do sertão, com suas imposições e ausências, cria um cenário em que a participação na jagunçagem, muitas vezes, não é uma escolha, mas uma necessidade imposta pela realidade do lugar.

Enquanto isso, Zé Bebelo se apresenta como um homem de ambições políticas, que deseja ser deputado e promete a erradicação da jagunçagem. Seu discurso fundamenta-se em acabar com a violência e a desordem causada pelos jagunços. Isso é demonstrado em sua fala quando Riobaldo narra sobre os tempos que acompanhou o político, com o objetivo de ajudá-lo a ler, porém, com o tempo, percebe as intenções de Zé Bebelo:

– “Sei seja de se anuir que sempre haja vergonha de jagunços, a sobre-corja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai ver mais um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas de sacripantes, desentando da justiça, só para tudo destruírem, do civilizado e legal!” (Rosa, 2019, p. 99).

Nessa fala, Zé Bebelo condena os abusos cometidos pelos jagunços, como a invasão de cidades, o saque de comércios e a humilhação de pessoas públicas e religiosas, posicionando-se como um defensor da ordem e da moral. O candidato a deputado também promete o progresso do sertão: “[...] botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas” (Rosa, 2019, p. 99).

Esse posicionamento do político é analisado por Candido. O crítico observa a palavra “desnortear” na fala de Riobaldo a Zé Bebelo. Para ele, esse é um jogo de linguagem, como “des-Nortear”, que pode ser compreendido como descaracterizar a região Norte do que ela é, uma vez que o sistema de jagunçagem é um mecanismo que faz o homem jagunço, como o próprio Zé Bebelo, que, para “erradicar” a jagunçagem, torna-se, por fim, um jagunço, pois o meio é mais forte que o homem (Candido, 2002, p. 127-128). “Des-Nortear” o sertão – silenciando sua cultura, suas crenças e sua história – tem como consequência a violência, uma vez que tenta corromper com a hostilidade e apagamento, como a guerra pela paz.

Nesse sentido, o discurso de um sertão civilizado e sem violência era contra as próprias ações de Zé Bebelo, pois usava-se da opressão e exploração, como Riobaldo presenciou na cena de um dos discursos do candidato, quando trouxeram presos uns homens,

aparentemente jagunços: “[...] Senti pena daqueles pobres, cansados, azombados, quase todos sujos de sangues secos – se via que não tinham esperança nenhuma decente” (Rosa, 2019, p. 101).

Diante daquela crueldade e do discurso vazio de promessas, cheio de ambições e contrariedades do candidato, Riobaldo começa a perceber a condição de Zé Bebelo, que representa uma tentativa de introduzir um novo modelo de organização social, baseado em valores morais. Por outro lado, sua visão parece desconectada da realidade do sertão e de suas necessidades, criando um discurso retórico vazio, como comenta o narrador sobre esse discurso: “Ia me enjoando. Porque completava sempre a mesma coisa” (Rosa, 2019, p. 99).

A neblina sobre o jagunço, o sujeito do sertão, portanto, encobre a verdade de que a condição do jagunço, idealizado em uma comparação com a cavalaria medieval, é a do herói, aquele que cria as suas regras. Ser jagunço é, portanto, como a narrativa mostra, não uma escolha, mas uma necessidade. A violência como sobrevivência é o que faz do jagunço o “homem sem lei”. Para Bolle, essa neblina sobre o jagunço começou a ser questionada entre 1950 e 1960, por alguns historiadores como José Calasans e sociólogos como Rui Facó, entre outros (Bolle, 2023), justamente o contexto de publicação de *Grande Sertão: Veredas*.

A perspectiva que surge nessa época mostra que o jagunço não é exatamente o homem livre, que decide seu próprio destino, mas sim um problema social. A verdade é que o jagunço é um homem condicionado à violência e à miséria, consequências da desigualdade social e até mesmo uma questão moral. Para Bolle, o jagunço é um homem explorado pelos donos de terra como mão de obra, uma vez que muitos deles recebem recompensas pelas mortes e brutalidades cometidas por aqueles que vão contra esses poderosos.

5.1.2 O julgamento

Riobaldo foge do grupo de Zé Bebelo e, logo após, entra no bando de Joca Ramiro. Sua maior motivação é a admiração e o afeto que sente por Diadorim. Quando Joca Ramiro é morto por Hermógenes, Riobaldo não vê outra saída a não ser vingar a sua morte, influenciado por seus sentimentos pelo amigo. O motivo da morte de Joca Ramiro é, justamente, Zé Bebelo, que, em situação de conflito contra os jagunços, foi pego pelo bando de Joca Ramiro. Porém, ao contrário do que manda a lei da jagunçagem, ele não foi morto; foi realizado um julgamento, muito diferente do que ditam os códigos da jagunçagem.

O julgamento ocorreu quase no meio da narrativa. Nessa cena, percebemos, de um lado, o grupo de Hermógenes e Ricardão, que são contra Zé Bebelo e querem a sua morte.

Eles apresentam acusações para condenar o julgado, alegando que o réu tem influências políticas, provocou mortes de jagunços e os prenderia se tivesse ganhado, portanto, teria cometido crimes, como podemos ver na argumentação do Almirante Balão, do grupo de Hermógenes, a favor da morte do candidato: “[...] que este homem Zé Bebelo veio caçar a gente, no Norte sertão, como mandadeiro de políticos e do Governo, se diz até que a soldo [...]. Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou, que eles mataram. Isso se pode repor?” (Rosa, 2019, p. 195).

Outra parte dos jagunços, porém, alguns dos mais próximos de Joca Ramiro, não consideravam os crimes cometidos como problema da jagunçagem, já que jagunço guerreira por guerrear e não por uma causa. Esse pensamento é observado na fala de Titão Passos: “Pode ter crime para o Governo [...]. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra? Agora, ele escopou e perdeu, está aqui, debaixo de julgamento” (Rosa, 2019, p. 196).

No discurso do Almirante Balão, há uma perspectiva do jagunço que é perseguido e explorado por políticos e pelo Governo, como ele menciona. Por isso, nessa visão, a solução legítima para os jagunços seria matá-lo, antes que fossem mortos ou presos, sem perdão ou cadeia. Por outro lado, o lado que acaba convencendo Joca Ramiro (e neste lado também está o discurso de Riobaldo, que defende seu ex-chefe), não há crime: todos são guerreiros que têm como motivação a guerra e ponto, relativizando os interesses da luta.

O resultado do julgamento é a decisão de libertar Zé Bebelo e expulsá-lo do sertão até a morte de Joca Ramiro. Essa decisão configura uma ocultação, como observado por Bolle, que, apesar de parecer um julgamento de “jagunços civilizados”, que se organizam antes de agir, na verdade, encobre a ironia de manter o funcionamento do sistema. “O julgamento de Zé Bebelo é a peça-chave de uma representação, teatral, retórica e mascarada, em que o sistema jagunço fala de si mesmo” (Bolle, 2023, p. 126). Isso leva a entender que a neblina está enraizada no jagunço, a ponto de fazer com que ele mesmo acredite no discurso que lhe foi imposto, agindo, dessa forma, a favor da guerra que o condena.

Essa oposição de valores, de alguma forma, se relaciona com a própria identidade e realidade dos jagunços, sobretudo sobre a idealização, já que eram vistos como homens livres e de leis próprias, que agem pela sua força de vontade, como “guerreiros” que buscam na guerra um alento. Porém, como a própria narrativa vai revelar, não existe um poder nas mãos dos jagunços, como comenta Willi Bolle (2023, p. 136). A hierarquia do sertão não é diferente do modelo da cidade, já que os que mais definem seus direitos e deveres são coronéis e fazendeiros da região. Por fim, a guerra beneficiou apenas a elite de poderosos fazendeiros e

políticos que se aproveitaram dos jagunços, enquanto a eles: “o sistema jagunço serviu para levar os sertanejos da miséria à mendicância” (Bolle, 2023, p. 182).

Sendo assim, segundo Bolle, essa cena do julgamento mostra como a criminalidade do Brasil possui um caráter histórico e social, em que o crime é favorecido para finalidades próprias e assim a obra “[...] mostra como no palco da guerra Lei e Crime dialogam entre si e se entendem” (Bolle, 2023, p. 190). Esse aspecto revela um retrato do próprio Brasil, histórico e atual, que abre espaço para o crime diante da lei, em uma estrutura de ordem e desordem, normalizando a desigualdade e a violência e, inclusive, favorecendo essa problemática.

Dessa forma, a obra de Guimarães Rosa apresenta esse diálogo social, ausente e mascarado, encoberto pela retórica do jagunço idealizado como homem livre, contrapondo a realidade do homem condenado. Esse discurso dissimulado, para Bolle, é um mecanismo para a “manutenção das estruturas do poder” (2023, p. 131). Nesse sentido, o discurso retórico privilegia os “chefes” e poderosos, através da arte da persuasão, como nas falas de Zé Bebelô, que profere – em nome da lei, da ordem e em prol de uma causa nobre – promessas de um sertão “melhor”.

O sertão, nesse contexto, é um espaço que faz rizoma com o mundo, através de uma narrativa que cria o conflito de uma existência marcada por imposições de poder que levam o homem à calamidade. A violência que marca o sertão, seja através da jagunçagem ou da política, fica velada na história. Na atualidade, como Bolle menciona, a criminalidade não é mais a jagunçagem, embora ela prevaleça na cidade. A urbanização tem o seu sertão pela marginalização. Mantém-se a ocultação sobre o crime, assim como o discurso retórico sobre vencer o crime pela violência e repressão. O Brasil ainda apresenta dificuldade em dissipar a questão, uma vez que envolve um sistema antigo e histórico, de favorecimento e desfavorecimento de classes sociais.

Assim, o sertão se torna um lugar de ocultações, das veredas da alma e do mundo, onde se escondem os conflitos que se evitam olhar, da mesma forma que lá se esconde o diabo, aquele que não pode ser dito, que fica escondido, “nos crespos do homem”. Esse sertão forma o devir-neblina, no qual não há uma resolução para a problemática, mas uma exposição do problema e de como o ser se movimenta por esse espaço, como o próprio sistema mostra-se estratificado e desterritorializado, é sobre como circular em um meio de normatividade e imprevisibilidade. Riobaldo atravessa-o pela afetividade, seguindo o caminho como um mapa, criando as linhas de fuga, não para fugir da estratificação, mas para atravessá-la, como uma maneira de sobreviver, formando uma aliança com o próprio meio.

5.2 O LISO DO SUSSUARÃO

O Liso do Sussuarão é um dos lugares que fogem do mapa real do sertão. Ele só existe no universo inventado pela linguagem de Guimarães Rosa, e é ali que o sertão revela seus vazios. Na passagem em que o bando de jagunços, liderado por Medeiro Vaz, tenta atravessá-lo, ele é caracterizado como um ambiente árido, labiríntico e deserto, que resulta na intransponibilidade da travessia. Riobaldo descreve o Liso do Sussuarão como um espaço que “não concedia passagem a gente viva, era o *raso* pior havente, era um escambo dos infernos” (Rosa, 2019, p. 31, grifos do autor). Esse deserto é um espaço incontrollável, sem rotas precisas e fixas, no qual os sentidos e a percepção do lugar se intensificam, mais do que a lógica e a precisão de um lugar conhecido.

Remoto e desolado, o espaço parece se repetir infinitamente, sem água, sem vida, onde o vento grita solitariamente e o mundo parece terminar, como ele destaca a imensidão de vazio e isolamento do lugar: “Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros” (Rosa, 2019, p. 32). Antes mesmo de atravessar o lugar sombrio, a incerteza já predominava no pensamento dos jagunços, de maneira que a missão é antecedida pela consulta à adivinhadora Ana Duzuza, filha de ciganos, chamada por Medeiro Vaz para prever a possibilidade de passagem pelo local. Essa atmosfera de incerteza se intensifica durante a travessia, que tem como objetivo chegar à fazenda de Hermógenes, nos “fundos” da Bahia, de forma inesperada e imprevisível, para, assim, dar fim ao inimigo traidor, que matou Joca Ramiro, chefe dos jagunços.

Conforme eles adentram pelo Liso do Sussuarão, mais o cenário se torna árido, denso e seco. A paisagem modifica-se, com as árvores diminuindo e desaparecendo, aprofundando-se em um espaço desértico, com muito sol, deixando o cenário quase surreal, “louco” e intranspassável, onde o chão é instável, os cavalos têm dificuldades para se locomover e os jagunços respiravam o “fogo” que vinha do sol escaldante: “Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia” (Rosa, 2019, p. 41).

É nesse cenário que Riobaldo é informado, por seu companheiro João Bugre, de que Hermógenes teria feito um pacto com o diabo: “*O Hermógenes tem pautas...*” (Rosa, 2019, p. 42, grifos do autor). Essa revelação aumenta a sensação de intransponibilidade e reforça a tensão do jagunço, já que essa possibilidade fortalecia o inimigo e implicaria em uma ameaça ainda mais sobrenatural. Tendo em vista a possibilidade do pacto de Hermógenes, o nível de dificuldade da própria missão pelo Liso tornava-se ainda mais inatingível.

Para Candido, esse espaço físico, o “deserto-símbolo” (2002, p. 125), é composto pela invenção, que às vezes sobrepõe-se ao real, tornando o sertão campo de um plano subjetivo, simbólico, conforme ele conclui sobre a travessia de Riobaldo pelo Liso do Sussuarão: “Portanto, o *liso* é simultaneamente transponível e intransponível, porque a sua natureza é mais simbólica do que real” (2002, p. 126, grifos do autor). A paisagem é, desse modo, um campo de exploração externo para aquilo que é interno ao personagem-narrador, variando conforme o seu estado de espírito, suas emoções e seu “estado moral”, como aponta Candido.

Esse lugar intransponível do sertão evidencia a forma labiríntica do lugar, que, como mostra Bolle, é um labirinto que Diadorim conduz. Nessa passagem, isso fica evidente quando Riobaldo descobre que “a ideia de atravessar o Liso do Sussuarão, ele Diadorim era que a Medeiro Vaz tinha aconselhado” (Rosa, 2019, p. 45). Assim, Riobaldo segue pelos passos de Diadorim seu destino, por caminhos tortos, que dão no nada, no vazio. Mas também, como Candido sugere, esse espaço é muito mais simbólico do que real, pois é uma representação do estado interno do personagem, que se encontra em conflito, em crise com sua condição existencial, em processo de esclarecimento de si.

Contudo, o Liso do Sussuarão se torna transponível, após o pacto. Riobaldo, nesse momento sob a alcunha de “Urutu-Branco”, agora chefe do bando de jagunços, tomado pela força que o iguala ao inimigo, resolve voltar ao Liso e conseguem atravessá-lo: “Rasgamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fosse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava” (Rosa, 2019, p. 364). Nessa segunda passagem, muito diferente da primeira, tudo foi mais fácil: não faltou água, o sol não era tão forte, não se perderam no caminho, encontraram plantas e animais, atravessaram “só o real”, de maneira que a travessia ficou transponível, como observou Candido.

O Liso do Sussuarão, como um lugar intransponível e transponível, nos remete ao conceito de “liso” de Deleuze e Guattari (2012, v. 5), que é o contrário do “estriado”. Os autores observam o que os espaços têm a nos dizerem em termos de organização social e definem o “liso” e o “estriado” como opostos (o espaço nômade e o espaço sedentário). Apesar de serem opostos, os autores esclarecem que esses lugares se misturam, ou um pode tornar a ser o outro. Esses lugares se diferenciam pela sua natureza, sendo o “liso” um lugar instável, sem uma organização, sem limites demarcados, como mares e desertos, por exemplo. O “estriado”, por outro lado, é o lugar que possui uma lógica que o organiza e o delimita, como as cidades, por exemplo. Os autores explicam: “É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, ‘ocupa-se o

espaço sem medi-lo’, no outro, ‘mede-se o espaço a fim de ocupá-lo’” (Deleuze; Guattari, 2012, v. 5, p. 26).

O Liso do Sussuarão se aproxima deste espaço que é um vetor, sem uma dimensão métrica, tal como é o Sertão ao todo, quando adquire o valor de “mundo”, como diz Riobaldo: “é onde os pastos carecem de fechos [...]” (Rosa, 2019, p. 13). Como destacam os autores, o “liso” é um lugar que coloca o sujeito em movimento, a fim de explorar e transpassar por ele. Nesse percurso, o lugar determina as mudanças, as variabilidades e a imprevisibilidade. Diferente de um espaço estriado, ordenado e linear, o “liso” é instável e “o ponto a ser atingido” pode se alterar.

Devido a essa imprevisibilidade, o “liso” torna a travessia voltada aos acontecimentos e percepções, uma vez que não há mapas ou coordenadas fixas. É preciso, portanto, sentir o lugar, como sentir o vento, os sons, sentir o calor do sol, como explicam os autores:

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. [...] É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. [...] Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo (Deleuze; Guattari, 2012, v. 5, p. 198).

Essa relação com o espaço torna-se intuitiva e sensorial, o que nos faz lembrar como o Liso do Sussuarão é descrito pela potência da natureza. O ar que queima com o calor sol, o vazio e a aridez provocam uma espécie de tensão e incerteza, que movem o grupo de jagunços a um caminho labiríntico e sem saída. Assim, os jagunços enfrentam a imprevisibilidade de um espaço “liso”.

Além do espaço físico, o Liso do Sussuarão, nessa característica de “liso”, pode também ser compreendido como a desordem da narrativa, como explica Antonio Candido (2002). O crítico observa que há dois lados no livro: a margem direita (física e geográfica), que representa a ordem, a justiça, a normalidade, as coisas mais claras e lícitas; e a margem esquerda, que representa a desordem, a não-linearidade, o ilícito, o mistério. Essa oposição faz relação com as ideias de “liso” e “estriado” de Deleuze e Guattari, em que um é sem limites e o outro é controlado. Para Candido, do lado direito, o “estriado” da narrativa, há a tentativa de uma organização, de uma ordem. Nesse lado, está Zé Bebelô, por exemplo, o candidato a deputado que reivindica por um Sertão com leis, com a ordem, que discursa pelo fim da jagunçagem, busca o progresso e a produtividade do lugar, criando pontes e estradas.

Assim como Otacília, o amor de “ouro” de Riobaldo, e quem se torna sua esposa, ela representa o honrado e o correto, diante de valores sociais e morais.

Por outro lado, na margem esquerda, o “liso”, está o mistério, as incertezas, os sentimentos de revolta, o imaginário. Também faz parte desse lado Diadorim, seu amor enigmático, assim como as paisagens mais misteriosas, como o Liso e as Veredas-Mortas, como afirma Candido: “Nela se situam, perdidos no mistério, os elementos mais estranhos do livro: o campo de batalha do Tamanduá-tão; as Veredas-Mortas; o *liso* do Sussuarão, deserto-símbolo; o arraial do Paredão, com ‘o diabo na rua, no meio do redemoinho...’” (Candido, 2002, p. 125). Dessa forma, o Liso é um “deserto-símbolo” desse lado oculto do homem, do sertão e da narrativa.

Quando finalmente, na segunda passagem, os jagunços conseguem transpassar o Liso do Sussuarão, temos a transferência dessa polaridade, quando a lógica, a ordem – mesmo vindo de um rito de poder místico – submete a Riobaldo e o bando uma capacidade de seguir o caminho. Assim, o “liso” é também “estriado”, uma mistura que é comum, conforme Deleuze e Guattari, nas relações de guerra, quando o “liso” é utilizado para controlar, assim como é controlado. Os jagunços, nessa etapa, superam o imprevisível, e isso também é simbólico.

Para Garbuglio (1972, p. 96), “[...] o Liso do Sussuarão assume amplitude mágica e adquire conotações simbólicas. É uma terra fantástica e terrível, agressiva e dócil, transponível e intransponível”. O crítico observa que essas características tornam o lugar, de certa forma, místico, onde o real se desfaz, abrindo passagem para a superstição, provocada especialmente pela crença no diabo. Na segunda passagem, o Liso que se torna transponível é um sinal, uma confirmação de que há uma força oculta agindo sobre Riobaldo, que o coloca em igualdade com o inimigo Hermógenes, permitindo a ele “vencer” a travessia pelo lugar.

A neblina, portanto, apresenta-se, no sertão, tal como o liso, intransponível e transponível. Ela não se constitui de sentidos que levam a um caminho com saídas ou chegadas, mas apenas de meios. Ela é a passagem. É um campo de imprevisibilidade que, assim como o liso, se caracteriza como um vetor que coloca a travessia em movimento, levando a uma outra perspectiva sobre o mundo a partir desse universo inventado de *Grande Sertão: Veredas*. O Liso do Sussuarão também coloca o próprio Riobaldo em movimento, já que é nessa passagem que ele descobre sobre o possível pacto de Hermógenes com o diabo. Essa aproximação com as “forças ocultas” faz com que ele mesmo busque pela aliança com o demônio, compreendendo que é preciso ser um “outro”, ser mais do que ele é, para que possa conseguir sobreviver ao meio.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A neblina, na obra de Guimarães Rosa, apresenta-se na composição da narrativa, tanto no modo como o narrador organiza seu discurso, atravessando a linguagem do romance, como está no conteúdo, na experiência que Riobaldo narra. Essa neblina, torna-se, portanto, parte também da experiência de leitura. O discurso de Riobaldo é “neblinado”, pois ele narra para que o interlocutor acompanhe uma travessia que se fez a partir de acontecimentos controversos, marcados pela ambiguidade, de modo que as coisas se tornam duplas, sem se estabilizar em um lado ou outro, configurando, dessa forma, uma indeterminação. Essa característica coloca os fatos em uma ordem em que a lógica binária está sempre em fragilidade: “tudo é e não é”, ao mesmo tempo, pois há uma ocorrência de assimetrias.

Essa característica da obra permite que a narrativa não encerre o sentido em si, pois não é o final dela que traz conclusões. Mesmo que haja um fim aparentemente claro – com a morte de Diadorim, a revelação de seu corpo de mulher, a aposentadoria de Riobaldo, que se torna fazendeiro com a herança deixada pelo seu padrinho e se casa com Otacília –, o sentido da história não se finda nessa conclusão, uma vez que, ao verbalizá-la, ela se refaz e, nisso, a experiência retorna com toda sua instabilidade.

A neblina é a variação do sentido, como observa Hansen. Os sentidos das palavras e do próprio discurso de Riobaldo apresenta sempre uma característica de mutualidade, produzido pelas oposições, como Deus e o diabo, e há sempre uma afirmação e uma negação, sendo difícil estabilizar o sentido. É por isso que, conforme Hansen, a narrativa possui um “sentido sempre móvel” (Hansen, 2000, p. 83). A linguagem provoca esse efeito, pois ela não revela uma noção clara de imediato. As próprias palavras e enunciados são submetidos a uma ação de proliferação, em que tudo se multiplica. Isso ocorre, principalmente, a partir dos contrastes, como é o caso do diálogo do homem do sertão com o homem da cidade. Nessa duplicidade entre opostos, surge a forma “incapturável” do sentido: “Efeito de humor do narrador, pois torna-se incapturável o sentido fixo e exato daquilo que enuncia” (Hansen, 2000, p. 86).

A neblina, nessa noção de “sentido móvel”, permite compreendê-la como devir da narrativa de Riobaldo, pois ela é o que permanece como uma constante daquilo que não se estabiliza em uma ordem binária, em um sentido único e fixo. Ainda que ambígua e indefinida, o devir da neblina é justamente estar na existência contínua entre um e outro, tal como na atmosfera da neblina, não ser chuva e nem nuvem, estar no meio. Isto é a neblina na narrativa de Riobaldo: estar entre um e outro, em um movimento de transformação e de

variação, mas, ao mesmo tempo, já é por si só algo, pois afeta a narrativa e transforma a maneira como a experiência é narrada.

Conforme analisamos, esse devir-neblina, em *Grande Sertão: Veredas*, se produz através de uma variação de agenciamentos, como: mistérios e segredos, oscilação da moral, coexistência do bem e do mal, encobrimentos, ocultações e o que não se revela com facilidade. Esses agenciamentos não estão apenas em um elemento ou outro, como só no diabo ou só em Diadorim, nem se apresentam da mesma forma em cada um deles.

Ao analisarmos a neblina em Diadorim, por exemplo, podemos, inicialmente, pensar que ela se dissipará em algum momento, que seus enigmas, seus mistérios, suas diferentes figurações (como o menino, o jagunço Reinaldo, o amigo Diadorim) serão resolvidas. Ao final, porém, mesmo após a revelação surpreendente da sua morte, percebemos que a neblina permanece com a mesma intensidade, não apenas para o leitor comum, mas, inclusive, ele é um dos personagens que segue levantando uma enorme movimentação na pesquisa literária brasileira. Embora, muitas vezes, tente-se “resolver” a ambiguidade do personagem, estabelecendo um sentido ou outro para a questão do gênero ou da sua identidade, esta pesquisa, porém, compreende que Diadorim é neblina, como o devir, pois carrega em si a potencialidade de suas esferas opostas, sem que venha a performar unicamente em um gênero exclusivo.

Para além da sua não-binariedade, o devir-neblina em Diadorim está muito relacionado com a incompreensão do personagem-narrador a respeito da sua relação com ele, dois jagunços, como ele narra, que andam juntos, que sentem ciúmes, que prometem um outro mais do que uma amizade: uma cumplicidade, o que se torna um “mal amor oculto”. Assim, eles compartilham juntos de um destino tumultuado, entre a violência do meio, o desejo de vingança e a esperança de Riobaldo de que, em algum momento, essa relação se solucionará. Mas esse amor não se resolve, fica no subentendido, nos gestos que parecem querer demonstrar o sentimento, mas que nunca chega a se materializar, tal como a pedra de topázio que Riobaldo não consegue presentear a Diadorim. Assim, forma-se uma neblina, tornando o sentido variável, pois, nessa relação com Diadorim, nada se fixa: a amizade e o amor, o homem e a mulher, os interesses, a esperança de um “depois” que não vem. Essa relação, mesmo não se tornando concreta, segue com intensidade no discurso de Riobaldo, como um devir de uma relação em neblina.

A neblina do diabo apresenta-se de outra forma, com afirmação e anulação, pois, como o narrador diz, ele existe e não existe. O demônio não aparece na narrativa como uma figura física, mas surge na linguagem. Ele é, dessa forma, o (não)-ser, como aponta Hansen,

algo que só ganha existência no discurso. Assim, o diabo surge como nomeação para o que é incompreendido ou contraditório, como o amor que sente pelo seu amigo e o mal que se espalha no interior do homem. É preciso uma figura que existe e não existe para que se justifique a ambiguidade do mundo que Riobaldo percebe, seja na contradição do sertão, com sua marginalização e leis antagônicas, ou nos sentimentos por outro homem.

O diabo, nesse sentido, abriga a condição de existir como ocultação do que Riobaldo não quer ver e assumir. Porém, ao atribuir ao diabo essa posição de ocultar, ele se prolifera na linguagem, está sempre surgindo no meio do discurso, como “[...] *na rua, no meio do redemunho...*” (Rosa, 2019, p. 15, grifos do autor). Assim como Riobaldo afirma que quanto mais se tenta escapar do demônio, mais ele aparece, o mesmo acontece em seu próprio relato: quanto mais ele tenta negar seus sentimentos negativos, mais eles surgem em face demoníaca. Dessa forma, o diabo, como observou Hansen, faz com que a coexistência do duplo se prolifere e se manifeste no discurso, potencializando a neblina, que desestabiliza os sentidos.

O sertão, nessa perspectiva de neblina, mostra-se, em sua própria composição, na narrativa rosiana, como algo que fica entre o sertão geograficamente localizável e também um lugar que ultrapassa sua regionalidade, que está em toda a parte: o sertão-mundo. Como analisado, não se trata de uma representação do mundo ou de um lugar específico, contudo, é um dispositivo para se pensar o mundo através dele. Esse espaço narrativo se compõe pela instabilidade em sua estrutura, como Riobaldo aponta para as falhas de sistemas e leis, como na jagunçagem e na tentativa governamental de levar o progresso a esse meio. Esses dois sistemas são habitados pelo personagem-narrador e, inclusive, em determinado momento, eles se revelam mais entrelaçados do que parecem – e até dependentes um do outro.

Quando Riobaldo aponta para essa contradição do meio, a ambientação passa a se caracterizar pela ambiguidade, pelo princípio da reversibilidade, como aponta Candido. Esse princípio que apresenta o crítico expressa a multiplicidade da ambientação da narrativa, que produz a contradição não apenas em seus sistemas e hierarquias, como também nas oscilações da ordem e da moral. A neblina, portanto, se manifesta no sertão com esse movimento que faz os sentidos deslizarem entre os duplos, como aponta Candido (2002, p. 134): “Estes diversos planos da ambigüidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser”.

A neblina, portanto, aparece, na obra de *Grande Sertão: Veredas*, como um deslocamento dos sentidos, pois a experiência que Riobaldo relata, assim como a experiência de leitura, não se estabiliza em definições e conclusões. Esse movimento da neblina

potencializa a obra no sentido de perceber a condição do ser diante do absurdo da contradição de uma ambiguidade generalizada. É dessa maneira que a obra coloca o ser diante desse absurdo existencial, em que não é possível encaminhar o destino final de escolhas, pois “a vida nem é da gente”, como Diadorim sugere. A experiência que Riobaldo relata é mais do que marcada pela ambiguidade. Ela é ironicamente reversível e irreversível, pois é, como ele diz, possível que tudo que tenha contado seja mentira, ou contado de uma forma “repassada”, mas a substância estará ali, em muitas faces, neblinada.

O sentido estará sempre se multiplicando e variando no meio do discurso, no meio do redemoinho, no meio da travessia, no meio da neblina. Assim como é a literatura em si, é como a neblina que provoca a dúvida, a sensação de que o sentido estará sempre além do que o texto nos diz. Como Riobaldo anuncia: “Quem desconfia fica sábio”. A neblina é o que se desconfia. Não há experiência de leitura sem um estranhamento, sem uma inquietação que desestabilize o que já é sabido e desloque o leitor de suas certezas, seja em relação a si mesmo ou sobre o mundo. Por isso, a neblina não é só um elemento de composição da obra, mas também é o modo como o leitor faz relação com ela, pois ela produz uma experiência própria.

A neblina, na obra de Guimarães Rosa, pode ser compreendida, portanto, como um devir que desloca o sentido do saber absoluto: é preciso sempre desconfiar. Assim como o personagem-narrador que se desarma da posição de quem sabe muito, justamente para entrar no devir-sábio – isto é, para tentar entender –, a narrativa também entra em devir-neblina, colocando o leitor no mesmo modo de não saber, para que ele também se depare com a instabilidade do mundo.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 475-504.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BUTLER, Judith. *Os sentidos do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. 4. edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002. p. 121-139.
- CAVALHEIRO, Beatriz Simone. “Mas Diadorim é a minha neblina...” a metáfora da neblina na obra “Grande Sertão: Veredas”. Orientador: Prof. Dr. Valdir Prigol. 2021. 30 f. TCC (Graduação) Curso de licenciatura em Letras – Português e Espanhol, Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2021. Disponível em: <https://rd.uffs.edu.br/bitstream/prefix/5488/1/CAVALHEIRO.pdf>. Acesso em: 6 de abr. 2026.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COUTINHO, Eduardo, F. *Grande Sertão: Veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

NUNES, Benedito. *A Rosa que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PRIGOL, Valdir. *Como encontrar-se e outras experiências através da leitura de textos literários*. Chapecó: Argos, 2010.

ROCHA, João Cezar de Castro. No redemoinho da narrativa. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Por uma esquizofrenia produtiva: da prática à teoria*. Chapecó: Argos, 2015. p. 258-262.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. São Paulo: Global, 2020. p. 139-170.

SANTIAGO, Silviano. Alumbramento brutal. *Folha*, São Paulo, 4 nov. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0411200112.htm>. Acesso em: 6 de abr. 2026.

TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100010>. Acesso em: 6 de mar. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

WELLS, David. *The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Geometry*. Londres: Penguin Books, 1991.