

# Diadorim:

## a paixão como

WILLI BOLLE

E

m todos os debates sobre *Grande Sertão: Veredas* (1) sempre surge alguém que quer saber do significado de Diadorim. De fato, essa figura, a paixão do protagonista-narrador Riobaldo, é o cerne e o substrato emocional

do romance. Não é por acaso que na França, onde a reflexão sobre o amor faz parte da cultura, o livro tenha saído com o título *Diadorim*. Curiosamente, no entanto, dentre os mais de 1.500 estudos já publicados sobre o romance, não existe nenhuma monografia que tenha se dedicado de corpo e alma ao desafio que é interpretar essa figura misteriosa, enigmática, difícil. Mesmo assim, com as pesquisas existentes, já se dispõe de um considerável repertório de conhecimentos.

Esboçando uma tipologia dos estudos publicados até agora sobre Diadorim, podemos identificar quatro abordagens diferentes. 1) Análises que tematizam o amor, num enfoque psicológico-cultural; dentre elas, Benedito Nunes (1964), “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, e Carlos Fantinati (1967), “Um Riobaldo, Três Amores”. 2) Leituras que identificam Diadorim como encarnação do *tópos* literário da *donzela-guerreira* (Proença, 1958; Arroyo, 1984; Galvão, 1998). 3) Estudos

Este texto é uma versão reelaborada do capítulo homônimo do meu estudo “grandesertão.br ou: A Invenção do Brasil” (Bolle, 2000, pp. 63-73). Dedico o presente trabalho à memória do professor Antonio Augusto Soares Amora (1917-99), da Universidade de São Paulo, professor-visitante na Freie Universität Berlin, em 1966, quando me fez conhecer o romance de Guimarães Rosa, além de possibilitar-me um contato pessoal com o autor.

1 Rosa, 1967 (1ª ed., 1956); citado daqui em diante GSV.

**WILLI BOLLE** é professor de Literatura da USP e autor de, entre outros, *Fisiognomia da Metrópole Moderna* (Edusp).

# *medium-de-reflexão*

---

---

mitológicos que vêem Diadorim como figura iniciática, andrógino e expressão da *coincidentia oppositorum*; esse tipo de abordagem, do qual Benedito Nunes (1964) é um dos precursores, tem merecido também a atenção da crítica esotérica (Utéza, 1994). 4) Algumas interpretações, de publicação recente, que se interessam por Diadorim como figura da poética de Guimarães Rosa (Hansen, 2000; Mourão, 2000).

Diferentemente dos primeiros três tipos, e com uma certa afinidade com o quarto tipo dessas abordagens, propõe-se aqui um estudo funcional. Em vez de analisar Diadorim ontologicamente como um *personagem* (o enigmático amor de Riobaldo) ou como um *tópos* literário-mitológico, interpreto-o como uma *figura*, no sentido da retórica clássica, isto é, como uma forma de organizar os elementos do discurso. Pretendo demonstrar que a figura de Diadorim é a peça-chave para Guimarães Rosa estruturar sua narrativa, um recurso artístico para ele compor os inúmeros elementos esparsos. Minha leitura é uma interpretação *figural*, na esteira de Erich Auerbach (1939), para quem a figura, dentro da tradição medieval cristã, notadamente a Beatriz de Dante, desempenha a função de guia, perspectiva de salvação

e revelação. Na historiografia atual, esse método repercute no *realismo figural* de Hayden White (1999). O presente estudo, pelo fato de investigar a relevância poética de Diadorim com vistas à sua *função histórica*, acaba se diferenciando também do quarto tipo do referido quadro de interpretações.

Diante do pano de fundo da interpretação figural e histórica, o conceito-guia deste estudo é a *paixão estética*, que permite abranger os vários planos do romance, inclusive a filosofia da história do autor. Esse conceito é usado por Walter Benjamin, interlocutor de Auerbach, no seu projeto das *Passagens Parisienses* como uma categoria construtiva para organizar a experiência do indivíduo no espaço histórico-cultural da modernidade (cf. Bolle, 1999). Entendo a paixão como a forma mais densa de organização do tempo, do saber e da energia, na dimensão de uma vida humana, como também de uma geração ou de um período histórico. No romance de Guimarães Rosa, a paixão do protagonista-narrador pelo *personagem* Diadorim, no plano da ação e da lembrança, corresponde, no plano da composição da obra e do projeto literário do autor, à função de Diadorim como *paixão estética*. Diadorim é a musa, o princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença.

Esta hipótese de trabalho é compatível com as descobertas de Elizabeth Hazin (2000) sobre a gênese de *Grande Sertão: Veredas*. Entre os “três temas axiais” que, segundo ela, “confluíam” ao “processo criador” do romance, está – ao lado de “Riobaldo, o jagunço contraditório, reflexivo e filosofante” e “a obsessão pelo demoníaco resolvida através do pacto” – precisamente “a ‘donzela-guerreira’ encarnada por Diadorim” (p. 144). Certos achados de estudiosos desse *tópos* podem ser bem aproveitados para uma interpretação figural e funcional. Por exemplo, a observação de Cavalcanti Proença (1958), retomada por Leonardo Arroyo (1984, p. 50), de que as dei-

xas para a descoberta do sexo de Diadorim “localizam-se esparsamente por toda a narrativa”. Esse procedimento não caracteriza apenas o personagem, mas a forma de composição de todo o romance: é um modo de escrever “espaçado” e “disjuntivo”, uma “poética da dissolução” (cf. Bolle, 1998, pp. 269 e segs.). E se Guimarães Rosa, no dizer de Walnice Galvão (1972, p. 63), “dissimula a História, para melhor desvendá-la”, não seria Diadorim a figura emblemática desse estilo dissimulador?

Quanto à idéia de paixão estética, existe também uma forte razão intertextual e histórica para Guimarães Rosa recorrer a esse estratagema. Para explicá-la, é necessário esclarecer alguns pressupostos.

*Grande Sertão: Veredas* pode ser entendido como uma reescrita crítica do grande livro precursor que é *Os Sertões* (2), de Euclides da Cunha (cf. Bolle, 2000). *Reescrita*, não no sentido causal ou determinista de uma influência da obra anterior sobre a posterior, nem de uma retomada intencional e sistemática, mas dentro de uma lógica poética em que as obras dialogam entre si, com relação a um terceiro que é um gênero literário ou uma rivalidade de gêneros, no âmbito do projeto geral de uma literatura. Nesse sentido, trabalho com a hipótese de que ambos os autores se propuseram a tarefa de escrever um retrato do Brasil, cujo cerne é a representação do povo sertanejo.

Ora, em Euclides, a escrita histórico-etnográfica vem impregnada de uma grave falha, como bem notou Guimarães Rosa: “De então tinha de ser como se os últimos vaqueiros reais houvessem morrido no assalto final a Canudos”. Os “superlativos sinceros” do autor d’*Os Sertões* fazem com que os sertanejos fiquem “mitificados, diluídos” (Rosa, 1952/1970, p. 125). Essa crítica repercute na observação de um crítico nosso contemporâneo: para Euclides, os sertanejos tinham que estar mortos, para poderem se tornar *heróis* na literatura (cf. Zilly, 1996, pp. 292 e seg., grifo meu).

Como é que Euclides estrutura a sua representação do povo? Assim como outros intelectuais de sua geração, ele queria dar uma contribuição à construção da *na-*

2 Cunha, 1998 [1ª ed., 1902]; citado daqui em diante OS.

ção, em complemento à criação do estado independente em 1822. Sentindo a necessidade de definir uma identidade brasileira que fosse diferente dos “princípios civilizatórios elaborados na Europa”, cuja imitação “parasitária” ele observava no Brasil do litoral, Euclides procurou “o cerne vigoroso da nossa nacionalidade” na “rude sociedade sertaneja, incompreendida e olvidada” (OS, p. 93). Ora, esse “cerne da nacionalidade” tinha sido esmagado em Canudos em nome dos princípios da República brasileira – com o apoio intelectual dele mesmo, autor do artigo de jornal “A Nossa Vendéia” (1897). Depois, sob o impacto das barbaridades cometidas pelo exército em Canudos e movido pelo sentimento de culpa, Euclides construiu, em *Os Sertões*, “dois discursos sobre o sertanejo” (Zilly, 2000, p. 340). Por um lado, uma argumentação científica e pseudocientífica, baseada em teorias racistas, que atesta aos sertanejos um “estado mental retardatário” e “um estatuto social inferior”; por outro lado, uma narrativa poética da luta, em que – através de cenas dramáticas, quadros épicos e uma retórica do *páthos* – são enaltecidas a coragem e as demais virtudes guerreiras dos *jagunços*, que acabam sendo estilizados em heróis tragicamente extintos.

Em termos de gênero, o relato de Euclides sobre a campanha de Canudos, com uma etnografia do sertanejo e um réquiem dos “patrícios do sertão” que ali foram aniquilados pelo exército brasileiro, apresenta-se como um *discurso fúnebre*. Trata-se de uma forma de fala pública de significação política muito especial. Como mostrou a historiadora Nicole Loraux em seu estudo *L’Invention d’Athènes* (1981), a consciência e auto-imagem discursiva da pólis grega constituíram-se basicamente através do gênero dos discursos fúnebres sobre personalidades da cidade de Atenas. Em sua reescrita crítica do relato historiográfico de Euclides da Cunha – que é um retrato do Brasil em forma de discurso fúnebre –, o autor de *Grande Sertão: Veredas* optou, ele também, pelo mesmo gênero, mas à sua maneira. Num primeiro plano, a narração de Riobaldo é o trabalho de luto

de um indivíduo, o *pranto* (3) pela pessoa amada, Diadorim; já num outro plano, essa figura se torna o recurso para o romancista organizar, paralelamente à recordação da vida do jagunço Riobaldo, a história cotidiana do sofrimento dos sertanejos.

A tese que pretendo demonstrar é que Guimarães Rosa, por meio desse trabalho de luto individual, que se desdobra numa história coletiva dos sofrimentos – narração em estilo discreto e sustentada pela paixão –, desmonta o discurso fúnebre do autor d’*Os Sertões*, tornando transparentes as fórmulas euclidianas do *páthos* e da heroização, e fazendo com que elas fiquem tão datadas como a etnografia discriminatória que procuram compensar.

## FUNÇÕES DE DIADORIM NA COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA

Começemos com um mapeamento das diversas funções desempenhadas pela figura de Diadorim na composição da narrativa. É nesse sentido que se adapta aqui um conceito de Vladimir Propp (1928, p. 31), para quem a *função*, na análise morfológica da narrativa, designa “a ação de um personagem, definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga”. A função do personagem Diadorim como *leitmotiv* da história de Riobaldo é realçada de várias maneiras: por uma confissão do narrador ao ouvinte: “o *Reinaldo* – que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (GSV, p. 242); pelo significado do nome *Reinaldo*, que designa o “rei que conduz” (cf. Hansen, 2000, p. 141); e também por um depoimento de Ariano Suassuna sobre uma conversa com Guimarães Rosa:

“Outra coisa de que falamos sobre o *Grande Sertão: Veredas* – desta vez por iniciativa minha – foi ligada à possível presença do romance ibérico ‘A Donzela que Foi à Guerra’ como fio condutor do enredo do *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa confirmou isso.

3 *Pranto* é, como lembra Leonardo Arroyo (1984, p. 89) a respeito da relação de Riobaldo com Diadorim, o gênero da lírica medieval que expressa “a inconfirmação pela perda de pessoa querida”.



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. Para esclarecer melhor essas duas faces do *mythos* – o aspecto teséico e o aspecto dedálico, que estão imbricados em *Grande Sertão: Veredas* –, lembremos um dos textos clássicos sobre o labirinto de Creta. Na *Ilíada* (XVIII, 591-592), Homero fala de um tablado de dança (*chorós*), que Dédalo construiu para Ariadne. Nesse tablado era executada uma dança que era a reprodução simbólica das errâncias das vítimas e do herói Teseu através do labirinto.

No mapa emocional e topográfico organizado pelo narrador Riobaldo, Diadorim é a figura-guia. Já não se trata das errâncias ao vivo através do labirinto do sertão, mas de sua *reprodução*. Discípulo de Dédalo, Guimarães Rosa é também o autor de um vasto tablado narrativo sobre o sertão, com o título coreográfico *Corpo de Baile* – de onde *Grande Sertão: Veredas* se originou. Lendo o romance à luz do mito narrado por Homero, podemos dizer que Guimarães Rosa construiu, com Diadorim, uma figura que inicia o leitor num labirinto que é um *tablado de dança*. Significativamente, a arte coreográfica aparece com um dos atributos dessa figura: “– ‘Diadorim, você dança?’ [...] – ‘Dança? Aquilo é pé de salão...’” (*GSV*, p. 135); “Diadorim raiava, o todo alegre, às quase dansas” (*GSV*, p. 194). A dança era para os antigos, como esclarece Walter Benjamin (1933/1977, p. 211), uma arte de estabelecer correspondências miméticas entre as constelações no céu e a vida dos indivíduos e das comunidades. Nesse sentido, Diadorim é, no universo de *Grande Sertão: Veredas*, uma figura constelacional, mediadora entre os dois “livros-mestres” escriturados por Deus (cf. *GSV*, p. 264): a esfera das “absolutas estrelas” (*GSV*, p. 319) e o teatro do mundo, em que cada pessoa representa “com forte gosto” seu papel, “que antes já foi inventado” (cf. *GSV*, p. 187, 366).

Quando Riobaldo propõe guiar seu visitante-interlocutor através do sertão-labirinto (*GSV*, p. 23), a figura que conduz, na verdade, é Diadorim. A memória topográfica nasce da memória afetiva, e vice-versa. A lembrança das serras, dos rios, dos animais selvagens, da garoa, do “neblim”, traz a memória da pessoa amada: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... [...] Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. [...] Eu estava todo o tempo quase com Diadorim” (*GSV*, pp. 23-5). É a saudade de Diadorim que desencadeia em Riobaldo a narração da história.

Assim se dá a transição do proêmio (*GSV*, pp. 9-26) para o *segundo bloco narrativo*, ou seja, para o relato *in medias res* (*GSV*, pp. 26-77) da vida do jagunço Riobaldo. Essa parte, em que o bando de jagunços está sob o comando de Medeiro Vaz, começa com um episódio que é uma experiência-limite, uma introdução à quintessência do sertão: a tentativa de travessia do Liso do Sussuarão, que resulta em total malogro. “Depois eu soube”, diz o narrador, “que, a idéia de se atravessar o Liso [...], ele Diadorim era que [...] tinha aconselhado” (*GSV*, p. 44).

No mesmo bloco, Riobaldo narra uma outra travessia, realizada por iniciativa dele mesmo e para a qual, de propósito, não convidou Diadorim e, sim, o jagunço Sesfrêdo. O motivo para levar esse companheiro é a curiosidade de Riobaldo de ouvi-lo contar a história de “uma moça que apaixonava” (*GSV*, p. 52). O comentário dessa história – que se revela como sendo uma “estória falsa”, inventada – lê-se como uma explicação do romancista-fingidor quanto à invenção de Diadorim: “Era como se eu tivesse de caçar emprestada uma sombra de um amor” (*GSV*, p. 52). Eis *in nuce* a idéia de *paixão estética*. O *tópos* do amor inventado aparece também numa das canções de Siruiz: a figura da *moça virgem* (*GSV*, p. 93), que expressa um perpétuo desejo dos cavaleiros andantes do sertão (4). É em consonância com esse imaginário coletivo que o autor de *Grande Sertão:*

4 Segundo João Adolfo Hansen (2000, p. 140), “Diadorim/Deodorina poderia ser designada/significada como a moça virgem da cantiga”.



*Veredas* e seu duplo, o protagonista-narrador, operam com a invenção. Mesmo ausente, Diadorim não deixa de ser a referência magnética para Riobaldo, na “viagem por este Norte, meia geral” (*GSV*, p. 52), que o leva até os campos de mineração no extremo leste do estado, e de volta até o oeste – primeira das várias incursões etnográficas contidas nesse livro. Diadorim se faz presente através da memória do lugar mais distante: Arassuaí. É de lá que Riobaldo lhe traz de presente um objeto mágico, cujas propriedades são a cristalinidade, o caráter cambiante e o poder de concentração. Trata-se de uma pedra preciosa (topázio-safira-ametista), simbolizando a idéia de Beleza e sintetizando o projeto do escritor de concentrar na magia das palavras, de um romance, de um nome, a experiência de sua travessia de vida e a sua visão do Brasil.

Figura da dúvida do protagonista-narrador, Diadorim – “que dos claros rumos me dividia” (*GSV*, p. 74) – é o motivo que leva Riobaldo a interromper a história. Nesse *terceiro bloco narrativo* (*GSV*, pp. 77-9), em que o relato começado *in medias res* (*GSV*, pp. 26-77) é reestruturado no sentido de contar a história a partir do início dos acontecimentos (*GSV*, pp. 79-234), Diadorim é associado à figura retórica da interrupção do discurso.

“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo” (*GSV*, p. 77), declara o narrador. A narração é interrompida por dois motivos. No plano dos sentimentos de Riobaldo, porque ele lembrou o lugar traumático do Paredão, a “rua da guerra”, onde se travou a batalha final (“E eu não reví Diadorim. [...] O senhor não me pergunte nada”); e no plano da estratégia narrativa, na medida em que o romancista marca uma diferença com relação a Euclides da Cunha, quanto ao modo de apresentar a história. Enquanto este estrutura seu relato da campanha de Canudos como uma seqüência cronológica linear dos acontecimentos bélicos, Guimarães Rosa questiona a primazia dada a “guerras e batalhas”. Para ele, “o que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos di-

versos, cada um com seu signo e sentimento” (*GSV*, p. 77). Em vez de verter os acontecimentos em fórmulas literárias já prontas – épicas, heróicas, trágicas –, o autor de *Grande Sertão: Veredas* se empenha em *compreender* os sentimentos que estão em jogo: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. [...] Queria entender do medo e da coragem” (*GSV*, p. 79). Nesse trabalho de decifrar, Diadorim representa ao mesmo tempo a maior dificuldade e o maior incentivo. Com essa atitude de narrar duvidando, o romancista revela-se muito mais *historiador* que o historiógrafo, tomando-se a palavra no sentido etimológico: *historeîn* = investigar. Além disso, se interpretamos o *baldo* em *Riobaldo* como incorporação do núcleo do verbo alemão “*ausbaldowern*” = “explorar”, chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio, que é alegoricamente o Rio ou curso da História, ou ainda o *discurso* da história.

O “primeiro fato” (*GSV*, p. 79) significativo na vida de Riobaldo (*quarto bloco narrativo*) foi o encontro com o Menino, no porto do Rio de Janeiro – rio de *Janus*, deus de dupla face e dos rituais de passagem –, de onde eles partem, numa canoa, para a travessia do Rio São Francisco. O Menino (Diadorim), por quem Riobaldo sente “um prazer de companhia, como nunca por ninguém não tinha sentido”, é a figura iniciática que o atrai para dentro do labirinto, levando-o para um espaço que dá “medo maior” e que simboliza a aventura da vida: “aquela terrível água de largura: imensidade”, “o bambalango das águas, a avanção enorme roda-a-roda”... (*GSV*, pp. 82 e seg.). É ali que Riobaldo recebe um importante ensinamento: “– Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (*GSV*, pp. 83, 85). Com seu modo de agir “sem malícia e sem bondade”, o Menino é como uma personificação do Sertão, que “não é malino nem caridoso” (*GSV*, p. 394).

Ao narrar o reencontro com o Menino, que se deu anos depois, sob a figura do jagunço Reinaldo – num lugar de nome duplamente iniciático: na casa de Malinácio, junto ao Córrego do Batistério –, Rio-



baldo declara: “Desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, *por lei nenhuma*; podia?” (GSV, p. 109, grifo meu). A figura de Reinaldo-Diadorim começa a se tornar o elemento-chave do discurso de *legitimação* de Riobaldo – ex-chefe de jagunço, latifundiário solidamente estabelecido e *dono do poder* (cf. Faoro, 1958) –, na medida em que é citada como a causa principal por este ter entrado para a jagunçagem. “Quando foi que minha culpa começou?” (GSV, p. 109), pergunta o narrador, na hora de relatar o reencontro. O *tópos* da culpa é recorrente ao longo de todo o seu depoimento.

Quanto ao primeiro encontro, que foi a travessia do Rio São Francisco sob a égide do Menino, ele é assim comentado: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (GSV, p. 86). Não existe explicação causal para essa pergunta; trata-se de um problema constitutivo do romance de formação. No protótipo do gênero, *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, há um encontro do herói com o Desconhecido (Goethe, 1795, I.17). A razão-de-ser desse episódio é fazer com que o protagonista se pergunte, a cada encontro com uma pessoa, se se trata de mero acaso ou de necessidade. O encontro e reencontro com Diadorim é interpretado por Riobaldo como necessidade, *lei, destino*: “Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso” (GSV, p. 152).

É Diadorim, na figura do jagunço Reinaldo, que desempenha a função de puxar Riobaldo de volta para o mundo do qual este tentou fugir: o mundo da “constante brutalidade” (GSV, p. 105). Se a travessia do Rio São Francisco foi uma prova iniciática apropriada para um menino, o ingresso do moço Riobaldo para a jagunçagem configura-se como uma prova de coragem à altura de um homem: viver num mundo em que todos lutam contra todos e em que lei é a lei do mais forte. Nesse bloco narrativo, Riobaldo passa por vários está-

gios. Graças à fiança do Reinaldo, ele é incorporado sem dificuldade ao grupo chefiado por Titão Passos, colaborando num transporte de munição, juntamente com os “companheiros”, “bons homens no trivial, cacundeiros simplórios desse Norte pobre” (GSV, p. 115). Um estágio mais difícil começa no acampo do Hermógenes, um lugar de “deslei”, de “más gentes”, o “inferno” (GSV, p. 123.). No meio dessa “cabralhada”, “todos curtidos no jagunçar” (GSV, p. 126), ambos, Diadorim como Riobaldo, têm que se impor através de feitos de armas: um pela luta à faca, o outro pelo talento de atirador. O grau de adaptação de Riobaldo se mede por observações oscilantes – “eu era diferente de todos ali? Era”; “eu era igual àqueles homens? Era” (GSV, p. 133) – e pela preocupação: “Será que eu mesmo já estava pegado do costume conjunto de ajagunçado?” (GSV, p. 142).

O estágio seguinte é a iniciação de Riobaldo à matança, de que se encarrega o chefe do bando, o Hermógenes, “homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (GSV, p. 139). Diante das ponderações de Riobaldo sobre a maldade daquele homem, Diadorim responde categoricamente: “O Hermógenes é duro, mas leal, de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!” (GSV, p. 132). Esse argumento acaba sendo assimilado por Riobaldo, que, depois de ter retratado a bruteza e maldade do delegado Jazevedão, comenta para o interlocutor: “Jazevedão – um assim, devia de ter, precisava? Ah, precisa. [...] Só do modo, desses, por feio instrumento, foi que a jagunçada se findou. Senhor pensa que Antônio Dó ou Olivino Oliviano iam ficar bonzinhos por pura soletração de si, ou por rôgo dos infelizes, ou por sempre ouvir sermão de padre?” (GSV, p. 18).

Um aspecto inteiramente positivo da jagunçagem – nobre, elevado, romantizado – é introduzido com a figura de Joca Ramiro, chefe supremo dos jagunços e pai

de Diadorim, como este confia em segredo a Riobaldo. “– Você vai conhecer em breve Joca Ramiro”, anuncia Reinaldo-Diadorim a Riobaldo, “– Vai ver que ele é o homem que existe mais valente!” (GSV, p. 116). A idealização da figura fica por conta de Diadorim: “Joca Ramiro era um imperador em três alturas! Joca Ramiro sabia o se ser, governava [...]. O Hermógenes, Ricardão? Sem Joca Ramiro, eles num átimo se desaprimumavam, deste mundo desapareciam – valiam o que pulga pula” (GSV, p. 138). O clímax do quarto bloco narrativo é o julgamento de Zé Bebelo na Fazenda Sempre-Verde (GSV, pp. 196-214), ato solene presidido por Joca Ramiro, que aparece envolto numa aura de “jagunços civilizados” (GSV, p. 212). Pouco depois, quando o grupo de Riobaldo e Diadorim descansa no lugar idílico da Guararavacã do Guaicuí, perto das cabeceiras do Rio Verde Grande, sobrevém o anticlímax: a notícia do assassinato de Joca Ramiro por Hermógenes e Ricardão (GSV, p. 225).

“Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova” (GSV, p. 227), declara o narrador, continuando o seu discurso de legitimação. Foi por solidariedade com Diadorim que Riobaldo se engajou, juntamente com os demais companheiros, na luta contra o bando dos “judas” – um duelo de fôlego épico, que se trava primeiro na margem leste do Rio São Francisco, deslocando-se depois para os *gerais* da banda oeste.

Uma nova interrupção da história (GSV, pp. 234-7) ocorre quando Riobaldo chega no trecho que ele tinha antecipado: da integração dos companheiros ao bando de Medeiro Vaz, num lugar chamado Bom-Buriti, perto do Urucuia, até um combate na Fazenda São Serafim, já sob Zé Bebelo, que voltou e herdou o comando. Esse *quinto bloco narrativo* – em que Riobaldo anuncia: “Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir” (GSV, p. 237) – mostra a importância da figura de Diadorim na organização do complexo de culpas do protagonista-narrador. Na primeira parte do relato, predominavam as explicações de Riobaldo sobre o “jeito condenado” (GSV, p. 74) dele gostar do Reinaldo, sendo o

desejo sexual de um homem por outro homem um tabu, naquela sociedade. A sensação de culpa potencializa-se na segunda parte, com o episódio-chave do livro, que é o pacto com o Diabo, nas Veredas Mortas. A justificativa de Riobaldo de ter travado o pacto para vencer o Hermógenes revela-se insuficiente diante da culpa que ele sente pela morte de Diadorim – além do fato de que houve também outros motivos, não-explicitados, para ele fazer o pacto... Com toda essa retórica de explicar a culpa, *Grande Sertão: Veredas*, pertence, assim como o livro precursor *Os Sertões*, ao gênero dos discursos diante do tribunal (Quintiliano, III, 9; cf. Bolle, 2000, pp. 18 e seg.).

O *sexto bloco narrativo*, o mais extenso do livro, em que Riobaldo relata a segunda parte de sua vida (GSV, pp. 238-454), as errâncias pelos imensos gerais do oeste, pode ser sintetizado como a “tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos”. Em comparação com a primeira parte da vida de Riobaldo, a figura de Diadorim passa a ter uma presença mais discreta. Trata-se de uma medida estratégica do romancista, e que combina com o seu estilo discreto de estruturar o retrato do povo. Se, na primeira parte, Diadorim foi para Riobaldo a figura iniciática que o trouxe para o meio dos jagunços, em que se aguçam os problemas político-sociais, na segunda parte, ele/ela se confunde cada vez mais com esse meio – ao passo que Riobaldo, na medida em que avança na carreira do poder, vai se afastando do povo. Vejamos as diversas etapas desse processo.

Durante o cerco na Fazenda dos Tucanos (GSV, pp. 244-80), Riobaldo ainda se identifica fortemente com os jagunços comuns. Diante de Zé Bebelo, que invoca “a Lei”, para encobrir sua tentativa de traição, Riobaldo protesta nestes termos: “nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...” (GSV, p. 254). Ele assume a causa dos jagunços comuns mesmo contra Diadorim: “os de lá – os judas – [...] deviam de ser [...] pessoas, feito nós, jagunços em situação. [...] por resgate da morte de Joca Ramiro [...] agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guer-

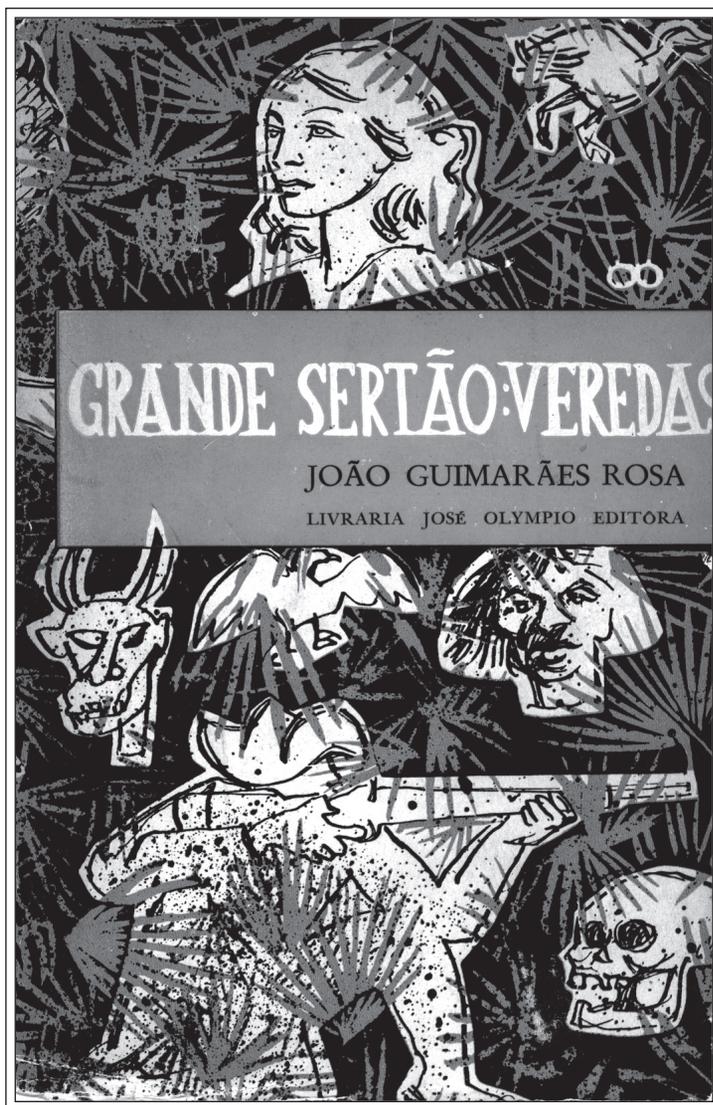
ras, morrendo se matando [...] os homens todos mais valentes do sertão?” (GSV, p. 274). Conseqüentemente, ele propõe a Diadorim ir embora da jagunçagem, com o sensato argumento: “Não chegam os nossos que morremos, e os judas que matamos, para documento do fim de Joca Ramiro?!” (GSV, p. 283). Com sua tripla réplica, Diadorim adivinha e *preuncia* os rumos que vai tomar Riobaldo: a decisão de se tornar o chefe dos jagunços (“– quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...”); a realização de feitos espetaculares, como a travessia do Liso do Sussuarão (“– Riobaldo, você teme?”); e a opção final pelo estatuto de fazendeiro (“– eu sei que você para onde: relembrando a moça [...], filha do dono daquela grande fazenda [...] Com ela, tu casa. Cês dois [...] se combinam...”) (GSV, pp. 283-5).

Nos “campos tristonhos” do Sucruíú e do Pubo, onde o bando cruza com os catrumanos, Diadorim – em contraste com a retórica politiqueira de Zé Bebelo – sente compaixão com as crianças subnutridas e miseráveis (GSV, p. 300). Isso faz lembrar outro momento da narrativa, em que a figura de Diadorim é projetada sobre o pano de fundo da população civil, não-combatente, ao dizer: “– Mulher é gente tão infeliz” (GSV, p. 133). Ainda nas terras do Sucruíú, sob o olhar do latifundiário seô Habão, Diadorim aparece como fazendo parte da plebe rural: “entendi a gana dele: que nós, Zé Bebelo, eu, Diadorim, e todos os companheiros, que a gente pudesse dar os braços, para capinar e roçar, e colher, feito *jornaleiros* dele. [...] Seô Habão [...] cobiçava a gente para *escravos*! [...] Nós íamos virando *enxadeiros*” (GSV, pp. 314 e seg., grifos meus).

Desse momento em diante, Riobaldo resolve se diferenciar do comum dos jagunços, fazendo questão de apresentar-se a seô Habão nestes termos: “– O senhor conhece meu pai, fazendeiro Senhor Coronel Selorico Mendes, do São Gregório?!” (GSV, p. 315). Seô Habão torna-se uma espécie de “padrinho” para Riobaldo fazer o pacto com o Diabo, que é o meio mágico

vislumbrado pelo protagonista para metamorfosear-se de jagunço, “homem provisório”, em fazendeiro-mor, “sujeito da terra definitivo” (GSV, pp. 312 e seg.; cf. Bolle, 1997/98, pp. 32 e seg.). Note-se que a idéia de fechar o pacto vem acompanhada do projeto de ascensão social através do casamento com Otacília. Primeiro, enfatiza Riobaldo, ele tentou pelo caminho

Capa da 3ª edição, Livraria José Olympio Editora, com desenho de Poty



do Bem. Porém, as rezas para “todas as minhas Nossas Senhoras Sertanejas” “não me davam nenhuma cortesia. Só um vexame, de minha extração e da minha pessoa: a certeza de que o pai dela nunca havia de conceder o casamento, nem tolerar meu remarcado de jagunço, entalado na perdição, sem honradez costumeira” (GSV, p.



310). É mais uma justificativa do protagonista-narrador por ele ter feito o pacto com o Diabo.

Assim como Zé Bebelo na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo faz jogo duplo. O motivo aparente e nobre de suas ações é derrotar o Hermógenes, vingando assim a morte de Joca Ramiro. O motivo não-confessado, porém – prosaico, calculado e lucrativo –, é realizar feitos de armas, que lhe proporcionem a imagem pública de um chefe competente e corajoso que conseguiu “limpar estes Gerais da jagunçagem” (GSV, p. 456). Obter essa fama sempre fora a ambição do candidato a deputado Zé Bebelo – quem acaba por ganhá-la é, ironicamente, seu discípulo, e crítico, Riobaldo.

As primeiras ações de Riobaldo, após o pacto e a conquista da chefia do bando, são uma série de desmandos. Diadorim acompanha-os como uma consciência moral vigilante, defendendo o partido das vítimas: “– A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (GSV, p. 353). Em determinado momento das andanças por Goiás, depois da segunda, bem-sucedida, travessia do Liso do Sussuarão e do ataque à fazenda do Hermógenes, Diadorim declara: “– Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir...” (GSV, p. 404). Sem dúvida, trata-se ainda de uma declaração de amor, embora sem esperança, pois, nessa altura, Riobaldo já definiu seu trato de núpcias com Otacília; mas o que é mais significativo, no contexto da nossa investigação, é que Diadorim se integra completamente – ou devemos dizer: ironicamente? – entre os demais membros do bando, que estão na jagunçagem sem ambições pessoais, apenas cumprindo seu ofício.

A caminho do Paredão, preparando-se para a batalha final contra o Hermógenes, Riobaldo – depois de ter recebido uma notícia que ele interpreta como a vinda da noiva dele, ao seu encontro – enfrenta um dilema, uma “incerteza de chefe”: “eu ali, em sobregoverno, meus homens me espe-

rando, e lá Otacília, carecendo do meu amparo” (GSV, p. 428). Nesse momento decisivo, ele antepõe seu interesse particular ao dever de cuidar de seus subordinados. Na verdade, o desejo de Riobaldo, nessa altura, é “largar a jagunçagem”: “O tudo conseguisse fim, eu batia para lá, topava com ela [Otacília]. [...] Aí eu aí desprezava o ofício de jagunço, impostura de chefe” (GSV, p. 434). A decisão de ir ao encontro de Otacília é comunicada por Riobaldo a seus jagunços, inclusive a Diadorim, com o argumento autoritário de ele ser *o Chefe* (GSV, p. 428).

A réplica se dá no meio da batalha do Paredão, em que Riobaldo sente a culpa de “não [ter chegado] em tempo”. Diadorim o persuade a deslocar-se para o ponto estratégico do sobrado: “– Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe” (GSV, p. 441). Topográfica e emblematicamente, Riobaldo fica acima dos seus homens, mas também isolado deles. No momento final, quando os combatentes, no meio deles Diadorim, resolvem decidir a luta na faca, o chefe Riobaldo fica condenado a assistir de longe, impotente. “– Mortos muitos?”, pergunta ele depois da batalha. “– Demais...”, é a resposta. A vitória se deu pelo preço irreparável da perda de Diadorim. Só então Riobaldo fica conhecendo o segredo: “Diadorim era o corpo de uma mulher” (GSV, p. 453).

No epílogo, sétimo e último *bloco narrativo* (GSV, pp. 454–60), Riobaldo informa sobre uma viagem de luto até o lugar Os-Porcos, nos *gerais* de Lassance, onde morava a família de Diadorim, e sobre um certificado de batistério, encontrado na matriz de Itacambira, em nome de *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*. A viagem pelo sertão termina com a volta ao lugar de narração, a fazenda de Riobaldo na margem esquerda do Rio São Francisco. Ao que tudo indica, é um lugar “menos longe” de Os-Porcos, situado na banda direita do rio, talvez até muito perto, mas irremediavelmente na outra margem...

O que faz com que a construção desses grandes blocos narrativos e topográficos, através da rememoração de Diadorim, não

seja apenas um ato de memória afetiva individual, mas também uma reflexão sobre a sociedade e a história? Para poder responder melhor a esta pergunta, vamos dobrar o mapeamento das funções poéticas da figura numa indagação sobre sua função histórica.

## PAIXÃO VERSUS TRAGÉDIA

O objetivo desta segunda parte é investigar, por meio da figura de Diadorim, a visão da história em *Grande Sertão: Veredas*, no que ela tem de radicalmente diferente da concepção da história em *Os Sertões*. Os materiais necessários para esta pesquisa foram reunidos na primeira parte em forma de um mapeamento das funções de Diadorim na composição do romance. Vimos que a figura é vinculada intensamente com o mergulho do protagonista-narrador no meio sertanejo e, portanto, com a questão da representação do povo. Resta explicitar como o trabalho de luto individual do protagonista-narrador por Diadorim serviu ao romancista para organizar o retrato histórico-etnográfico da coletividade. O eixo metodológico da nossa análise será o gênero retórico-literário do discurso fúnebre, que é, como foi observado inicialmente, o substrato comum do retrato do Brasil, tanto em Euclides da Cunha como em Guimarães Rosa.

Na tarefa de retratar o povo do sertão, Diadorim é para Guimarães Rosa não só uma figura elegíaca, mas também um *medium-de-reflexão*. Com o conceito de *Reflexionsmedium* pode ser sintetizado o trabalho da crítica poética elaborado pelo romantismo alemão (cf. Benjamin, 1920/1993, pp. 36-48). “Romantizar”, segundo Novalis, é investigar por meio do gênero romance, ou seja, exercer a reflexão nesse *medium* literário específico. Se considerarmos a poética de Guimarães Rosa dentro dessa tradição, pode-se dizer que ele critica o discurso euclidiano sobre o Brasil no *medium* do romance. Esse trabalho implica também, como esclarece ainda o poeta alemão, uma “autotravessia” ou “autoperscrui-

ção” (*Selbstdurchdringung*) – o que caracteriza perfeitamente o intenso processo de reflexão posto em obra por Guimarães Rosa com a sua invenção Diadorim.

Figura ambígua, dúplice e dissimulada, Diadorim aguça a sensibilidade do leitor para todo tipo de disfarces, especialmente para discursos dissimulados. Um discurso assim é o do “narrador sincero” d’ *Os Sertões* (OS, p. 14). É verdade que, em termos de gênero literário, existem, nessa obra, dois discursos sobre o sertanejo: um ensaio científico, fortemente preconceituoso, e uma historiografia romaneada da luta (cf. Zilly, 2000, p. 340). Do ponto de vista retórico e moral, porém, trata-se de um discurso *dúplice*. Pois a heroização das vítimas cumpre a função de compensar sua condenação, e a argumentação de Euclides visa, em última instância, legitimar o aniquilamento de Canudos. As contradições no discurso de Euclides são relevantes não apenas para os críticos acadêmicos (como Zilly, 2000; ou Costa Lima, 1997), elas interessam também aos escritores. Nesse sentido, passo a expor algumas observações sobre essa reescrita d’ *Os Sertões* chamada *Grande Sertão: Veredas*, que é uma crítica artística da historiografia, etnografia e poética do livro precursor.

Assim, por exemplo, a figura bissexual de Diadorim é um meio para evidenciar, por contraste, o que há de unilateral e redutor no retrato do povo apresentado por Euclides. O autor d’ *Os Sertões* valoriza o sertanejo apenas como guerreiro – postura sintetizada na famosa frase “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (OS, p. 105) (5). Quase todos os demais valores culturais das pessoas do sertão – suas práticas religiosas, formas de organização econômica e política, sua fala, sua sensibilidade e, em particular, todo o universo feminino – são relegados à margem ou desprezados. À exaltação euclidiana das qualidades guerreiras, Guimarães Rosa responde de forma irônica e provocativa com a representação de um amor homossexual: “De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas [...]? Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha



5 Curiosamente, na edição crítica (1998) organizada por Walnice Galvão, essa frase vem com um erro tipográfico: o artigo está no feminino!

a culpa?” (GSV, p. 374). A combinação dos elementos masculino e feminino em Diadorim – que costuma ser lida como expressão do *tópos* da donzela guerreira ou do mito do andrógino – pode ser interpretada também como uma *figuração* do corpo social *do povo*.

Enquanto conjugação dos gêneros, no plano biológico e no poético, Diadorim é uma figuração exemplar da *lei do gênero*, tal como a expõe Jacques Derrida (1986, p. 277). Segundo o filósofo, o gênero não deve ser entendido apenas como categoria artística ou literária; nas formas simbólicas se faz presente também a lei da natureza. *Gênero* (em alemão: *Gattung*) tem a ver com o ajuntamento dos sexos masculino e feminino (*Gattel/Gattin* = esposo/esposa), com a capacidade de procriar, de *engendrar* (*sich gatten* = acasalar). O próprio Guimarães Rosa fala dessa conjugação do biológico e do poético numa entrevista: “Enquanto eu estava escrevendo o *Grande Sertão*, minha mulher tinha que sofrer muito, pois eu estava casado com o livro”. “Minha relação com a linguagem é [...] uma relação de amor. Minha linguagem e eu, nós somos um casal de amantes, que está apaixonadamente procriando” (apud Lorenz, 1970, pp. 510 e 516). Na figura de Diadorim, a *paixão estética* simboliza a conjugação das forças biológicas e do potencial de criação artística. É através de sua criação Diadorim que o autor engendra um *gênero* que podemos chamar de *romance etnopoético* (cf. Fichte, 1987). A sociedade sertaneja é vista com uma sensibilidade *masculina e feminina*, o que proporciona um retrato muito mais matizado do que a etnografia unilateral de Euclides.

A caracterização euclidiana do sertanejo – sobretudo na parte mais extensa do livro, “A Luta”, que é o relato da campanha – é comandada pelo trinômio da *heroização*, do *páthos* e da *tragédia*.

Sobre o arsenal euclidiano dos procedimentos de heroização do sertanejo informa uma valiosa sinopse de Berthold Zilly (2000, pp. 334 e 336): embora frequentemente caracterizado pelo autor d’*Os Sertões* como “bárbaro”, o sertanejo é “equi-

parado ao deuses primordiais, pré-olímpicos, aos semi-deuses, aos heróis da Antigüidade, elevado a ‘titã’, ‘centauro’, ‘Anteu’, ‘Proteu’, ‘gladiador’, a ‘Hércules’ [...]. É o herói que, em momentos de maior perigo, de quase derrota, realiza façanhas ‘épicas’ e inflige ‘hecatombes’ ao exército, que derrota tal qual os guerrilheiros germanos derrotaram as legiões do estrategista romano Varus no ano 9 antes de Cristo” (cf. OS, p. 304). “Através de um sem-número de metáforas, metonímias, antonomásias, alusões, comparações, incluindo muitos paradoxos, antíteses, oxímoros que traduzem a sua imagem cambiante e até contraditória do sertanejo, Euclides eleva esse mestiço atávico, inferior, desprezado, à altura dos heróis da literatura universal”.

Guimarães Rosa – como mostrei num estudo sobre as marcas de leitura em seu exemplar d’*Os Sertões* – era avesso às frases de efeito euclidianas, mantendo diante do *páthos* do precursor uma postura de *impassibilidade* e *oubli actif* (Bolle, 1998).

Em seu romance, Guimarães Rosa distancia-se do estilo grandiloquente de Euclides através da desmontagem da heroização (6). O herói de *Grande Sertão: Veredas*, o chefe Urutú-Branco, é um personagem que sente medo. Sobretudo no episódio que é considerado seu feito de glória: a batalha final contra o Hermógenes. Paralelamente à narração da batalha, desenrola-se uma seqüência em que o herói fala do seu medo. Acompanhemos como a negação reiterada faz com que o sentimento vá se avolumando:

1) “O resumo da minha vida [...] era para dar cabo definitivo do Hermógenes – naquele dia, naquele lugar. [...] me deu um enjôo. Tinha medo não. Tinha cansaço de esperança” (GSV, p. 434).

2) “A guerra descambava, fora do meu poder... E eu [...] escutava essas vozes: – *Tu não vai lá, tu é dôido*. [...] *Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam* [...] Assim ouvi [...]. O meu medo? Não. Ah, não” (GSV, p. 439).

3) “Aí eu era Urutú-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana [...]. Médo não

6 Esse programa poético é anunciado no próprio título de *Grande Sertão: Veredas* – uma montagem em choque do grandiloquente e do humilde.

7 Depois de 1889, porque Zé Bebelo, o primeiro chefe de Ribaldo, defende palavras de ordem da República; e bem antes da Coluna Prestes (1924-27), referência histórica que parece ser mais próxima do tempo da narração do que do tempo narrado (cf. GSV, p. 77).

me conheceu, vaca! Carabina” (GSV, p. 440).

4) “Naquele instante, pensei: aquela guerra já estava ficando adoidada. E medo não tive. Subi a escada” (GSV, p. 443).

5) “O José Gervásio e o Araruta [...] me recomendaram me acautelasse. Mas eu permaneci. Disse que não, não, não. Minhas duas mãos tinham tomado um tremor, que não era de medo fatal. Minhas pernas não tremiam. Mas os dedos se estremecitavam esfiapado, sacudindo, curvos, que eu tocassem sanfona” (GSV, p. 446).

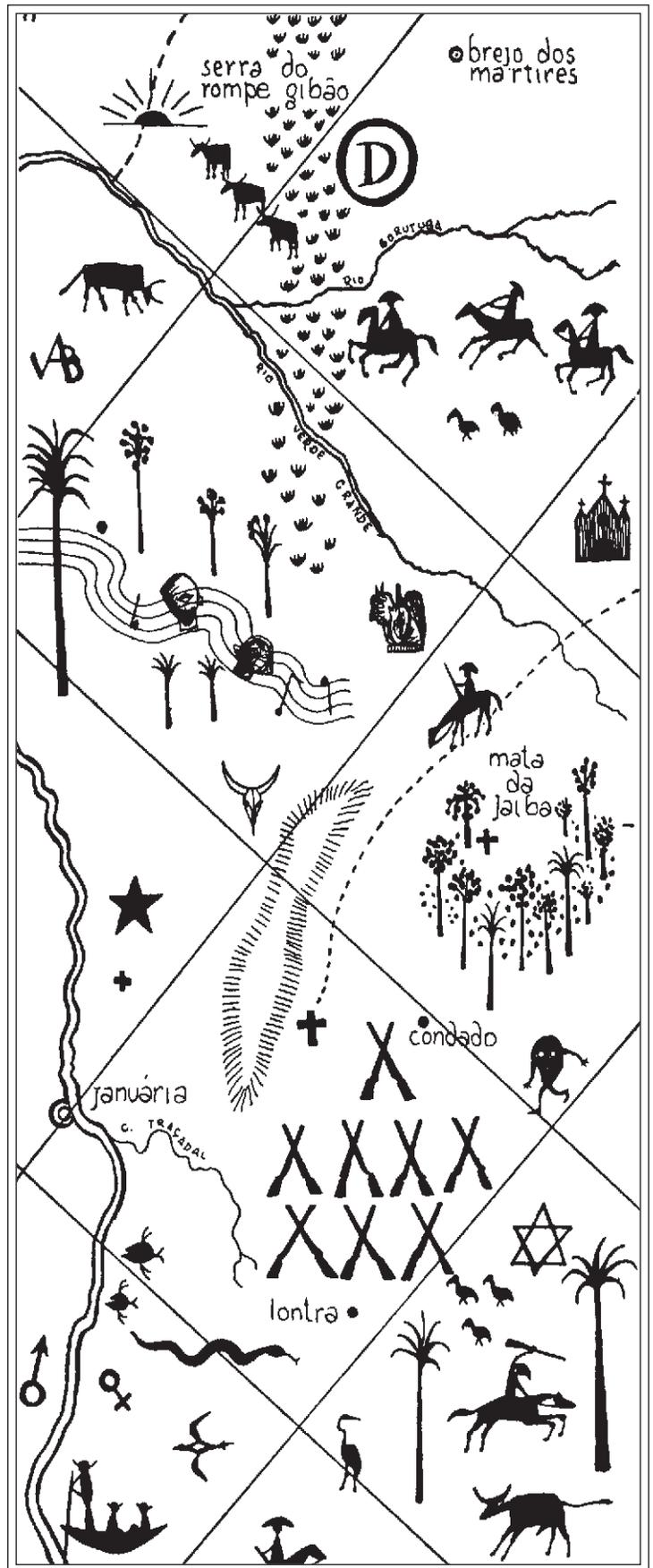
6) “Ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir a toda munição. [...] E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava [...]” (GSV, pp. 447 e seg.).

7) “Gago, não: gagoz. Conforme que, quando ia principiar a falar, pressenti que a língua estremeceia para trás, e igual assim todas as partes de minha cara, que tremiam – dos beijos, nas faces, até na ponta do nariz e do queixo. Mas me fiz. Que o ato de medo não tive” (GSV, p. 448).

Finalmente, depois de terem se acumulado todos esses sintomas, a negação torna-se insustentável, o sentimento irrompe e explode: “Ái, eles se vinham, cometer. [...] Como eu estava depravado a vivo, quedando. Eles todos, na fúria, tão animosamente. [...] eles vinham, se avinham [...], bramavam, se investiram... [...] Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes...” (GSV, p. 450).

O protagonista rosiano, o chefe de jagunços Riobaldo, não é nenhum titã, centauro ou gladiador, a rigor nem mesmo *herói*, mas uma “pessoa, de carne e sangue” (GSV, p. 15). Note-se que as guerras no sertão descritas respectivamente por Euclides e Guimarães Rosa, uma real, a outra ficcional, ocorreram aproximadamente na mesma época: a campanha de Canudos, em 1896-97, as lutas dos jagunços em *Grande Sertão: Veredas*, durante a primeira metade da República Velha (7).

Outro procedimento irônico de Guimarães Rosa, no sentido de desmontar a heroi-

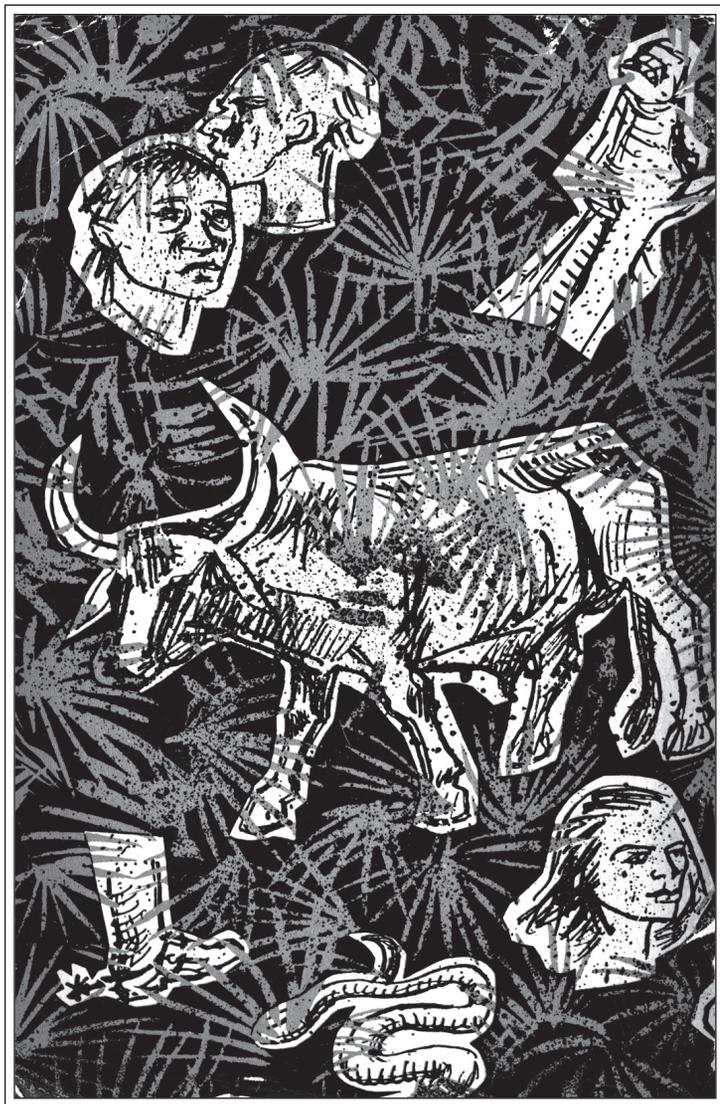


**Contração de  
Grande Sertão:  
Veredas**

zação euclidiana do sertanejo, consiste em personificar a coragem por uma mulher, uma donzela guerreira. Através da figura de Diadorim, o romancista proporciona um verdadeiro ensinamento da coragem. Distanciada dos clichês, a coragem é relacionada com a palavra de mesma origem – o *coração* – e com a bondade, tanto no homem, quanto na mulher. Sob esse signo, Diadorim aproxima as figuras do pai (seu

nino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias”. Como observa Flávio Aguiar (1998, p. 121), o nome da mãe de Riobaldo, a *Bigrí*, compõe “uma associação por complementaridade” com o de Diadorim: enquanto o “dois” do Di de Diadorim remete à idéia de “divisão, conflito”, o Bi de *Bigrí* remete à idéia de duplicação, “mãe que é vicariamente pai”. De fato, como ocorre com tantas crianças neste Brasil (cf. *GSV*, p. 35), Riobaldo foi criado pela mãe, que assumiu também as funções de pai. Com a coragem civil da mãe contrasta o retrato do padrinho e pai, Selorico Mendes, grande contador de histórias de jagunços e, no mais, homem “muito medroso” (*GSV*, p. 88). “De ouvir meu padrinho contar aquilo”, comenta Riobaldo, “começava a dar em mim um enjôo. Parecia que ele queria se emprestar a si as façanhas dos jagunços [...], e que a total valentia pertencia a ele” (*GSV*, pp. 95 e seg.). A caracterização daquelas histórias como “sincera narração” não deixa de ser também uma referência irônica a Euclides.

Como vimos nesses exemplos, a coragem é para Guimarães Rosa algo muito diferente da heroicidade. Não é uma qualidade já pronta, mas objeto de investigação. Ao querer “entender do medo e da coragem” (*GSV*, p. 79), o narrador formula um verdadeiro projeto de pesquisa. O romance torna-se uma espécie de laboratório em que se estuda a dialética do medo e da coragem. Tanto em termos de introspecção e autoanálise do protagonista-narrador, que registra escrupulosamente todas as ocorrências desse par de sentimentos, quanto em termos de observação antropológica de campo. O ex-jagunço Firminiano, por exemplo, ao declarar “– Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, como faca cega... Mas, primeiro castrar...”, se faz de violento e valentão “por medo de ser manso, e causa para se ver respeitado” (*GSV*, p. 20). O imperativo cultural da valentia rege também o destino de *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito



pai, o valente chefe Joca Ramiro – cf. *GSV*, p. 116) e da mãe: “– Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...” (*GSV*, p. 34). “A bondade especial de minha mãe”, recorda então Riobaldo, “tinha sido a de um amor constando com a justiça, que eu me-

amar, sem gozo de amor...” (GSV, p. 458). Quanto à parlenda dos jagunços de que o inimigo era *positivo pactário*, Riobaldo explica: “O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias” (GSV, p. 309). Assim, o romancista observa, perscruta e dissecou todas as manifestações do medo e da coragem, cioso para não deixar escapar nenhum detalhe. Com isso, aliado a uma postura de permanente dúvida e auto-reflexão, a narrativa ficcional de Guimarães Rosa acaba sendo mais científica (8) do que o relato de Euclides da Cunha, apoiado grandemente em fórmulas pré-fabricadas.

Os feitos e as qualidades guerreiras são representados pelo autor d’*Os Sertões* segundo um código estético, que pode ser descrito como um conjunto de *fórmulas patéticas*. O conceito de *Pathosformel*, cunhado por Aby Warburg (1906, p. 446), permite distinguir melhor entre o *páthos*, como emoção ou sofrimento sentido pelo autor, e a *estilização* ou *encenação* desse sentimento. Como procedimentos estético-retóricos, as fórmulas patéticas visam provocar no público sentimentos como o medo, a compaixão ou a catarse. São recursos característicos do estilo patético-sublime, pelo qual optou Euclides. Os escritores, no entanto, precisam estar atentos ao problema do desgaste dessas fórmulas, e desenvolver também formas de distanciamento, como observa Ulrich Port (1999, pp. 33 e seg.).

Eis um exemplo concreto de fórmula patética em Euclides. Na parte final do seu livro (“Últimos Dias”), em que relata o uso maciço de bombas de dinamite contra os últimos sobreviventes de Canudos, o autor comenta: “Entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça” (OS, p. 485). À luz de um estudo de Ernst Robert Curtius (1950/1960, pp. 24 e seg.), que retoma a terminologia de Warburg, é possível identificar essa fórmula patética como a do *corpus calcatus*, o “passar por cima do cadáver do pai, da mãe ou de outros nossos semelhantes”. De fato, é isso que Euclides evoca com aquela imagem: a nação que se mutila a si mesma.

A referida passagem é a única fórmula

patética que Guimarães Rosa, de resto um leitor impassível, marcou em seu exemplar d’*Os Sertões*. E não só isso. Em *Grande Sertão: Veredas*, ele retoma o mesmo *tópos*. Na batalha do Paredão, que é a etapa decisiva para Riobaldo progredir em sua carreira e avançar de provisório chefe-de-jagunços para latifundiário definitivamente estabelecido, o protagonista passa por cima de “muitos mortos”, inclusive Diadorim. Em termos retórico-poéticos, trata-se, contudo, de um *tópos* patético, não de uma *fórmula* patética. Não é a encenação do sofrimento no estilo grandiloquente, como em Euclides, e sim a narração de um trabalho de luto, em forma contida, num estilo discreto (cf. Lausberg, 1990).

Para o distanciamento de Guimarães Rosa das fórmulas patéticas do seu precursor contribui também o próprio gênero do romance. Diferentemente da epopéia, cujo herói é o povo, o romance é construído a partir da dimensão de vida de um indivíduo. *Grande Sertão: Veredas* é, em primeiro plano, um trabalho de luto individual, pessoal, e só num segundo plano, uma história dos sofrimentos do povo, embora este seja a *figura intrínseca* ou *secreta* do livro. Para eu poder demonstrar a tese de que Guimarães Rosa desmonta as fórmulas do *páthos* do discurso fúnebre euclidiano por meio da *paixão*, temos que nos inteirar previamente das características e funções da visão *trágica* da história em *Os Sertões*. Pois é a essa concepção trágica, que Guimarães Rosa contrapõe uma historiografia que transforma a história do sofrimento em história da paixão. Expliquemos as duas concepções.

Narrado num estilo patético-sublime, o aniquilamento da comunidade de Canudos é apresentado por Euclides da Cunha em forma de *tragédia*, “gênero literário nobre que dignifica os personagens e os seus feitos, enfatiza o caráter conflituoso e fatal de sua vida, enobrece as suas derrotas com uma auréola heróica” (Zilly, 2000, p. 334). Trata-se de uma estratégia poético-retórica que visa comover e abalar o público. Desde as comparações iniciais de Canudos com a antiga Tróia (OS, p. 95, e passim) — que incorporam a *urbs* sertaneja à história

8 Ao caracterizar a sua tarefa como escritor, Guimarães Rosa defende explicitamente o princípio de “proceder como um cientista moderno” (apud Lorenz, 1970, p. 524).



universal –, até a fase final da luta, quando são degolados os prisioneiros e massacrados os sertanejos, na cidade agonizante que se constitui em “cenário da tragédia” (*OS*, pp. 450-2). A visão *trágica* do autor d’*Os Sertões*, explica Zilly (1994, p. 778), é expressão da impossibilidade de Euclides de mediar entre sua concepção afirmativa da civilização moderna e a lamentação das vítimas, uma raça de “retardatários”, destinada à extinção (cf. *OS*, p. 13). A função principal do discurso fúnebre de Euclides consiste em preservar a memória dos mortos. Mas, por outro lado, marcado por uma concepção de história ao mesmo tempo progressista e pessimista, “o discurso em defesa dos sertanejos ainda vivos soa estranhamente lúgubre, como se o próprio autor não acreditasse na salvação e como se se tratasse de um discurso fúnebre antecipado” (Zilly, 1994, p. 782).

Essa questão não é apenas estética, mas também moral. Aos vencedores, o autor d’*Os Sertões* ofereceu um discurso de acusação, que é um *mea-culpa* com função catártica – aos vencidos, o *ersatz* de um monumento literário, como se ele fosse o porta-voz deles, dispensando-os de articularem, eles próprios, a sua história. As aporias e as formas do falso são tantas, que existiram boas razões para ter surgido essa reescrita crítica que é *Grande Sertão: Veredas*.

Resta explicar como Guimarães Rosa transforma a história do sofrimento individual e coletiva em história da paixão. Para isso, nos servirá de apoio o estudo de Erich Auerbach (1941), “*Passio als Leidenschaft*” (“*Passio* e Paixão Amorosa”). Na Antigüidade, explica o estudioso, tanto a palavra grega *páthos* quanto a latina *passio* significavam “dor, sofrimento, doença”, o que se manteve durante toda a Idade Média até os inícios da Era Moderna. Apenas no século XVII, o francês *passion* começou a ser usado como “paixão amorosa” no sentido moderno. A pergunta que Auerbach coloca é: como o significado fervoroso, ardente, ativo chegou a entrar no campo semântico primitivo? A mudança ocorreu durante a Idade Média cristã, sobretudo com o culto dos mártires e o misticismo. O

objetivo, então, não era mais fugir das perturbações do mundo, como ensinara o estoicismo, mas superar o mundo *através do sofrimento*. O sofrimento, como sofrimento-contra-o-mundo, tornou-se ativo. Os fiéis mais fervorosos procuravam imitar a Paixão do Cristo, que era o sinal do amor de Deus pelos homens, aspirando a uma *paixão gloriosa* (cf. Auerbach, 1958: “Gloria Passionis”). Assim, a semântica da palavra, originalmente passiva, enriqueceu-se com os elementos de calor e desejo ardente. Contagiados por essa valorização cristã da paixão, os trovadores provençais reinventaram a poesia amorosa ocidental – cujo eco repercute nos romances populares d’*A Donzela que Vai à Guerra*, nos quais se inspirou o criador de Diadorim (cf. Arroyo, 1984, pp. 30-81).

Nossa leitura tem que se fazer a contrapelo – da moderna paixão amorosa de volta para a história da paixão cristã –, para chegar à interpretação dos teores históricos contidos no romance de Guimarães Rosa. A paixão amorosa de Riobaldo por Diadorim é o *medium* através do qual o romancista expressa seu amor pelo povo sertanejo. *Amor ao povo* soa um pouco piegas, mas como é que um conhecimento do povo se desenvolveria sem esse amor? Na estética romântica, na peça de Friedrich Schiller, *A Donzela de Orléans*, a jovem guerreira, filha de pastores, é a personificação do amor à nação. Joana d’Arc quer libertar o seu povo “do jugo de um senhor que não ama o povo” (Schiller, 1802, I.10) (9). O amor ao povo é, de fato, a quinta modalidade de amor na obra de Guimarães Rosa, complementando as quatro que Benedito Nunes (1964) já estudou: o amor representado respectivamente pelas figuras de Eva, Helena, Maria e Sofia. A síntese desses amores é Diadorim, e o amor representado por essa figura está também intimamente ligado à paixão do escritor pela língua.

Diadorim é o *medium* artístico que faz com que a história da paixão amorosa de Riobaldo por Diadorim não seja apenas um ato de memória afetiva individual, mas também um retrato da sociedade, através de um profundo mergulho na língua. Se, em

9 No contexto brasileiro atual, o amor ao povo é para o teólogo da libertação Leonardo Boff (1997, p. 33) um critério decisivo para avaliar o projeto político do presidente da República: “acho que [ele] não ama suficientemente esse povo, ele ama o poder”.



*Os Sertões*, toda a energia retórica se consume num discurso fúnebre regido pela lógica de que os sertanejos têm que estar mortos, para poderem se tornar heróis na literatura (Zilly, 1996, p. 292), em *Grande Sertão: Veredas*, ao contrário, o trabalho de luto do narrador pela pessoa amada faz com que se construa, através de uma linguagem inovadora, um símile da vida, um tablado da dança do labirinto, onde se apresenta, numa imensa coreografia, com tristezas e alegrias, a história do povo.

Quais são os procedimentos?

Em primeiro lugar, a estratégia do narrador de contar, paralelamente à reconstituição da *via crucis* de sua paixão individual, também a “tristonha história” do seu grupo social, os jagunços, e por extensão, a história cotidiana do povo nas veredas do grande sertão (10).

Segundo, a construção – por meio de todos esses *lieux de memoire*, que são repositórios das emoções do protagonista – do mapa de uma história social que pulsa em cada página do *Grande Sertão*. As dezenas de *veredas* do mapa topográfico traçado a partir da rememoração de Diadorim desdobram-se em centenas de retratos de sertanejos e jagunços que Riobaldo (Guimarães Rosa) conheceu e criou. Como paixão estética e *medium* artístico, Diadorim é indissolivelmente ligado ao registro da vida da coletividade; como emblema do encontro com o desconhecido, Diadorim representa também a dificuldade dos letrados brasileiros de retratar esse desconhecido maior que é o povo. No primeiro encontro de Riobaldo com o Menino, numa observação aparentemente irrelevante, está contido todo o programa do escritor: “Ele [o Menino] apreciava o trabalho dos homens, chamando para eles meu olhar” (GSV, p. 81). De fato, o que Guimarães Rosa organiza por meio da figura de Diadorim, nas frestas do *grand récit*, nos intervalos entre as batalhas, é a historiografia dos trabalhos e dos dias no sertão.

Um terceiro tipo de superposição entre Diadorim e o povo se dá através do monstruoso, que é aquilo que causa vergonha, que não se pode mostrar e que tem que ser

banido para dentro do labirinto. É o que ocorre, no mito antigo, com o Minotauro, nascido da união antinatural da rainha Pasifaé com um touro enviado por Poseidon. A atração de Riobaldo por Diadorim representa o *éros tabu*: “Reajo que repelia. Eu? Asco!” (GSV, p. 50). Existe uma correspondência entre essa figura do eros tabu e o *tabu social*, constituído pela multidão dos excluídos, em reclusão permanente nos fundos do Brasil. É o conjunto das “más gentes” do acampamento do Hermógenes (GSV, p. 123); são as “tristas caras” dos catrumanos das brenhas, “molambos de miséria”, “máscaras” “por trás da fumaça verdolenga” das “pilhas de bosta seca de vaca”, esses catrumanos, que “nem mansas feras” “viviam tapados de Deus, nos ôcos”, mas que “para obra e malefícios tinham muito governo” (GSV, pp. 290-7); são “os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, feridentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos [...] criaturas que fediam [...] um grande nôjo” (GSV, p. 48). É dessa forma que Guimarães Rosa evoca o lado do Brasil que suscita vergonha, horror e asco, o país recalcado, arrenegado, infame, o país dos avessos, mundo-cão, inferno.

O que se oculta e se revela, por meio dessas figuras do labirinto e do tabu, é um problema social monstruoso, sempre recalcado pelos donos do poder, dos quais faz parte o protagonista-narrador rosiano. Através de uma visão de Riobaldo, Guimarães Rosa compõe um quadro ficcional, que a história real se encarregou de copiar: aquelas multidões se põem em movimento em direção aos grandes centros urbanos, “se fazem montão, montoeira, aos milhares mís e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades” (GSV, p. 295). Assim, através da história da paixão de Riobaldo por Diadorim, uma paixão que questiona a identidade do protagonista em todos os planos, Guimarães Rosa desperta o leitor para a compreensão da “história como história mundial do sofrimento” – a *Leidensgeschichte*, de que fala Walter

10 Através do desejo de Riobaldo de enterrar Diadorim “num aliso de vereda, adonde ninguém ache” (GSV, p. 454), a figura da pessoa amada se sobrepõe a todas as veredas.



Benjamin (1928/1984, p. 188) –, dentro e fora da literatura.

Superar o mundo através de uma *paixão ativa* tinha sido a concepção de história de Antônio Conselheiro e seus seguidores. Sua opção pelo sofrimento ativo foi uma forma de resistência contra o sofrimento imposto pelo mundo, foi para eles uma perspectiva de *salvação*. Euclides da Cunha desconheceu e desprezou essa visão da história, procurando substituí-la por uma historiografia heróico-patética em que a última palavra é o sofrimento *trágico*, combinado com uma visão fatalista do progresso. Guimarães Rosa, através da história do amor de Riobaldo por Diadorim, resgata a formação histórica, política e poética da paixão cristã. A superação do sofrimento se dá pelo trabalho de luto, pelo ato de narrar e reviver a paixão, pela retomada da história no que ela tinha de prematuro, sofrido, malgrado.

Apesar de estas últimas palavras reme-

terem a uma visão alegórica da história, Diadorim, muito mais do que uma alegoria, é uma figura – de acordo com a idéia-guia da presente interpretação. É uma *figura*, na medida em que este termo expressa, como expõe Erich Auerbach (1939), 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... Além disso, é radicalmente histórica e dialética, portadora de profecias e guardiã da história do povo e das leis. É 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...

Todas essas são razões de sobra para o autor de *Grande Sertão: Veredas* ter se enamorado da figura.

---

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Flávio Wolf de. "As Imagens Femininas na Visão de Riobaldo", in *Scripta*, v. 2, n. 3, Belo Horizonte, 1998, pp. 121-6.
- ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- AUERBACH, Erich. "Figura" (1939), in \_\_\_\_\_. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna, Francke, 1967, pp. 55-92.
- \_\_\_\_\_. "Passio als Leidenschaft" (1941), in \_\_\_\_\_. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna, Francke, 1967, pp. 161-75.
- \_\_\_\_\_. "Gloria Passionis" (1958), in \_\_\_\_\_. *Literary Language & Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Trad. Ralph Manheim. London, Routledge & Kegan, 1965, p. 67-81.
- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* (Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, 1920). Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão* (Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Über das mimetische Vermögen" (1933), in \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften II, 1*. Ed. org. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 210-3.
- \_\_\_\_\_. "Sobre o Conceito de História" (Über den Begriff der Geschichte, 1940), in \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 222-32.
- BOFF, Leonardo. [Entrevista.] *Caros Amigos*. Rio de Janeiro, junho 1997, pp. 27-35.
- BOLLE, Willi. "O Pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou Lei Fundadora?", in *Revista USP*, n. 36, São Paulo, 1997-98, pp. 27-44.
- \_\_\_\_\_. "Guimarães Rosa, Leitor de Euclides da Cunha", in *Brasil/Brazil*, n. 20, Porto Alegre, 1998a, pp. 9-41.
- \_\_\_\_\_. "O Sertão como Forma de Pensamento", in *Scripta*, v. 2, Belo Horizonte, n. 3, 1998, pp. 259-71.

- \_\_\_\_\_. "Geschichtsschreibung als ästhetische Passion", in Eckart Goebel; Wolfgang Klein (orgs.). *Literaturforschung heute*. Berlin, Akademie, 1999, pp. 98-111.
- \_\_\_\_\_. "grandesertão.br ou: A Invenção do Brasil", in Giulia Lanciani (org.). *João Guimarães Rosa: Il che delle cose*. Roma, Bulzoni, 2000, pp. 13-99.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. Ed. crítica org. por Walnice N. Galvão. São Paulo, Ática, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert. "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters" (1950), in \_\_\_\_\_. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna, Francke, 1960, pp. 23-27.
- DERRIDA, Jacques. "La loi du genre", in \_\_\_\_\_. *Parages*. Paris, Galilée, 1986, pp. 251-87.
- FANTINATI, Carlos Erivany. "Um Riobaldo, Três Amores", in *Revista de Letras*, n. 7, Assis, 1967, pp. 9-30.
- FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro* (1958). São Paulo, Globo, 1997 e 1998.
- FICHTE, Hubert. *Etnopoesia*. Ed. org. por Wolfgang Bader. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela-Guerreira: um Estudo de Gênero*. São Paulo, Senac, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795). Ed. org por Wilhelm Vosskamp. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. "Diadorim", in \_\_\_\_\_. *O Ó: A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Hedra, 2000, pp. 130-42.
- HAZIN, Elizabeth. "No Nada, o Infinito (da Gênese do Grande Sertão: Veredas)", in Giulia Lanciani (org.). *João Guimarães Rosa: Il che delle cose*. Roma, Bulzoni, 2000, pp. 135-75.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 3ª ed. Stuttgart, Franz Steiner, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a Construção de "Os Sertões"*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.
- LORAU, Nicole. *L'Invention d'Athènes: Histoire de l'Oraison Funèbre dans la "Cité Classique"*. Paris, de Gruyter, 1981.
- LORENZ, Günter W. "João Guimarães Rosa", in \_\_\_\_\_. *Dialog mit Lateinamerika: Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen, Erdmann, 1970, pp. 481-538.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. "Diadorim: O Corpo Nu da Narração", in Lélia Parreira Duarte et al. (orgs.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, PUC Minas, Cespuc, 2000, pp. 158-63.
- NUNES, Benedito. "O Amor na Obra de Guimarães Rosa" (1964), in Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983, pp. 144-69.
- PORT, Ulrich. "'Katharsis des Leidens'. Aby Warburgs 'Pathosformeln' und ihre konzeptuellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie", in Gerhart von Graevenitz; David E. Wellberry. *Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Metzler, 1999, pp. 5-42.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro, MEC, 1958.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte* (1928). Trad. M. Derrida. Paris, Seuil, 1970.
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria — Ausbildung des Redners*. Ed. bilingüe, org. e trad. Helmut Rahn. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1988.
- ROSA, João Guimarães. "Pé-Duro, Chapéu-de-Couro" (1952), in *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970, pp. 123-43.
- \_\_\_\_\_. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo, Edusp, 1994.
- SCHILLER, Friedrich. *Die Jungfrau von Orleans* (1802), in \_\_\_\_\_. *Ausgewählte Werke*. Vol. 4. Ed. org. por Ernst Müller. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1954, pp. 7-156.
- WARBURG, Aby. "Dürer und die italienische Antike" (1906), in \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Vol. 2. Ed. org. por Horst Bredekamp e Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998, pp. 443-9.
- WHITE, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- ZILLY, Berthold. "Nachwort", in Euclides da Cunha. *Krieg im Sertão*. Trad. B. Zilly. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, pp. 757-83.
- \_\_\_\_\_. "Der Sertão als Wiege der Nation? Zwölf Thesen zu Ethnien und Nationbildung in *Os Sertões* von Euclides da Cunha", in Dietrich Briesemeister; Sérgio Paulo Rouanet (orgs.). *Brasilien im Umbruch*. Frankfurt am Main: TFM, 1996, p. 275-293.
- \_\_\_\_\_. "Nação e Sertanidade: Formação Étnica e Civilizatória do Brasil, Segundo Euclides da Cunha", in David Schidlowsky et al. (org.). *Zwischen Literatur und Philosophie: Festschrift zum 60. Geburtstag von Victor Fariás*. Berlin, Wissenschaftlicher Verlag, 2000, pp. 305-48.