



**DIADORIM, UM FANTASMA DE NOSSO TEMPO:
APARIÇÕES E ATUALIDADE EM *GRANDE SERTÃO VEREDAS***

**DIAADORIM, A GHOST OF OUR TIME:
APPARITIONS AND NEWS IN *GRANDE SERTÃO VEREDAS*
DIAADORIM, UN FANTASMA DE NUESTRO TIEMPO:
APARICIONES Y NOTICIAS EN *GRANDE SERTÃO VEREDAS***

Leandro Bessa³¹

Resumo: Este artigo propõe uma leitura de Diadorim – Menino, vestido de jagunço, que se apresenta em toda a sua vida relatada como um bravo guerreiro, mas que se revela, enquanto morto, em um corpo de mulher – como uma imagem inapreensível do *Grande sertão: veredas* (1956), romance de João Guimarães. Nosso objetivo é investigar as noções de *imago movente* e *aparição* como fórmula criativa que permitiu a elaboração estética da personagem pelo autor. Gesto que contribui para a reminiscência da personagem tanto na obra (no quadro ficcional) quanto no tempo (na cultura, nas releituras e transcrições artísticas como HQs, cinema, teatro etc.). A noção de *imago movente* acompanha o procedimento metodológico da imagem carregada de força e vida própria, pensada numa corrente teórica que compreende a imagem enquanto movimento: Walter Benjamin (2009; 2012), Hans Belting (2011) e Didi-Huberman (1998; 2013; 2015). Verificamos com essa leitura, que questões polêmicas do nosso tempo se interconectam com temáticas do romance, atualizando, assim, a obra e ampliando o seu circuito de sentidos em um constante movimento de mudança e preservação.

Palavras-chave: Diadorim. *Grande sertão: veredas*. Imagem. Estética.

³¹ Doutor em Comunicação (UnB, 2022), com estágio Doutorado na Sorbonne Université (Lettres). Mestre em Comunicação (UnB), especialista em Processos e Produtos Criativos (UFG) e em Filosofia da Arte (IFITEG/UEG). Professor do Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa (UCB). Pesquisador e vice-líder do grupo Siruiz (Comunicação e Imaginação literária, CNPq/UnB - www.siruiz.com.br). Coordenador do grupo de pesquisa MARCAS - estudos em Comunicação, Imagem e Cultura das Marcas (CNPq/UCB)..



Abstract: This article proposes a reading of Diadorim – Boy, dressed as a jagunço, who presents himself throughout his reported life as a brave warrior, but who reveals himself, while dead, in a woman’s body – as an elusive image of the *Devil to Pay in the Backlands* (1956), novel by João Guimarães. Our objective is to investigate the notions of moving imago and apparition as a creative formula that allowed the aesthetic elaboration of the character by the author. A gesture that contributes to the reminiscence of the character both in the work (in the fictional context) and in time (in culture, in reinterpretations and artistic transcreations such as comics, cinema, theater, etc.). The notion of moving imago accompanies the methodological procedure of the image charged with strength and life of its own, thought of in a theoretical current that understands the image as movement: Walter Benjamin (2009; 2012), Hans Belting (2011) and Didi -Huberman (1998; 2013; 2015). With this reading, we verified that controversial issues of our time are interconnected with themes from the novel, thus updating the work and expanding its circuit of meanings in a constant movement of change and preservation.

Keywords: Diadorim. *Devil to Pay in the Backlands*. Image. Aesthetics

Resumen: Este artículo propone una lectura de Diadorim – Niño, vestido de jagunzo, que se presenta a lo largo de su vida relatada como un guerrero valiente, pero que se revela, muerto, en cuerpo de mujer – como imagen esquiva del *Grande sertão: veredas* (1956), novela de João Guimarães. Nuestro objetivo es investigar las nociones de imagen en movimiento y aparición como fórmula creativa que permitió la elaboración estética del personaje por parte del autor. Un gesto que contribuye a la reminiscencia del personaje tanto en la obra (en el contexto ficcional) como en el tiempo (en la cultura, en las reinterpretaciones y transcreaciones artísticas como el cómic, el cine, el teatro, etc.). La noción de imago en movimiento acompaña el procedimiento metodológico de la imagen cargada de fuerza y vida propia, pensada en una corriente teórica que entiende la imagen como movimiento: Walter Benjamin (2009; 2012), Hans Belting (2011) y Didi-Huberman (1998; 2013; 2015). Con esta lectura comprobamos que temas controvertidos de nuestro tiempo se interconectan con temas de la novela, actualizando así la obra y ampliando su circuito de significados en un constante movimiento de cambio y preservación.

Palabras clave: Diadorim. *Grande sertão: veredas*. Imagen. Estética.



Introdução

Diadorim, a personagem neblina do romance de João Guimarães Rosa, é, do ponto de vista sincrônico da obra, uma *imago movente*. Personagem *leitmotiv* do *Grande sertão: veredas* (1956), Diadorim é um dos elementos narrativos, senão o mais significativo, que estrutura a ideia de atemporalidade e sobrevivência histórica do romance, mantendo-o vivo como retrato e imagem arquetípica do Brasil (BOLLE, 2004). Ao mesmo tempo, Diadorim mobiliza temáticas polêmicas e incrivelmente atuais, tais como a violência de gênero e as contradições sociais escancarada pelas práticas mandonista e autoritária que marcam a história do Brasil, desde sua herança colonial até a atual política brasileira (SCHWARCZ, ANO).

O Jornal *Folha de São Paulo*, em uma matéria de 03 de janeiro de 2022 (Figura 01), divulgou a adaptação do *Grande sertão: veredas* para o cinema como uma reinvenção da obra de Guimarães Rosa pelo cineasta Guel Arraes: “Novo ‘Grande Sertão’ reflete a era Bolsonaro³² com milícias e tem Diadorim não binário” (ALBUQUERQUE, 2022). Na visão do diretor, esse é um livro que trata de um Brasil “perverso e degenerado”. A matéria foi escrita pela estudiosa de Guimarães Rosa, Ana Luiza Albuquerque, que fez a seguinte descrição da leitura contemporânea de Arraes: “transpôs o sertão para uma gigantesca periferia urbana, cercada por um enorme muro”, e “com as atualizações das discussões sobre gênero, a abordagem será diferente no filme - Diadorim poderia ser considerada, por exemplo, uma pessoa não binária.”³³

³² Período que compreende o mandato de Jair Bolsonaro, de 2018 a 2022.

³³ ALBUQUERQUE, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml>> Acesso em: 31 de março de 2022.



Figura 01 – set de gravação de *Grande sertão: veredas* para o cinema.

Direção de Guel Arraes e Jorge Furtado.



Fonte: Folha de São Paulo. Helena Barreto/Divulgação³⁴

Diante do exposto, este artigo apresenta uma leitura de Diadorim como uma figura imagética do *Grande sertão: veredas*, elaborada a partir de estratégias estéticas e pictóricas, assumindo, portanto, uma forma inapreensível do romance e que retorna à nossa época como um fantasma, revolvendo o nosso passado violento e falocrático. Por tal modo, a consideramos uma *imago movente*. Nosso objetivo é de traçar esses aspectos imagéticos tanto no texto quanto no seu processo de elaboração, a partir dos registros de anotações das cadernetas de viagem do autor, salvaguardados em seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP).

Nossa postura metodológica é a do imaginário e acompanha abordagem de Willi Bolle (2004) ao retomar Walter Benjamin, que consiste em *observar* os aspectos mitológicos presentes no romance sem deixar de lado as implicações sociais e culturais. Do mesmo modo, consideramos que “[a] História e a ‘realidade brasileira’ não são problemas secundários em Guimarães Rosa” (BOLLE, 2004, p. 26). Entendemos que a chave de leitura de Benjamin: “– analisar a ‘mitologia’ no espaço

³⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-nao-binario.shtml>> Acesso em: 31 de março de 2022.



da História” (Idem), é também um modo de experimentar uma perspectiva de leitura que apreende as dimensões mitológicas conjuntamente com abordagens sociais, filosóficas, políticas e culturais, sobretudo no que diz respeito aos aspectos relacionados à questão de gênero no romance. Para Bolle, de acordo com a terminologia benjaminiana, “o pacto em *Grande sertão: Veredas* seria uma ‘imagem arcaica’ que permite, quando devidamente decifrada, conhecer a *Urgeschichte*, isto é, a história arcaica, originária ou primeva da sociedade” (Idem).

Dividido em três partes, o artigo discute as noções de *imago movente* e *aparição* sob o ponto de vista do romance e da teoria da imagem. Na segunda parte, demonstramos como Guimarães Rosa elaborou uma estratégia imagética na criação de certas aparições de Diadorim no romance, bem como o seu interesse pelas artes plásticas e como criou sua personagem mediante efeitos plásticos advindos das técnicas com *chiaroscuro*, sobreposição, ocultamento e revelação. Por fim, identificamos em Diadorim a figura espectral que sobrevive ao tempo, mobilizando uma espécie de reatualização do romance, e age como um clarão para diversas questões sociais, políticas, culturais e estéticas do Brasil atual.

1 Aparições de Diadorim: uma *imago movente*

Estamos acostumados a associar a ideia de imagem àquela que circula no espaço midiático e digital, ou no campo simbólico e representativo das artes. No entanto, o sentido de imagem escapa aos simplismos do termo. Um dos sentidos da noção de imagem deriva do termo *imago* em latim que, segundo Martine Joly, “designa a máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana.” (JOLLY, 1996, p. 18). Para ela, “(t)al acepção vincula a imagem que pode também ser o espectro ou alma do morto, não só à morte, mas também a toda história da arte e dos ritos funerários” (Idem).



Tal compreensão da noção de imagem nos permite entrar no romance de Guimarães Rosa pela via da forma sobrevivente e, por derivação, é também vulto e espectro. Diadorim não deixa de ser a figura fantasmática do romance, por ser ao mesmo tempo lembrança e obsessão de Riobaldo, o narrador protagonista.

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

Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, **feito a coisa e máscara**, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... (ROSA, 2015, p. 489, *grifo nosso*).



Riobaldo descreve o seu encontro com a morte, com o fim. No entanto, a aniquilação do corpo e a revelação da “verdade” (que o sexo de Diadorim é presumidamente um sexo de mulher) não fez perecer o nome Diadorim, pelo contrário, o prodigalizou.

A história dos rostos provavelmente nos relata que a face de Cristo tenha sido a imagem de maior profusão desde os primeiros séculos da era cristã. Hans Belting (2011), no seu estudo *A verdadeira imagem*, escreve que as primeiras imagens miraculosas de Cristo introduziram-se porque eram tiradas do seu rosto terreno com sangue e suor dos seus tempos de vida, ou porque tinham estado em contato com o rosto transfigurado, supraterraste” (BELTING, 2011, p. 85). O contato com um rosto não é a mesma coisa que mostrar a própria face e possivelmente seja dessa lacuna que se formula precisamente a relação construída entre o casal Riobaldo e Diadorim, em um jogo de distância e proximidade: “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado” (ROSA, 2015, p. 50). Para Belting, a analogia entre imagem e rosto só vem à luz na máscara, que é, em si mesma, imagem, mas imagem de um rosto.

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

Em Roma, a máscara cênica recebeu o nome de *persona*, termo adotado pelos teólogos para designar o Homem-Deus. Segundo Hans Belting, a tradução latina de máscara para *persona* criou um problema de sentido, pois, no espaço cênico, ele estaria relacionado a falseamento e imitação, enquanto os teólogos estavam se



referindo ao homem, como sua imagem (*imago sua*). Na explicação de Hans Belting, “o *prósopon* não esconde, mas mostra”, diferentemente da máscara romana, a *persona*, ela “esconde o rosto do ator, que atua com a sua voz. Daí deriva o conceito de “ressoar” (*per-sonare*).” (Idem). Os romanos tinham dois conceitos para o rosto, ambos não aplicáveis à máscara: “*facies* para a cara natural que identifica o seu portador e *vultus*, para a cara movida com a expressão da mímica facial” (Idem).

Na tradição oriental do teatro-dança, tanto Bali quanto Nôh, as máscaras são tratadas como espíritos que carregam personalidades próprias, quando vestidas pelo ator, estes passam a incorporar os caracteres (personalidade, idade, hábito, humores, costumes e passado) do *ente* que habita a máscara. Contudo, é propriamente a definição de *máscara mortuária*, empregada por Hans Belting, que nos interessa e que nos auxilia em uma leitura de Diadorim com tal sentido. Para Belting:

A máscara mortuária representava o rosto do defunto sem a sua expressão mímica, distinguindo-se quer da face viva, da qual propunha um duplo, quer da máscara teatral, que se baseava inteiramente da ficção. Era uma imagem da recordação, que só em cerimônias públicas transformava a semelhança dos antepassados na sua aparência em presença fictícia dos mesmos (Ibidem, p. 88).

A tradição de estudos sobre máscara mortuária, rosto e rostidade ganhou relevância com o relicário cristão do *Santo Sudário*. Estudo que compreende uma ampla literatura, tal que, se fôssemos adentrá-la, nos exigiria um fôlego investigativo um tanto oneroso para o nosso objetivo central. Por ora, vale destacar que Deleuze e Guatarri, no texto *Ano zero – Rostidade*, afirmam: “O rosto é o Cristo” (DELEUZE E GUATARRI, 2012, p. 50). Georges Didi-Huberman também, no seu ensaio *Face, próximo e distante*, investiga o que é uma “Santa face” a partir da seguinte pergunta:



De que enigmático organismo é feita uma “Santa Face”? Em sua acepção, na Santa Face “existe qualquer coisa a menos que uma imagem: um campo de marcas, de vestígios (*vestigia*) que mal se vêem, ilegíveis, em todo o caso – que ainda não são ícones e, ainda menos, signos ou símbolos,” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 174). É por essa via que Didi-Huberman elabora uma proposta de quase imagem, e supõe que além “de toda a visibilidade mimética, de todo o reconhecimento aspectual: é, afinal, de *traço* e de contacto que nos fala a noção cristã de ‘Santa Face’” (Idem).

Nos parece que a morte de Diadorim levanta essa problemática teórica em torno da máscara, pois, a partir dela, sua participação na narrativa vai para o nível da memória, agindo assim pelos traços de lembrança que se faz entre ausência/presença e proximidade/distância.

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

Na tarefa de retratar o povo do sertão, Diadorim é para Guimarães Rosa não só uma figura elegíaca, mas também um *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*). Com este conceito Walter Benjamin sintetizou o trabalho de crítica poética elaborado pelo Romantismo alemão. ‘Romantizar’, de acordo com Novalis, é investigar por meio do gênero romance, ou seja, exercer a reflexão nesse *medium* literário específico. Se considerarmos a poética de Guimarães Rosa nessa tradição, podemos dizer que é através do *medium* do romance que ele critica o discurso euclidiano sobre o Brasil. Tal trabalho implica também, como esclarece ainda o poeta alemão, uma “autoperscrutação” (*Selbstdurchdringung*) – o que caracteriza perfeitamente o intenso processo de reflexão posto em obra por Guimarães Rosa com a sua invenção Diadorim. (Ibidem, p. 214).



Na visão de Bolle, o trabalho de Riobaldo é trabalho de luto, portanto, “um *pranto* por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida” (Ibidem, p. 198). A morte mesma é o *locus* no qual Diadorim constantemente atua, considerando os mais variados sentidos que essa expressão pode produzir: a morte como anulação de sua alegria e prazeres, “mulher é gente tão infeliz”, como Diadorim mesmo o define; morte como destino sempre iminente, “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue”. Ademais, foi no meio dos defuntos, onde há tantos mortos enterrados, verdadeiro cemitério, que Diadorim, enquanto Maria Deodorina, foi batizada: “Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos” (ROSA, 2015, p. 489). A morte não deixa de ser um lugar comum para Diadorim, nascida e preparada para a batalha, e da guerra à mortalha foi a vontade de vingança pela via da morte, “acabar com os Hermógenes”, que sobressaiu ao desejo e à esperança do amor. Mais do que acostumada aos sangues da batalha, enquanto imagem que acopla à lembrança de Riobaldo, Diadorim é o próprio fantasma que o aflige, imagem impregnada na memória que, por obsessão, volta sempre a espreitar-lhe. Um verdadeiro *Egun* que atormenta Riobaldo – termo de origem iorubá que, nas religiões de matriz africana, designa a alma ou espírito de uma pessoa falecida.

Desse pranto de morte, acompanhado do fantasma de Diadorim, a saudade desencadeada em Riobaldo não deixa de ser um longo e melancólico relato: “O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade...” (Ibidem, p. 196). Lembramos que a saudade é também presença, e é presença aguda, expressa por um tipo de intuição que pulsa não só pelas imagens mentais, mas sobretudo pela pungente dor do vazio: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às *Veredas-Mortas*... De volta, de volta. Como se,



tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que eu não tinha tido” (Ibidem, p. 486); Riobaldo, no luto da morte do amigo, retorna para o mesmo lugar do pacto, as *Veredas-Mortas*, como uma tentativa de negociar o retorno em vida de Diadorim, perdido no combate: “Repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim.” (Idem); outro modo de demonstrar a imagem gravada no corpo e na lembrança do narrador, como aquele *Egun* batizado no meio de tantos defuntos. Por essa via, o *Grande sertão: veredas* não deixa de ser, do início ao fim, uma história melancólica de um amor perdido, a história de uma pessoa morta que paira como imagem de obsessão, que espregueia e assombra Riobaldo, velho fazendeiro frustrado e intelectualmente inquieto: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (ROSA, 2015a, p. 19).

2 Diadorim Logro e imitação no sertão rosiano

Por ser figura fantasmática e lembrança obsessiva do narrador, Diadorim se torna a personagem inapreensível do *Grande sertão: veredas* e, como imagem, escapa à toda tentativa de definição e descrição objetiva – uma *imago movente*, portanto. Para criação de sua personagem ambígua, Guimarães Rosa empreendeu técnicas plásticas no quadro narrativo do romance, uma vez que as aparições de Diadorim oscilam não somente pela fisionomia obtusa, descrita por Riobaldo, mas também pelos diversos nomes (Menino, Reinaldo, Maria Deodorina e Diadorim) e, sobretudo, pelo comportamento da personagem que se faz entre aparição e ocultamento. Na perspectiva de Didi-Huberman, semelhante às asas de uma borboleta a noção de aparição de uma imagem, “é um perpétuo movimento de fechamento, de abertura, de novo fechamento, de reabertura... É um batimento. Uma vibração rítmica [*mise en rythme*] do ser e do não-ser” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 60). A noção de aparição nos conduzirá ao valor semântico da oscilação como o



irromper de um pensamento, de um clarão no meio da noite, como lampejo de existência, como vaga-lumes. Por essa ótica, demonstraremos a versatilidade de Diadorim bem como sua complexidade criativa nas mãos de um escritor atento e meticuloso aos segredos plantados na história.

Vejamos o momento em que Riobaldo encontra-se pela segunda vez com Diadorim, este na forma do jagunço Reinaldo: “Ah, mas, ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, **na soleira da porta**. Aguentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado” (ROSA, 2015, p. 122, *grifo nosso*). O encontro de Riobaldo com Diadorim-Reinaldo, às beiras do Rio das Velhas, logo após uma cena de adultérios entre o narrador e a mulher de um dito senhor Manoel Inácio, Malinácio, deu-se numa sala, numa casa espaçosa – “casa-de-telha e caiada”. E eis que por meio de um umbral aparece Diadorim, feito “moço, tão variado e vistoso”, despertando em Riobaldo aquela lembrança da travessia do São Francisco. Aparição marcada pelos verdes olhos e pelas “compridas pestanas”, e ainda pela “boca melhor bonita, o nariz fino, afilhadinho” Riobaldo hesita em cumprimentar o conhecido de infância. Ao passo que, os jagunços ao redor notaram aquela forte atração e troca de olhares. Foi Diadorim quem primeiro estendeu a mão: “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” (Idem).

A aparição de Diadorim enquanto Reinaldo pelo “portal da porta” é uma imagem carregada de sentidos, potente em seu modo de mostrar-se e esconder-se, carregada de ambiguidade e poesia, imagem que persistirá na lembrança do narrador como um fantasma que lhe sorri: “E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo” (Idem). Gilbert Durand escreve que a “porta é ambiguidade fundamental, síntese ‘das chegadas e partidas’” (DURAND, 2012, p. 291), objeto que estaria relacionado à figura de Jano, o deus bifronte, cujo duplo caráter estaria indicando “a dupla face do dever ao mesmo tempo virado para o passado e para o futuro” (Idem). O Rio-de-Janeiro é outra referência dessa imagem dupla de Jano



Bifronte. Da lembrança do passado, daquele Menino do porto que agora surgira como um jagunço, enquadrado pelo umbral da porta, o destino de Riobaldo é retraçado. As mãos estendidas e cerradas simbolizam o acolhimento e reconhecimento do estrangeiro, o que será para o narrador uma espécie de pacto antecipado. Gesto que indica o acordo/contrato entre Riobaldo e Diadorim e que se repetirá por diversas vezes ao longo do romance, reforçando o laço de amizade e selando a promessa de vingança e morte, ideia fixa e obstinada de Diadorim: “E 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?” (Rosa, 2015, p. p. 123, grifo nosso).

Diadorim, figura ambígua, corrobora ainda com perspectivas em que a personagem é interpretada como veredas em que brotam os buritis. Na proposta de Costa (2002), Diadorim é símile de veredas. Em entrevista com o vaqueiro Zito³⁵, Costa apresenta a dupla visão do sertanejo sobre os buritis, pois, na descrição do vaqueiro, há buritis femininos: “semelhantes a mocinhas acenando de longe ou tocando ventarolas” (COSTA, 2002, p. 221), e há os buritis masculinos: “como homens sisudos e imponentes, velhuscos, mal-encarados” (Idem). Essa associação entre Diadorim e as veredas repletas de buritis funciona como chave de entrada para o romance, isso porque as veredas do *Grande sertão* são, também, um não-caminho, “a vereda é pântano, não dá pra cruzar uma vereda pelo meio, porque atola. É preciso contornar pelas cabeceiras sempre”, ressoa a voz do Vaqueiro Zito no texto de Costa, e, ainda, “na verdade (sobre o solo das veredas) é muito traiçoeiro e movediço: quem entra, afunda” (Ibidem, p. 224)

Pensando por meio desse imaginário ambíguo, Diadorim é, por derivação dessas veredas, um ser “argiloso”. Na perspectiva da matéria imaginada de Gaston Bachelard: “A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem

³⁵ João Henrique Ribeiro, conhecido como o seu Zito, foi o vaqueiro que guiou a boiada na companhia de Guimarães Rosa por uma viagem de dez dias no interior de Minas Gerais (HAZIN, 1991).



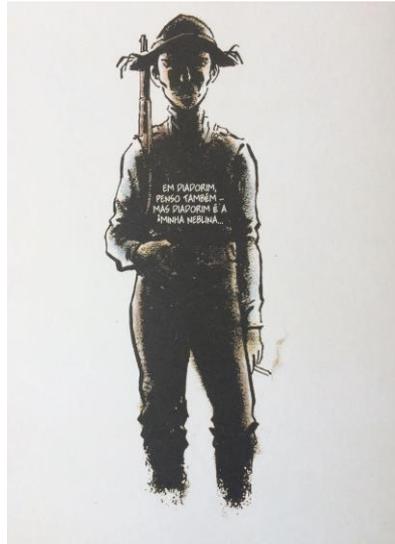
fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito” (BACHELARD, 1997, p. 116). Assim, para os devaneios da matéria em *A água e os sonhos*, a argila é uma substância primeva, e, por consequência ambígua, porque é o molde para escultor (o criador), por isso é também uma matéria plástica: “Não é em vão que os gramáticos franceses discutem se argila é masculino ou feminino [...], ela exige participações andróginas” (Idem). Dessa matéria imaginada, ambígua e andrógina, Guimarães Rosa forjou Diadorim, sua personagem *neblina*: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (ROSA, 2015, p. 32). Do mesmo modo, e para complementar essa imagem inapreensível – dúbia faceta, ora guia ora desvio –, vale acrescentar que a expressão dita por Riobaldo “Diadorim é a minha neblina” articula uma forma plástica e imagética e que encontra precedentes nas artes plásticas ao mesmo tempo que influencia o modo como Diadorim aparece em desenhos, como o quadrinho de Rodrigo Rosa, na figura 2.

Nessa forma gráfica elaborada para uma edição em HQ, vê-se a problemática da face que se oculta na revelação e que encontra eco em uma longa tradição de estudos filosóficos, teológicos de ordem iconográfica, da qual a face de Cristo é a predecessora. Segundo Peter Sloterdijk: “Todo retrato de um personagem individualizado realiza um acontecimento facial que se deslocou da cristologia pictorial para a dimensão secular” (SLOTERDIJK, 2016, p.147). Quer dizer, “Por trás de cada retrato moderno esconde-se o rosto do *Ecce homo* – a cena primitiva do desvelamento do homem” (Idem). Logo, o rosto de Diadorim na penumbra, na imagem de Rodrigo Rosa, tanto coloca em questão a problemática do segredo e revelação, quanto empreende um tipo de aplicação técnica das artes plásticas, o *chiaroscuro*. Técnica amplamente trabalhada pelos artistas Leonardo da Vinci (1452-1519), Caravaggio (1571-1610) e Rembrandt (1606-1669), cujo efeito busca intensificar a luz por meio da obscuridade, mantendo assim, um tom dramático sobre as figuras desenhadas. A sobreposição da imagem em penumbra com a



expressão “Diadorim é a minha neblina” de Rodrigo Rosa reforça o trabalho plástico que Guimarães Rosa emprega por meio da escrita.

Figura 2 – “Diadorim é a minha neblina”



Fonte: ilustração de Rodrigo Rosa para a edição de *Grande sertão: veredas* em quadrinhos (2014, p. 14).

Para Jardim, “Diadorim, não só era a sua neblina, mas também sua vereda. Diadorim, imagem perturbadora que carregava no para-si a contínua duplicidade de anjo e demônio. Diadorim era a constante febre” (JARDIM, 2008, p. 3). Feito paisagem de William Turner, a neblina de Riobaldo é também a visão da vida moderna que se perde no vulto empoeirado e áspero da paisagem arcaica do sertão. Tal noção soma-se a nossa proposta de Diadorim como personagem *lusfús*. A metáfora da neblina articula-se com a noção de indefinição, que, por associação, pode ligar-se ao insondável, ao indeterminado e ao infinito. Rosa “chamava o infinito de ‘Eternidade’ e, outras vezes, utilizava o símbolo (a lemniscata) como agente mobilizador de atração de forças” (CASTRO, 2018, p. 42).



É curioso notar o interesse de Guimarães Rosa para o horário do entardecer e do amanhecer. Encontram-se de forma fragmentada e espalhada nos seus cadernos e cadernetas de anotações frases de suas observações do crepúsculo e da aurora. Na caderneta em que relata a viagem pelo sertão na companhia dos vaqueiros Manuelzão e Zito, aparece grafado “No lusco-fusco”, acompanhado de uma inscrição onomatopaica de grilos, remetendo ao entardecer no sertão em forma de sons que anunciam o anoitecer: “– Kriríí! Krríiii – Kli Kli Kli Kli Kli!”³⁶ Em seguida, entre outras descrições de animais e sons noturnos, Guimarães Rosa escreve:

Às 6 horas da manhã. Claridade da madrugada. O sol ainda não saiu. ‘Está clareando agora, resumindo’. ‘Romper da aurora’, Perto de nós, o grosso, enorme rôlo reto, de bruma branca (‘fumaça’) desce da bocaina pela baixada. Sôbre êle o onteiro (inteiro), que marea o nascente, grandes nuvens alaranjadas, que, a certa hora, se mudam em azuis – mas sobre elas o céu se toma de difusas laivos (slaivos) cor de rosa, extensos. São agora riscos grossos, imensos, irradiados = aumento dos raios do sol. Aumenta a claridade³⁷.

Guimarães Rosa parece elaborar uma espécie de anotação impressionista em que a mudança de luz sobre a natureza vai sendo capturada pelo olhar cauteloso do artista em rápidas e ligeiras frases. Sabemos que ele foi um estudioso das artes plásticas e que tomou nota do livro *Pages Choisies* (RUSKIN, 1911) do crítico de arte britânico John Ruskin (1819-1900), sobre quem faz a seguinte descrição: “...um dos maiores escritores do século XIX – e o mais eloquente intérprete desse sentimento moderno:

³⁶ Arquivo IEB/USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNETA-06, p. 16.

³⁷ Idem.



o amor pela Natureza”³⁸ A relação entre paisagem natural e beleza é o ponto central dessas anotações, além de haver um registro sobre a relevância do pintor e aquarelista romântico inglês William Turner (1775-1851), descrevendo-o como um “extraordinário artista”, “considerado como o criador da paisagem contemporânea”³⁹ Há outro trecho de Ruskin no qual percebe que Turner se aproximava da Natureza muito mais que os Clássicos e outros paisagistas antigos, que lhes eram preferidos. Guimarães Rosa também descreve outras impressões estéticas das paisagens de Turner: “olhos soltam da face”; “é como se ele tivesse nos oferecido novos olhos”⁴⁰

Pela observação do arquivo de Guimarães Rosa (cadernos de estudos, livros de filosofia da arte e crítica, desenhos e catálogos de exposição), podemos inferir que o escritor, mais do que ter demonstrado um interesse ativo pelas artes plásticas, buscou tensionar o campo estético com o literário. Além da expressão “Diadorim é a minha neblina”, a passagem em que Riobaldo relembra a amizade com Diadorim em tom de saudades, em uma parada na fazenda Boi-preto, parece dar conta desse efeito de luz e sombra como que desenhando uma paisagem na qual os dois guerreiros se mesclam à natureza:

E estávamos conversando, perto do rego — bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. Desse lusfús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um fogueiro, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alestrar, não

³⁸ “...un des plus grands écrivains du XIXe – siècle et le plus éloquent interprète de ce sentiment moderne: l’amour de la Nature” (Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-17, p. 18, tradução nossa)

³⁹ Arquivo IEB-USP, Coleção João Guimarães Rosa, documento: JGR-CADERNO-17, p. 18.

⁴⁰ Idem.



sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me lembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas (ROSA, 2015a, p. 35).

Os efeitos produzidos ao empregar tais elementos plásticos, tanto na elaboração das cenas em que Diadorim aparece, quanto na criação mesma da personagem, fazem de Diadorim um complexo hieróglifo a ser eternamente decifrado. Em sua dimensão imagética convergem camadas de interdição, violência de gênero, coragem de existência enquanto corpo fora da norma, desejo homoafetivo, transgeneridade guerreira e tantos outros temas possíveis que só ampliam o valor e o sentido contido no romance.

3 Diadorim, um fantasma em nosso tempo

Nosso percurso demonstra que Diadorim não só paira no romance como uma imagem espectral, como retorna à nossa época como condutor de temáticas consideradas tabus ou mesmo abjetas. Mulher e menino, vestido de jagunço, Diadorim juntamente com o *Grande sertão: veredas*, tornam um potente corpo político e estético para o nosso tempo, em um circuito de transmissão de saber que ora é sincrônico, ora anacrônico. Para Walter Benjamin, “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são síncronas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 505). Isso porque, “[o] índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (Idem).

Talvez seja por isso que a mitopoética histórica, cultural e social de Diadorim reaparecem? em falas como a de Caetano Veloso e Paul B. Preciado, na 19ª edição



da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em mesa redonda: *Mesa 8: Transições*⁴¹, Caetano Veloso notou, na tradução do título *Une appartement sur Uranus: pour une révolution sexuelles*, de Preciado, a presença do termo *travessia* na versão em português: *Um apartamento em Urano: Crônicas sobre a travessia* (PRECIADO, 2020), e comentou que a obra de Guimarães Rosa termina com a mesma locução: “O Diabo não há! [...] Existe é homem humano. *Travessia*” (ROSA, p. 492, grifo nosso). Logo após, Caetano Veloso recorreu a Diadorim, despertando o interesse do filósofo espanhol e recordou que o poeta Manuel Bandeira questionou Guimarães Rosa, em carta de março de 1957, sobre o desfecho de *Grande sertão*: “E o caso de Diadorim, seria mesmo possível? Você é dos gerais, você é que sabe. Mas eu tive a minha decepção quando se descobre que Diadorim era mulher. *Honni soit que mal y pense*⁴², eu preferia Diadorim homem até o fim” (BANDEIRA, 1983, p. 512).

A glosa de Manuel Bandeira admite a relação entre dois homens no sertão brasileiro, envergonhe-se quem vê maldade no amor entre dois jagunços. Por que não? Bandeira mesmo demonstra não se importar com a amizade entre Riobaldo e Diadorim e provavelmente se diverte com as passagens de inquietação de Riobaldo: “De Diadorim não me apartava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por quê? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremecia sem tremer” (ROSA, 2015, p. 262). Nos parece que o poeta gostaria de ter lido uma história de amor entre dois guerreiros, ambientada no interior atrasado e machista do Brasil, animada pelas intrigas, batalhas, ciúmes, vingança, misticismo, amor e ódio.

⁴¹ Mesa 8 da Flip, mediada por Ángel Gurría-Quintana, publicada em 05 de dezembro de 2020, pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U> Acesso em 31 de março de 2021.

⁴² Manuel Bandeira está se referindo ao lema da ordem britânica Jarreteira: *maldito seja quem pense mal disso* (*Most Noble Order of the Garter*).



Sobre a atualidade de *Grande sertão: veredas* e o modo como a obra irrompe como um clarão para diversas questões sociais, políticas, culturais e estéticas do Brasil atual. É em sua capacidade de dialogar com o presente, articulando imagens do passado, que verificamos o seu valor literário. Como sincronia desta pesquisa, como a reportagem citada no início e a nova adaptação que o livro ganha para o cinema, é possível se deparar com diversos projetos e interesses convergentes com a leitura de um Diadorim porta-voz das expressões de gênero, espécie de sintoma de nossa observação. O projeto *Anônimos Diadorins*⁴³, por exemplo, foi um trabalho de reportagem multimídia realizado pelos jornalistas Gustavo Werneck, Fred Bottrel e Alexandre Guzanshe do jornal *O Estado de Minas* à efeméride de 60 anos da publicação de *Grande sertão: veredas*. Eles relatam histórias de pessoas LGBTQIA+ no sertão mineiro em busca da própria identidade, exemplos que evidenciam a pluralidade de gêneros no interior do Brasil, bem como suas vulnerabilidades. O trabalho foi vencedor do prêmio Petrobras de Jornalismo na categoria Cultura.

⁴³ O projeto está disponível no site: <<https://www.youtube.com/watch?v=SFXOj9LYNfg&t=4s>> Acesso em 25 de janeiro de 2022.



Figura 04 – Frame da reportagem multimídia *Anônimos Diadorins*



Fonte: Alexandre Guzanshe/EM/D.A Pres⁴⁴

Grande sertão: veredas ganhou uma adaptação para o teatro sob direção de Bia Lessa⁴⁵ e ficou em cartaz por três anos. O espetáculo-instalação, como mesmo definiu a diretora, propôs uma leitura moderna da obra com figurinos de feltro e cenário de andaimes, que cercaram os atores numa espécie de gaiola. Da exposição no Museu da Linguagem Portuguesa, em 2006, passando pela montagem teatral, Bia Lessa trabalha em uma adaptação do livro para o cinema com o título de *Travessia*, pensada a partir de sua montagem cênica (ainda não lançada quando escrevemos este trabalho).

Outra manifestação de caráter síncrono com nossa investigação é a leitura coletiva do *Grande sertão: veredas* pelo Clube de Leitura LGBT, coordenado por Paulo Lannes, com participação da escritora e crítica literária Amara Moira. O clube publicou uma

⁴⁴ Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2017/10/09/interna_nacional,907319/estado-de-minas-vence-premio-petrobras-de-jornalismo-com-travessia.shtml Acesso em: 31 de março de 2022.

⁴⁵ Bia Lessa é diretora de espetáculos e artista multimídia, foi responsável pela exposição *Grande sertão: veredas* na inauguração do Museu da Língua Portuguesa em 2006 e 2007.



chamada de leitura coletiva da obra em sua conta no Instagram e recebeu mais de setenta inscrições interessadas nessa articulação entre gênero e o romance de Guimarães Rosa. Diante desses exemplos, e pela provocação feita anteriormente por Helder Tiago Maria, a de *queerizar* os cânones literários, nos parece que o *Grande sertão: veredas* já é uma obra vertida nesta insurgência temática. Do mesmo modo que, ao olharmos para as imagens que revisitam a obra de Guimarães Rosa, podemos perceber uma atmosfera de atualidade, que vai da releitura para adaptação como reflexo dessa capacidade de resistência ao tempo.

Considerações Finais

Verificamos, portanto, que questões atuais se interconectam com temáticas do romance, atualizando, assim, a obra e ampliando o seu circuito de sentidos em um constante movimento de mudança e preservação que a mantém viva. Em nossa perspectiva acompanha a lógica de ampliação dos significados múltiplos contidos no texto e na imagem. Por meio de Diadorim, dizemos que é possível conectar, mediante a imagem e a literatura, questões do passado histórico com nossas buscas atuais, e além, entrecruzar elementos da linguagem (em âmbito narrativo e estético) com a realidade dos conflitos e tensões de gênero.

Por fim, buscamos outras leituras em um sistema de valores aberto e dialógico com as transformações *no tempo* e *do tempo*, como é o caso da literatura e das artes. Por isso, quando olhamos para Diadorim na ordem de outros paradigmas ainda cabe perguntar: Até onde tal interpretação consegue alcançar? E de que maneira outros paradigmas e outras epistemologias podem instaurar diferentes leituras para a questão sexo-gênero em *Grande sertão: veredas*? Acreditamos, então, que as questões aqui levantadas, devem ser olhadas conjuntamente com a dimensão mitopoética da obra, senão perde-se por deixar de lado não só a noção ampliada dos



sentidos do romance como também, e essencialmente, o seu valor poético, aberto e transcendente, que vai de uma visão simbólica à constante busca do narrador mediada por Diadorim, que seria o seu encontro com a liberdade, afinal: “Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o bêco para a liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida não é cousa terrível? Lengalenga. Fomos, fomos” (ROSA, 2015a, p. 254).

Referências

ALBUQUERQUE, Renata. Diadorim e Hermógenes: jogo de duplos e espelhamento em Grande sertão: Veredas. In: **Revista Gatilho** – USP, v. 4, São Paulo, 2006.

ALBUQUERQUE, Ana Luiza. Novo ‘Grande Sertão’ reflete a era Bolsonaro com milícias e tem Diadorim não binário. In: **Folha de São Paulo**, Seção Ilustrada. 03 de jan. de 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/01/novo-grande-sertao-reflete-a-era-bolsonaro-com-milicias-e-tem-diadorim-naobinario.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo> Acesso em: 25 de jan. de 2022.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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



BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **O Anjo da História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BIZARRI, Edoardo & Guimarães Rosa, João. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor Italiano**. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

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

CASTRO, Gustavo; MORAES, Vanessa (org.). Imaginário de Infinito em Guimarães Rosa. In: **Nove Imaginários do INS**. Brasília: Fac Livros, 2018, pp 41-52.

COSTA, Ana Luiz Martins. **João Guimarães Rosa, Viator**. Tese de doutorado, UERJ, 2002.

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

_____. **Imagem sobrevivente**: A história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg, Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



_____. **Falenas: Ensaio sobre a aparição**, trad. A. Preto, V. Brito, et. al., KKYM, Lisboa, 2015.

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

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral**. Tradução: Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FLIP, Transições, com Caetano Veloso e Paul B. Preciado. Mediação de Ángel Gurría-Quintana. 1 vídeo (1h33m23s). Publicado pelo canal da FLIP em 05 de dez. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MxVB_lbOu8U> Acesso em: 31 de março de 2021.

HAZIN, Elizabeth. **No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1991.

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

JARDIM, Alex Fabiano Correia. Gilles Deleuze à sombra das veredas: o afeto e o duplo como forma de vida no romance de Guimarães Rosa. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo: USP, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Grande sertão: veredas**. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



_____. **Grande sertão: veredas** (Edição em quadrinhos). Roteiro de Eloar Guazzelli e ilustração de Rodrigo Rosa. Rio de Janeiro: Globo, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: Crônicas sobre a travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SLOTERDIJK, Peter. Esferas I: **Bolhas**: Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

WERNECK, Gustavo; GUZANSHE, Alexandre; BOTTREL, Fred. Especial travessia. **Estado de Minas**, Disponível em: <<https://fredbottrel.com/portfolio/travessia/>> Acesso em: 25 jan. 2022.