

OS TRAÇADOS DO AMOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Flávia Aninger de Barros Rocha *

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo examinar o uso das imagens visuais em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, na construção da concepção de amor realizada pelo autor, especialmente no que diz respeito ao amor interdito de Riobaldo e Diadorim. Chama a atenção do leitor a recorrência da imagem das mãos, elo possível entre os dois jagunços, impossibilitado de ser usado para a expressão do afeto. Serão estudados os registros culturais que dão suporte à leitura das mãos como símbolo.

PALAVRAS-CHAVE: Amor; Guimarães Rosa; Imagens literárias; Imagens visuais.

O tema do amor na obra de Guimarães Rosa e especialmente em *Grande sertão: veredas* (1956) é matéria de cuidadoso trabalho de linguagem, o que equivale dizer que comporta uma complexidade de significados. Cada detalhe que compõe a ligação invisível entre o cavaleiro Riobaldo e a donzela guerreira Diadorim tece uma delicada rede sêmica em torno das personagens. Nas memórias presentificadas pela narração do velho Riobaldo, impressões e reflexões sobre o amor são enunciadas. Ainda que não realizado fisicamente, o encontro amoroso acontece entre as personagens, que falam de si e do mundo em que vivem.

* Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora assistente da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Segundo Jorge de Sena (1992), é da compreensão do amor que depende o conhecimento de si, do mundo e da vida. Assim, a cada enunciado, é possível compor, além do conhecimento dos afetos que movem os personagens, uma concepção de amor que, para Benedito Nunes (1991. p. 146), “exprime em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico”. Com o objetivo de demonstrar um tipo de amor que existe sobre parâmetros que vão além daqueles considerados meramente humanos, essa linguagem explora a face oculta do signo, indica sutilmente os traços do amor em uma série de associações imagéticas e metafóricas em relação a essas personagens.

Desse modo, os símbolos associados aos estados interiores ou às descrições das personagens nos servirão como chave de leitura. Os símbolos, segundo Chevalier (1996, p. 20) “dão forma ao desejo humano”, delinham, em seu paradoxo interior, as nuances do desejo. Assim, é possível acompanhar, através das imagens literárias, os caminhos do desejo e da interdição do desejo em *Grande Sertão: Veredas*. Essa interdição, presente em toda a narrativa, se revela e se corporifica em imagens verbais e visuais, através de múltiplos desdobramentos dos signos, em ressonâncias e condensações.

Ainda para Chevalier, (1996, p. 22) “a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam”. O autor acrescenta que o próprio Lacan, entre outros estudiosos, chega a considerar a existência de uma ordem simbólica que estrutura a realidade inter-humana. Daí emerge o objetivo deste trabalho, no sentido de tornar visível, pelo menos em parte, o esquema simbólico gerado na linguagem de Rosa, permitindo uma ampliação da leitura das personagens Riobaldo e Diadorim e de sua trajetória amorosa.

Eduardo Portela, em ensaio publicado na *Fortuna Crítica* de Guimarães Rosa (1991), comentando as ideias de Sartre acerca da linguagem poética, esclarece: “a imagem poética não é sinal, é antes uma imagem da realidade, uma palavra-coisa. Nós teríamos que entender a imagem não como um objeto projetado, porém, como a constituição do

objeto. A imagem cria realidade, é a realidade”. Assim como na arte pictórica, as imagens pintadas indicam um valor simbólico daquelas atitudes retratadas, é preciso abstrair do texto literário as imagens visuais sugeridas e captar-lhes especificamente a intenção, com a finalidade de aprofundar a compreensão da leitura. Calvino, em seu capítulo acerca da “visibilidade” (1990), afirma que a capacidade que temos de “pensar por imagens” não pode ser esquecida, e que as “visões polimorfos”, obtidas através dos olhos e da alma, encontram-se contidas na fonte maior que é a literatura. A linguagem de Rosa, em suas múltiplas camadas sêmicas, proposta também em imagens, tem o propósito de questionar os conceitos da tradição e da lógica, plantando, como disse Eduardo Coutinho (2006), sementes de inquietação no leitor.

Desta forma, nas cenas de *Grande Sertão: Veredas*, como em muitas outras obras literárias, observa-se que as imagens geradas em torno do tema põem em movimento os esquemas afetivos ou funcionais. Através das imagens é possível compreender como Riobaldo percebe Diadorim, e o impacto desta visão no coração do jagunço, que se angustia diante da natureza complexa do amor: “Amor? Pássaro que põe ovos de ferro.” Na exploração do texto, foi possível notar a recorrência de algumas imagens visuais que marcam a relação entre Diadorim e Riobaldo. Entre elas, assumem especial conotação, as mãos. Único meio de concretização do amor proibido, a imagem das mãos aparece em desdobramentos de expressões a elas relacionadas, e também como elemento constante nas imagens que Riobaldo apresenta ao discorrer sobre Diadorim.

É preciso notar que, ao longo da História, na arte figurativa, as mãos sempre simbolizaram atitudes interiores. Algumas cenas de *Grande Sertão* parecem ter sido retratadas por um pintor, ou fotógrafo, como a cena da morte de Medeiro Vaz, chefe respeitado, em seu último gesto, apontando com a mão para Riobaldo como novo chefe, veias à mostra na luz fraca do começo da noite; a cena da confissão de Maria Mutema, em que podemos perceber os detalhes de sua expressão corporal de desespero e loucura, com mãos que desgrenhavam os cabelos e depois se erguiam para o alto; ou a cena da mulher de Hermógenes no momento de sua captura, sem nenhuma belicosidade, representando

com seus gestos a pacificação e a dissipação do medo, como nos quadros e esculturas clássicas. Assim desenha-se a cena: “... mãos abertas, palmas para cima – como se para sempre demonstrar que não escondia arma de navalha, ou porque pedisse esmola a Deus”. (ROSA, 1972, p.328)

Assim é que as mãos, utilizadas no texto de forma constante e sutil para a construção visual dos personagens, unem a delicadeza e a força; a mão que afaga e a mão que mata funcionam como elo visual e tátil do amor. Diadorim e Riobaldo, identificando-se afetivamente como irmãos, estabelecem um vínculo que, ao mesmo tempo que protege e explica sua proximidade para os outros jagunços, permite a troca de gestos e palavras para além do amor fraterno. Através do compartilhar de alguns símbolos, as afetividades de Riobaldo e Diadorim entram em comunicação e a parte invisível do relacionamento se torna perceptível ao leitor.

Os registros culturais apontam para a imagem das mãos como estando ligadas à atividade ou ao poder de vida e morte. Em várias culturas representam a realeza, bem como a maestria ou destreza. Observamos, na narrativa em questão, que os dois personagens, dotados de maestria na arte da guerra, manuseiam facas e rifles na saga da vingança de um membro da realeza do sertão, Diadorim, herdeiro de Joca Ramiro, considerado simbolicamente como rei dos jagunços.

Na primeira vez em que a imagem das mãos é sugerida na obra, esta aparece definindo o caráter dúbio do relacionamento entre os dois jagunços, que transita entre irmão, do latim *germanu*, gerado pelo mesmo pai e mesma mãe, seu correlato *mano*, diminutivo afetivo de irmão, e *manus*, mão em latim, como se pode observar logo no começo do relato de Riobaldo: “Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano - oh – mão, que estava na Serra do Pau d’Arco... com meu amigo Diadorim me abraçava... (ROSA, 1972, p.19)”.

Assim, parecem juntar-se “mano”, palavra afetiva, mas pertencente ao mundo do companheirismo masculino e “oh-mão”, com a interjeição “oh”, marcando a força do

sentimento e da palavra e nos sugerindo o não-dito de uma possível complementação que vem à mente do leitor: “Oh, mão que eu desejo..”

A expressão aparece algumas vezes, variando na forma, mas sempre indicando a dubiedade entre “mano a mano”, expressão que significa familiaridade ou intimidade entre amigos e a fascinação que Riobaldo tem pelas únicas partes do corpo de Diadorim que consegue ver. Os braços, extensão das mãos e frequentemente impedidos da visão, também se ligam ao desejo por Diadorim. Estes, muitas vezes, junto com as mãos, substituirão o desejo pelo corpo escondido nas roupas de couro:

Se ele estava com as mangas arregaçadas eu olhava para os braços dele – tão bonitos, alvos, bem – feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas. (ROSA, 1972, p.28)
(...) quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente. (ROSA, 1972, p.114)

No trecho referente à vingança de Joca Ramiro, Riobaldo usa a expressão “mano - oh - mano”, colocando-se como irmão de armas, ou companheiro de guerra. A ênfase é dada ao relacionamento entre iguais na jagunçagem masculina, motivo pelo qual Riobaldo, aparentemente, assume a guerra de Diadorim: “Por teu pai vou, amigo, mano – oh – mano. Vingar Joca Ramiro”. (ROSA, 1972, p.45) E ainda, “Te arma bem, mano meu mano”. (ROSA, 1972, p.416)

As mãos de Diadorim, como as de Riobaldo, estão a serviço da guerra, mas o que o olhar de Riobaldo vê nas mãos do amigo, foge do contexto grosseiro e masculino. O Dicionário de Símbolos de Chevalier aponta a figura da mão também como síntese do masculino e do feminino, passiva no que contém e ativa no que segura. Desta forma, Diadorim se posiciona como objeto do amor de Riobaldo ao oferecer-lhe sua mão, nas poucas vezes em que se tocam, ao mesmo tempo em que a retira, sufocando sua feminilidade para assumir as armas masculinas, e estabelecendo assim uma posição de *passividade*, pois deseja receber o amor, mesmo que suprima ou contenha suas manifestações. Diadorim assume também uma posição *ativa*, ao agir para manter sua identidade feminina es-

condida e quando, por alguns momentos, escolhe demonstrar pequenos sinais de afeição. Assim, Diadorim, se integra às características internas do símbolo.

É possível então fazer-se referência ao gesto do menino Diadorim, no episódio da travessia do rio de - Janeiro, como emblemático, ao molhar suas mãos na água vermelha e dizer: “Meu pai disse que careço de ser diferente de todo mundo...” (ROSA, 1972, p.85). Ou seja, simbolicamente, as mãos de Diadorim, ou tudo aquilo que ela poderia dar e receber, em um relacionamento de troca, já se encontra marcado pela diferença e tingido pela morte.

É a partir desta diferença que a personagem percorre seu destino de guerreiro sertanejo. No entanto, a dialogia essencial do feminino e do masculino em Diadorim acaba também por se revelar nos verbos ligados às mãos, que surgem na narrativa ora em movimentos suaves, como quando delicadamente alisa o couro da sela, ou no gesto supostamente masculino, mas refinado, de segurar as rédeas e o rifle: “Ainda vi como ele, que era tão suave em paz e tão firme em guerra, amimava o arção do selim”. (ROSA, 1972, p.428). O mesmo efeito de suavidade pode ser visto no trecho: “... vi como ele segurava as rédeas e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente”. (ROSA, 1972, p.203)

O toque das mãos dos dois personagens produz a única concretização do amor proibido em toda a obra. Para um homem, apertar a mão de outro homem é gesto aceito socialmente. Riobaldo sabe que o toque de Diadorim é diferente e que, estar de mãos dadas, como acontecera com os dois, representava o avesso da masculinidade. Tocá-lo seria então, assumir características diversas daquelas ligadas à virilidade, como a coragem masculina, que vê em Diadorim-jagunço: “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim semelhasse maninel (afeminado), mas diabrável, sempre assim... o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes invejei” (ROSA, 1972, p.273).

No entanto, o trecho abaixo mostra como Riobaldo consegue desvincular a idéia de valentia da ideia de masculinidade, de certa forma protegendo a integridade “moral” de Diadorim, e ligando a ideia de coragem ao seu principal dilema: revelar seu amor. O

segundo período do trecho que se segue ameniza o choque do primeiro pensamento, que visualiza os dois amigos de mãos dadas diante de todos, utilizando a imagem do companheirismo entre iguais, que é a escolhida para “aparecer”, como se percebe pelo verbo utilizado: “Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme. Aparecia que nós dois já estávamos cavalhando lado a lado, par a par, a vai-a-vida inteira” (ROSA, 1972, p. 379).

Como se pode observar, o toque de mãos, como cumprimento ou não, é carregado de significado em todo o texto, seja no momento de passar um objeto ou outro gesto comum. A marca do toque diferenciado aparece já no primeiro encontro entre Diadorim e Riobaldo quando crianças, provocando sensações que Riobaldo não entende.

Ele me deu a mão para ajudar a descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso... (ROSA, 1972, p.70)

(...) e o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. (ROSA, 1972, p.73)

O que Diadorim “dá às carnes“ de Riobaldo é justamente a comunicação entre as libidos, no sentido energético do termo, através do toque da mão que o acariciava. Este mesmo toque marca a parte inexprimível do relacionamento em seus momentos de intimidade e de revelação. O termo “revelar-se” também pode ser entendido como “manifestar-se”, cuja origem está na ideia de poder-se *tocar ou alcançar com as mãos* aquilo que antes estava escondido, o que corrobora a afirmação de que a imagem das mãos no texto rosiano está ligada etimologicamente à ideia da expressão ou realização verbal do amor, como se pode ver na confissão feita por Diadorim no trecho abaixo, conjugada com o toque da mão: “Mas se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal... Tinha tornado a por a mão na minha mão, no começo de falar e que depois tirou, e se espaçou de mim...” (ROSA, 1972, p.31).

O gesto de colocar a mão na mão de outra pessoa pode ser visto como a entrega de um ao outro. Em hebraico, *iad* é ao mesmo tempo, mão e poder, e segundo Chevalier, “colocar as mãos nas mãos de outra pessoa é entregar a própria liberdade, ou melhor, desistir dela, confiando-a à outra pessoa, é abandonar a própria força”. Podemos ver que Riobaldo apresenta muitas vezes suas mãos como expressão de poder de um homem capaz de lutar por sua honra: “Tinha mãos e ações, que davam para lavar meus trajes”. (ROSA, 1972, p.379).

Portanto, para Riobaldo, colocar as mãos nas mãos de Diadorim significa entregar seu poder, sua honra, figurando os mesmos valores da entrega da “mão em casamento”, em aliança de amor. Riobaldo e Diadorim compartilham uma aliança de companheiros que é especial, como se pode notar na citação a seguir, em que a separação é um tormento maior que a separação de simples amigos e o elo físico possível entre eles, a mão, precisa ser tocada como símbolo da continuidade do relacionamento.

Em sociedade, é possível notar como um aperto de mão, ou um toque na outra pessoa, após um período de separação, mesmo pequeno, serve para confirmar a existência do relacionamento e anular a força da ausência, como se vê na saudação emocionada de Diadorim: “Amizade, Riobaldo, que eu imaginei em você esse prazo inteiro... e apertou minha mão” (ROSA, 1972, p.62).

Pode-se também associar este gesto de entrega com o antigo *immixtio manuum*, ato simbólico em que o vassalo oferece suas mãos ao soberano, que as recebe com uma mão e coloca a outra por cima. Tanto Riobaldo como Diadorim sentem-se “vassalos” do coração um do outro, numa entrega mútua, que lembra outra possibilidade da expressão “mano a mano”, em que se tem uma idéia de igualdade ou empate, como se pode ver nos trechos retirados das falas de um e outro: “Quem ama é sempre muito escravo.” (Riobaldo) (ROSA, 1972, p.418) / “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre.” (Diadorim) (ROSA, 1972, p.428) / “As vontades da minha pessoa estavam entregues a Diadorim.” (ROSA, 1972, p.29)

Como consequência dessa entrega, as mãos de Diadorim podem comunicar a Riobaldo a diferença imperceptível a todos. Transmitem as características femininas do jagunço Reinaldo – Diadorim, como quando corta o cabelo de Riobaldo, e quando passeia com as crianças, de mãos dadas, em tempo de paz, no esconderijo: “Ele tinha mão melhor”. (para lavar roupa) (ROSA, 1972, p.30) / “A mão dele, doçura de nada, de leve na minha.” (ROSA, 1972, p.240) / “Eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão.” (ROSA, 1972, p.311).

Este contato de mãos, interdição e realização amorosa ao mesmo tempo, apesar de doloroso e infrutífero é o único meio de comunicar o sentimento que atordoa e dói nas próprias mãos, como se pode ver nos movimentos de atração ou extensão dos braços, e uma consequente retração:

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão para suas formas, mas quando ia, bobamente, ele me olhou - os olhos dele não me deixaram (ROSA, 1972, p.140).

Diadorim pôs mão em meu braço. Do que estremecei, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. *Me deu a mão, e eu.* Mas era como se tivesse uma pedra pontuda entre as nossas palmas. (ROSA, 1972, p.30).

Mesmo com a sensação de desconforto e impedimento, juntas, as mãos fazem-se de lábios, de bocas, na necessidade de comunicar o amor: “Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem mesmo? Era o menino... O menino me deu a mão e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também.” (ROSA, 1972, p.92)

Pode-se encontrar cena semelhante no *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que guarda, além da estrutura da expressão *palm to palm* e “mão a mão”, algumas semelhanças com a história sertaneja. Diadorim, como Romeu, é herdeiro de uma linhagem, no caso, do rei dos jagunços, Joca Ramiro.

O impedimento das duas histórias encontra-se também no mesmo movimento contrário ao amor. O ódio entre as famílias de Romeu e Julieta os separa, assim como a

guerra movida pelo ódio de Diadorim o impede de se revelar e amar Riobaldo. Da mesma forma, a morte, em ambas as histórias, se constitui num impedimento maior que o impedimento humano e o texto do encontro inicial de Romeu e Julieta, no Primeiro Ato, cena V, onde o casal dança, dando-se as mãos, baseia-se numa semiotização semelhante à que Rosa constrói:

Romeu: “Se profano com minha mão por demais indigna esse santo relicário, a gentil expiação é esta: meus lábios, dois ruborizados peregrinos, estão prontos a suavizar com um terno beijo tão rude contato”.

Julieta: “Bondoso peregrino, injusto até o excesso sois com vossa mão, que mostrou devoção cortês; pois as santas têm mãos que são tocadas pelas dos peregrinos e enlaçar palma com palma é o ósculo dos piedosos portadores de palmas. (SHAKESPEARE, 1965)

Até este trecho, Romeu e Julieta também estão no mesmo nível de impedimento físico que Diadorim e Riobaldo, sendo que as mãos, em ambas as histórias, são o ponto de partida para a comunicação amorosa, e são consideradas por Julieta como o beijo das palmas, um beijo da mão de um peregrino para a mão de uma santa, figuras recorrentes no texto de Guimarães, em que Riobaldo, eterno peregrino da travessia do sertão, como na imagem Shakespeariana, vê também Diadorim como santa: “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança” (ROSA, 1972).

Daí por diante, as histórias se diferenciam, pois Romeu propõe a Julieta que deixe que os lábios façam o que as mãos estavam fazendo, e na história de amor sertaneja, esta liberação não acontece em nenhum momento¹. O desejo de encostar o rosto no rosto, a

¹ É possível também ressaltar nesta analogia, que o processo é invertido com relação ao nome. Julieta, no momento em que passa a saber o nome do amado, diz: “*Somente teu nome é meu inimigo. Oh! Se outro nome! Que há em um nome? (what's in a name?) O que chamamos de rosa, com outro nome exalaria o mesmo perfume tão agradável.* Na revelação do nome secreto de Reinaldo, o mesmo desejo de Julieta se cumpre. Reinaldo se torna em outro nome, sem a marca do masculino, que Riobaldo

boca na boca, só acontece a nível simbólico: “Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar” (ROSA, 1972, p.135).

Por nunca se completar, ou se realizar apenas de modo virtual, é que o sentimento pela perda da possibilidade de continuar se relacionando com Diadorim, mesmo em termos tão precários, é tão aterrador. Antes mesmo de saber da morte de Diadorim, quando vislumbra a cena da luta final, Riobaldo se desespera e morde a mão “de redoer, com ira de tudo” (ROSA, 1972, p.377). A dor, que o atinge além do físico, o faz desmaiar. Novamente pode-se perceber que a mão materializa o elo entre os dois personagens. Se há dor naquele momento para Diadorim, tem que existir dor para Riobaldo. O elo tem que ser ferido, diante do impedimento permanente.

Diante do corpo morto de Diadorim, a mão de Riobaldo não consegue se benzer em respeito. Riobaldo parece se encontrar diante de uma santa, não a santa em corpo de madeira ou barro, tangível, mas a que ele pensou enxergar nas “asas do instante” e que não pode ser realmente tocada pela mão humana. Perante o corpo de uma mulher de carne e osso, as mãos de Riobaldo se unem aos sinais da tristeza, tapam o soluçar e enxugam as lágrimas. (ROSA, 1972, p.454). Mesmo retirada a interdição, as mãos de Riobaldo não conseguem tocá-la: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos” (ROSA, 1972, p.454).

Como em outros momentos da história, as mãos se retraem, desta vez para trás, como se saíssem de cena, sem mais serventia, certificando o final do relacionamento entre suas mãos e aquelas agora mortas. A cena da morte faz mais uma última referência: as mãos de Diadorim, agora reconhecidamente femininas, estão presas aos sinais do céu: entre as mãos postas, no peito, foram colocados um escapulário, um rosário e a presença

pode amar. A estrutura de “what’s in a name?” aparece em “O que é que há em um nome? Nome não recebe, nome dá”, que parece retomar a idéia do signo e do objeto na frase acerca da rosa.

ausente de uma pedra de ametista, (cor de amor e morte), que sempre pareceu estar entre as palmas da donzela guerreira e as do peregrino do sertão. “Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista tanto trazida...” (ROSA, 1972, p.454).

O toque de amor sem restrições, pelas mãos de Riobaldo, nunca veio. Diadorim não mais receberá o beijo das palmas do peregrino, e como primeira e última demonstração de um amor que teria sido possível, sem ser tocada pelas mãos de Riobaldo, recebe um beijo nos lábios, permanecendo intangível mesmo em sua manifestação plena de mulher. Na lembrança do velho narrador Riobaldo, há o reconhecimento desta condição permanente de intangibilidade, o abraço tornado inútil: “Eu queria me abraçar com uma serrania?”. (ROSA, 1972, p.455)

E é assim que, como na narrativa oral as palavras puxam palavras, as imagens visuais em *Grande Sertão: Veredas* trazem ou sugerem outras imagens, que compõem um quadro pleno de detalhes. Este mosaico necessita tanto do olhar que abarca o todo do épico sertanejo, como do olhar que é capaz de desvendar os finos traçados de uma história de amor.

LOVE TRACES IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS BY GUIMARÃES ROSA

ABSTRACT: This article intends to examine the use of visual images in *Grande Sertão: veredas*, by Guimarães Rosa regarding the concept of Love that emerges from them, specially in the interdiction suffered by Riobaldo and Diadorim. The image of the hands is recurrent in the text, calling the reader's attention, as the only possible bond between the two gun men, but made impossible as demonstration of love. Cultural records that give support to this particular reading of the symbol of the hands will be studied.

KEYWORDS: Love; Guimarães Rosa; Literary images; Visual images.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 10. ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. Coleção Fortuna Crítica.

COUTINHO, Eduardo. *Da escova á dívida: a obra indagadora de Guimarães Rosa*. Suplemento Literário de Minas Gerais. Especial Guimarães Rosa. Maio 2006.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 8. ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1972.

SENA, Jorge de. *O amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições70, 1992.

*Recebido em 16/11/2014.
Aprovado em 16/01/2015.*