

O SUAVE DE SER: AMOR E DOR EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

THE SOFT OF BEING: LOVE AND PAIN IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Walnice Vilalva¹
(UNEMAT)

RESUMO: Neste artigo desenvolvemos reflexão sobre as formas de afeto em *Grande Sertão: Veredas*; determinadamente a relação mal disfarçada em amizade entre Riobaldo e Diadorim. Na configuração do discurso memorialístico irrompe a conclamação do amor e do desejo de Riobaldo por Diadorim.

PALAVRAS-CHAVE: Grande Sertão, veredas, donzela-guerreira, amor, dor.

¹ Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino. walnicev@gmail.com

ABSTRACT: In this article we develop reflection on the forms of affection in Grande Sertão: Veredas; decisively the poorly disguised relationship in friendship between Riobaldo and Diadorim. In the configuration of the memorialistic discourse the call of Riobaldo's love and desire for Diadorim breaks out.

KEYWORDS: Grande Sertão: veredas, maiden-warrior, love, pain.

“Eu tinha súbitas outras vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido”.

“Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele,(...)”

(João Guimarães Rosa)

Como uma das mais complexas personagens da literatura brasileira, a elaboração de Diadorim em movimento memorialístico não cessa em buscar o enigma. Sobre isso não basta apenas observar ser o narrador testemunha; como tal, obrigado a reconhecer o limite imposto à própria condição. Há um movimento muito próprio, uma cadencia do único e insondável que se estende ao leitor. O matiz dessa configuração centra-se, nos parece ser, sobre dois pontos: 1) a representação da dor e do amor entre jagunços; 2) a estruturação do *segredo ou jogo de ocultamento*, interposto entre o deslocamento passado/presente realizado pelo narrador, problematizando a face do amado.

Jagunco, homem de armas, é como desde logo Riobaldo apresenta Diadorim, não subtraída de proximidade afetiva, de um querer bem “(...) Aí, entendi o que pra verdade: que Diadorim me queria tanto bem, que o ciúme dele por mim tanto se alterava.” (GR, 1986, 28). Indubitavelmente, é o amor que rege e orchestra a enunciação de um narrador envelhecido diante de *o situado sertão é*

por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. (...) os gerais sem tamanho na voz que encadeia sentido e forma diante de seu ouvinte. É dentro dessa ordem rigorosa e tensa, de nomadismo, que se desenvolve a experiência em amar a um outro, jagunço. A narrativa inaugura uma percepção sobre o vivido, uma ordem muito íntima, o particular anunciado em monólogos de Riobaldo-personagem; amplia-se o processo interpretativo realizado pelo narrador. Cria-se, ao longo do romance, um outro tom, diria mesmo, um outro ritmo internamente interposto ao espaço da guerra: da afetividade mal disfarçada, encoberta em amizade: Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele.(grifo nosso. GR, 1986, 13)

Ao referir-se como *amigo*, Riobaldo dá forma a uma relação que se quer além dessas fronteiras, expressos pelos termos *sentimento meu ia-voava/ eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim*; nessa dupla face do discurso se instaura um tom muito peculiar na narrativa, ancorado na ambiguidade poética que não cessa em imprimir a satisfação do narrar e o engrandecimento do amor por Diadorim - diante da relação possível que os envolvia. Narrar não é assumir uma culpa; é, antes de mais nada, a conclamação do amor.

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram. (...) ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma resposta. (GR, 1986, 107)/ Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino?(...) (GR, 1986, 121)/ Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiro fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (...) (GR, 1986, 118. Grifo nosso).

Diante desse processo de re-construção profundamente afetivo, o tempo e o espaço fundem-se em constante mobilidade ora atravessando como se possuísse curso próprio, arrastando o que lhe vem pela frente, ora como contorno das ações da personagem. Esses dois limites juntos potencializam a experiência ou o que o narrador consegue afirmar ao dirigir-se sobre o passado. Não raro, as imagens projetam a dimensão panorâmica, suscitando o abismo, ora a dimensão fecha-se dando conta do particular, da intimidade; uma intimidade que se mostra truncada e dolorida por entre o recato da amizade e o desejo latente: “Eu tinha súbitas outras vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido”. (GR, 1986, 275)

Riobaldo como personagem suscita a compreensão apenas a partir de Diadorim; como narrador conclama a voz por um tempo e um espaço que em si consiste em caminhos e descaminhos *por e com* Diadorim. Diadorim é a matéria vertente, a extrema metáfora-sertão. Filha de Joca Ramiro - *grande homem príncipe* -, é tudo que ficamos sabendo da origem de Reinaldo/Diadorim, mesmo assim depois da narrativa já adiantada. Antes, Riobaldo tece em movimento lento, recortando quase sempre um episódio, entre uma expressão de esquecimento e lembrança, os contornos do amigo. A primeira aparição da personagem é assim narrada:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mano, que estava na Serra do Pau-d’ Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-calendários... (grifo nosso. GR, 1986,13)

Diadorim reconhece, em Riobaldo, a ausência de pontos insondáveis. Aquele sem mistério a quem a personagem aproxima-se e distancia-se sem que haja qualquer surpresa em suas ações ou reações. Riobaldo é para Diadorim um ponto luminoso e, ao mesmo

tempo, pelo sentimento que nutri por ele, um ponto a iluminá-la. Entretanto, Riobaldo não possui a mesma clareza sobre Diadorim, que antes era Reinaldo e, posteriormente, descobre-se ser *Maria Deodorina*. Reinaldo/Diadorim/Maria Deodorina deixam marcas, pontos inomináveis, uma vez que não se conforma uma ligação entre essas três formas de significar a experiência ao lado do amigo. E isso o atormenta: a presença constante de Reinaldo/Diadorim e o ser sempre mistério que foi Maria Deodorina.

Três nomes² que obedecem a uma hierarquia, acomodando o conhecimento adquirido pelo Riobaldo; impelindo sempre à decifração: primeiro Reinaldo, no meio Diadorim e, no fim, Maria Deodorina; em forma de trindade que só se distinguem entre si por sua existência (ou essência). Três níveis de nomeação, três níveis de saberes, instituem uma nomeação substitutiva inversamente, cujo significado não está em um dos nomes, mas a partir da apreensão dos três. O Reinaldo aquele a quem todos do bando conheciam e re-conheciam como jagunço guerreiro: “E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... essas coisas se acreditam. ‘O demônio na rua, no meio do redemunho...Falo! (GR, 1986, 136)/ (...) Ah, ele gostava de mandar, primeiro mandava suave, depois, visto que não fosse obedecido, com as sete-pedras. Aquela força de opinião dele mais me prazia? (GR, 1986, 127)(...) / E ele, o Reinaldo, era tão galhardo garboso, tão governador, assim no sistema pelintra, que preenchia em mim uma vaidade”. (GR, 1986, 128). Adolfo Hansen (2000) observa *a leitura de ‘o Reinaldo’* como duplo visível, aparência ao relacioná-lo com Riobaldo.³ Nomeação que se oferece a Riobaldo como objeto de decifração de Diadorim, jogo de sentidos, inversão que cifra e decifra e realiza a ambigüidade poética. Um sentido que não é dado pronto ao ouvinte, é preciso que este ouvinte faça o percurso trilhado por Riobaldo na descoberta de Maria Deodorina. Para tanto, a mobilidade das cifras, dos Nomes, esconde e decifra um sentido-verdade ao ouvinte-leitor; ao mesmo tempo em que funciona como eixo organizador da narrativa de Riobaldo: o segredo da identidade de Diadorim. O processo de nomeação sofrido pela

personagem abala a possibilidade de identidade, se pensarmos o nome como estatuto social, legado que traz uma história familiar e individual. Sobre esse aspecto, as nomeações de Reinaldo/Diadorim/ Maria articulam o sentido inverso do nome, “o-não-nome”, ou a impossibilidade de encontrar em qualquer um deles a verdade sobre a personagem; por isso Riobaldo, ao fim da narrativa, desfeito o enigma, a denomina *Meu amor*.

Diadorim era só para Riobaldo: -”Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” O segredo que Diadorim afirma dividir apenas com Riobaldo parece transmitir *uma força de afeição* que acena para além da amizade: “A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor.”

Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. (...) Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era o real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o que. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe. Da razão desse encoberto, nem resumi curiosidades. (GR, 1986, 134)

Diadorim, nome que não apenas volatiza a ordem dos jagunços; transfere para dentro dessa ordem o plano da intimidade. Diadorim é o nome da confirmação e da cumplicidade que se instaura entre ambos. Conclama o Par. A atitude de Reinaldo configura confiança no amigo e entrega. Uma entrega absoluta que se quer secreta e verdadeira. O nome Diadorim quando pronunciado e aceito por Riobaldo, repetidas vezes, conclama esse mundo particular. “Adivinhei o que nos dois queríamos – logo eu disse: - ‘*Diadorim...Diadorim!*’ – com a força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava.” (GR, 1986, 134)

A *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* nascida em 11 de setembro de 1800 e tantos.... / “O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem - dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. Rumamos daí então para bem longe. (...) Da matiz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada.” (GR, 1996, 535) Descoberta após ter sido enterrada, Maria Deodorina, levada a pia onde tem tantos mortos, nasce já sepultada. Nome e metáfora do que não existiu, alude a uma vã necessidade de manutenção do segredo. Difusamente, Maria Deodorina não esclarece, entreaberto o percurso que leva do seu nascimento a sua morte, permanece suspensa ao acesso e à compreensão. “E o que pensei: que aquela água de vereda sempre tinha permanecido ali, permeio às touças de sassafrás e os buritis dos ventos- e eu, em esse dia, justo, tinha carecido de vir lá, para avistar com eles; por quê que será?” (GR, 1996, 504)

A linguagem poética versa esse ponto intangível de uma consciência sobre o outro, nos seus momentos mais verdadeiros e íntimos. Em seus momentos mais sagrados. É diante dessa compreensão que o narrador reconstrói essa relação. A noção de *par*, desenvolvida ao longo da narrativa, problematizada pela nomeação das personagens, pelas identidades assumidas por Reinaldo, desdobra-se pela consciência conflituosa do afeto: “Mas dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por de traz de tanto brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível” (GR, 1996, 510).

O que foi (masculino) não sendo, e o é (feminino); sobretudo, pelo segredo do recato. A marca desse processo de identificação (do outro) ocorre pelo reverso, – pois primeiro Riobaldo descobriu o Reinaldo, depois Diadorim e, por último, Maria Deodorina (nome

de nascimento). O caminho encontrado é do sentimento: no passado o amor, no presente a saudade. Dois expoentes afirmativos não de *um* Ser-Diadorim, mas de *uma relação* Diadorim/Riobaldo.

Uma donzela-guerreira⁴

Essa complexidade formal da personagem Diadorim encontra suas raízes na tradição popular. Não é de hoje que cantamos a donzela que se disfarça em homem para lutar na guerra. A herança européia agravada pela marcante presença, na história brasileira, de figuras femininas que, de fato, foram à guerra (Jovita, Maria Quitéria, Anita), orientou um percurso de representação. Nesse aspecto é bastante rico o processo de elaboração, com base nas inúmeras problemáticas sociais e históricas pelas quais passou o comportamento da mulher desde o Brasil-colônia até nossos dias. A produção oral, muito antes da produção escrita, em volume de variantes extremamente ricas, traduziu o tema dessa donzela-guerreira.

A donzela-guerreira, na produção oral⁵, aparece tratada em versos, quase que exclusivamente em redondilha maior, contando a saga da moça virgem, filha única, que com a morte do pai, quando não pela ausência do irmão, é obrigada a ir à guerra. Essa estrutura narrativa comporta um estado inicial em que a velhice adiantada do pai, agravada pela ausência de um filho homem, contempla a possibilidade de a filha representar o brasão da família. A partir desse momento, e declarado o estado de guerra, inicia-se o diálogo entre pai e filha, a fim de que esta possa convencer o pai sobre a possibilidade em substituí-lo. São enumerados, nesse aspecto, vários pontos da característica física da moça a ser denunciadora da sua identidade. Essa estrutura está presente na variante maranhense, intitulada **D. Barão**, bastante próxima da catalogada por Teófilo Braga na primeira parte do *Romanço*. “Tendes o pé pequenino/Filha, conhecer-vos-ao./”Passe pra cá estas botas./Encherei-as de algodão”.(...)”Tendes os peitos crescidos,/Filha, conhecer-vos-ao./

Apertarei-os em um pano/Por baixo do cabeção. (...)” No folclore pernambucano, **A dama guerreira**, evidencia-se a mesma estrutura. Grandes guerras se apregoam/Lá nos campos de Aragão;/Triste de mim que sou velho,/Nas guerras me acabarão./Mandai-me, senhor, à guerra, Que eu servirei de varão. Como poderá isto ser,/Filha do meu coração;/Quando te virem na guerra/Logo te **conhecerão.**” Entretanto, a maior parte da extensão da narrativa não é o diálogo entre pai e filha, mas as provas que o Capitão desconfiado, orientado pela mãe, realiza para descobrir a identidade de Dom Varão. Em outro texto, **a Filha do Capitão**, ausenta-se o trecho das provas e o poema, na sua maior parte, mostra o diálogo entre filha e pai sobre o disfarce a ser usado para evitar o reconhecimento:

Já se anunciaram guerras
Nos campos de Aragão
Tinderê
Nos campos de Aragão

Ai de mim que já sou velho

Não tenho filho varão
Tinderê
Não tenho filho varão

(...)

(O Velho)
Tu tens os pezinhos pequenos
Eles te conhecerão
Tinderê
Eles te conhecerão

(A Menina)

Usarei botas de homem

Eles não me conhecerão
Tinderê
Eles não me conhecerão

(O Velho)
Tu tens os peitos tão grandes
Eles te conhecerão
Tinderê
Eles te conhecerão

(A Menina)
Usarei casaco de homem

Eles não me conhecerão
Tinderê

Na história, temos apenas o desenrolar do conflito em torno do amor entre o varão e o capitão, e os meios encontrados por este para descobrir a real identidade do amado. O homoerostimo aparece tematizado, mas recebe o abrandamento no tom, uma vez que o traço cativante do varão se revela pelo olhar, marcadamente reconhecido como *olhos de mulher*. O sentimento nutrido pelo capitão se justifica, pois, diante da dúvida encontrada nos olhos do guerreiro.

Entre os textos já mencionados, alguns mantêm a estrutura de fonte europeia longínqua, onde encontramos ainda figura do rei, a estrutura familiar em que o pai ocupa uma importante posição, não apenas no núcleo familiar como também no reino (de Aragão). Das poucas variantes em que tal estrutura não se reproduz, está **A filha do cangaceiro**. Neste texto, aparece tematizado o conflito pela posse da terra entre pequeno e grande proprietário. Ao contrário da estrutura “Já se principia a guerra/ Em campo de Aragão (...)”, **A filha do cangaceiro** começa com “Eu era dono de uma/pequena propriedade/vivia com minha esposa/ na maior tranqüilidade/ tinha somente uma filha/com seis meses de idade (...)”. Nessa narrativa, a história exhibe o conflito pela terra, culminando com a morte de

pai e mãe. A violência no sertão, gerada pelo conflito entre pequeno produtor e grande latifundiário suscita uma questão histórica sobre a distribuição das terras e a consolidação do direito à propriedade no Brasil. Na narrativa, a filha cresce com o objetivo de vingar a morte do pai, mas se apaixona pelo filho de seu maior inimigo: “Ivone nesse momento/disse meu pai querido/eu lhe prometo por Deus/fazer seu último pedido/peça o que mais desejar/que será logo atendido./Ouvindo isto ele disse:/Espero que tenhas sorte/de cumprir o que prometes/já que provas ser tão forte/procures o fazendeiro/para vingar minha morte(...)”. A violência aflora gerada pela disposição social e pelo direito à propriedade, mas também problematizando o individualismo diante das tensões sociais, orientando uma reflexão sobre a conduta humana no que nela há de tradição, desejo e ruptura; uma espécie de cadeia constantemente retomada e reiniciada à luz do papel desempenhado socialmente. Em outra variante, agora em prosa, catalogada por Câmara Cascudo (2001), aparece **Maria Gomes**:

Um homem viúvo tinha tantos filhos que não os podia alimentar nem vestir convenientemente. Quase sempre, na hora das refeições, uma das crianças ficava com fome. O pai lastimava-se de sua miséria e, na falta de outro auxílio, deliberou abandonar um dos filhos na floresta. Tirou a sorte e recaiu na filhinha Maria que era muito inteligente, bonita e trabalhadeira. O homem levou a mocinha para a floresta e a deixou debaixo de uns pés de araquá, recomendando que se orientasse pelas pancadas do machado com que ele ia derrubar uma árvore para tirar uns favos de mel de abelhas. (...)

O conto popular **Maria Gomes** compreende quatro fases. A primeira corresponde ao abandono da heroína na floresta pelo pai. No segundo momento enfeixa a vida de Maria Gomes na casa encantada, habitada por uma voz generosa e boa. Já no terceiro momento, ela é aconselhada a se vestir de homem pela voz amiga, saindo em busca do reino mais próximo. Nesta fase do conto,

reproduz-se a mesma estrutura presente em outras variantes da poesia popular sobre o tema da donzela-guerreira. Refiro-me à etapa das provas: momento em que o príncipe, movido pelo amor, auxiliado pela mãe, tenta descobrir a identidade de Gomes: “Minha mãe do coração,/Os olhos de Gomes matam,/ De mulher sim, d’homem não! (...) Leve Gomes para uma caçada. Na hora de dormir arme as redes debaixo do jasmineiro grande que é encantado. As flores caem em cima das mulheres e as folhas em cima dos homens. Pela manhã, bote reparo onde ficaram as flores...” A última fase da narrativa nos prepara um desfecho diferente do que está posto nas outras variantes. O cavalo branco encantado, que a auxiliou durante todas as etapas das provas, transforma-se em um cavaleiro, e o casarão velho em palácio. Classificada por Câmara Cascudo como *conto de encantamento*, essa narrativa oral desfia a mesma estrutura da variante portuguesa **A afilhada de Santo Antônio**.⁶

Abertamente comprometida com uma fronteira revitalizadora do Ser social, ao desmontar o que há de mais sagrado histórica e socialmente, a legitimação de papéis, a donzela-guerreira realiza pela inversão, no uso do disfarce e apetrechos, a re-organização e discussão desses valores. Nesse aspecto, o olhar do outro constitui poderosa arma na assimilação ou apreensão do indivíduo sobre si mesmo. Ser reconhecido pelo outro é que permite a instauração de uma consciência. Essa é a prerrogativa de todo processo de configuração da donzela-guerreira, seja na literatura oral seja na produção erudita.

É possível verificar, nos textos mencionados acima, a composição da narrativa organizada pelo jogo entre pai/filha e Mãe/filho. Nos textos da produção oral, essa relação fica bastante clara, uma vez que o que orienta a transformação da filha é o desejo paterno de representação. Na fase da narrativa em que aparece problematizada a identidade do amado pelo capitão, correspondente à etapa das provas, o filho capitão é orientado pela mãe; esta, por sua vez, estabelece todas as provas

ao guerreiro. É nesse limite que as categorias, masculinas e femininas, aparecem problematizadas mediante afirmativas diretas e contundentes realizadas pela mãe. Seja exemplo *flores são para mulheres, folhas para os homens*. A simplicidade na organização das afirmações orienta uma conduta e permite a verificação da consolidação e importância de papéis, ao mesmo tempo em que a não inserção da donzela-guerreira nessa lógica social, impele a uma reflexão e re-avaliação desses mesmos papéis. A mãe assume importância fundamental, pois possui o conhecimento ausente ao filho para desvendar a identidade do amigo amado. Esse conhecimento, ou reconhecimento, só pode ser realizado por outra mulher, uma vez que o único dispositivo gerador da dúvida são os olhos, pois tudo, no comportamento do guerreiro, indica se tratar de um homem; estes trazem algo de que o capitão não pode apresentar certeza. A presença da mãe, com base na produção oral, símbolo máximo do feminino, pois vitaliza o poder da mulher, assume papel desvelador e estabelecido de provas; a mãe em si consagra conhecimento e sabedoria, agindo como uma força conciliadora, conduzindo a trajetória do filho apaixonado (muito contrário à perspectiva paterna na sua relação com a filha). Diferente se faz a presença e importância dessa personagem na composição da donzela-guerreira na produção escrita. A mãe aparece problematizada pelo princípio da ausência e não **re**-conhecimento, pois não é pela mãe que ocorre a aquisição de alteridade da filha. Isto está posto como construção da personagem Diadorim

As categorias feminino e masculino, pensadas a partir de papéis a serem rigorosamente cumpridos, aparecem apresentadas de maneira tanto dissociativa, confrontando o lugar de cada papel, quanto deslocando sua função, desarranjando a sedimentação de lugar e espaço para os quais foram e estão organizados. A donzela-guerreira parece ser esse campo experimental, proposto pela arte, seja popular seja erudita, para refletir essas questões. Vale a preocupação esclarecedora de termos como diferença de conduta

para uma diferença biológica⁷. O tratamento abertamente histórico e social para valores que são fundamentalmente históricos e sociais. Nesse aspecto a presença do Pai e da Mãe, como instrumentos de percepção e confirmação desse processo, é bastante significativa - a isso se deve a riqueza do tema.

Na corda bamba dessa questão está a sexualidade, outro ponto que aparece subjacente ao tratamento do tema da donzela-guerreira. Se se questiona a condição dos papéis, na lógica que separa e justifica cada um deles, ao se tratar assim a questão comportamental do indivíduo pela inversão, coloca-se em pauta a heterossexualidade. Essa problemática está presente no tema da donzela-guerreira na manifestação oral e na erudita. A agudeza de tratamento se afere pela sutileza de dois elementos selecionados na exploração dessa questão: os olhos e a virgindade.

Os olhos aparecem como conciliadores da dúvida e ameaçadores da nova condição assumida pela personagem, a partir do uso do disfarce. Esse recurso dinamiza a visão dualística da personagem ancorada no plano da aparência, responsável pela apresentação da donzela como guerreiro. Os limites duais da personagem residem na complexidade em que aparece tratado o corpo, no que respeitam à vestimenta, apetrechos, seios achatados e cabelo cortado. Nas narrativas sobre a donzela que vira guerreiro, o olhar se torna um aspecto da personagem a incitar a dúvida e a vitalizar os horizontes entre comportamento e composição física. O olhar do guerreiro dirigido ao capitão, esquivando-se por estar carregado de sensações, emoções e paixão, é o instrumento das ordens interiores, que aparece como anunciador de uma revelação inquietante, pois gera reações, dissipa certezas, impelindo sempre a função exaustiva e sem resultado da descoberta. É assim em todas as variantes sobre o tema, sobretudo na literatura oral, em que a identidade do guerreiro desperta a dúvida do capitão, introduzindo nova etapa na narrativa, a saber, a etapa das provas.

Despediu-se de seu pai
E montando seu cavalo
Foi falar ao general.
O general logo a entrega
Ao seu lindo capitão:
Aqui tendes este soldado,
Fazei dele estimação.
O capitão assim que a viu
Logo mulher lhe parecia;
E se ele mulher fosse
Muito lhe agradaria.
O varão lhe respondeu
Com palavras amorosas:
-Cale-se, meu capitão,
Suspeitas são enganosas.

Os olhos do meu varão,
Que me encantam de amores,
São de mulher, homem não.
“Se queres saber, meu filho,
“Se ele é homem ou mulher(...)”

Na versão do Rio Grande do Norte, temos a seguinte estrutura:

Minha mãe do coração
Os olhos de Gomes matam,
De mulher, sim, de homem não.

Contudo, o olhar como produção de sentido, produzido pelo guerreiro, não é apenas o conciliador do mundo à sua volta. Bem menor se faz sua expressividade nesse sentido: seu magnetismo reside no aprisionamento do outro e na sua sempre desmedida necessidade de desvelamento. Lê-se, nesse olhar, mais a dúvida e o interesse do outro, o amado, sobre o estranho e solitário guerreiro.

Essa questão está bem próxima do tratamento proposto pela produção escrita, sobretudo se pensarmos a configuração de Diadorim. Bem próxima do matiz oral, Diadorim retoma a dinâmica do olhar como elemento dissonante de um movimento do corpo. O olhar que esconde e projeta o reconhecimento do outro, irrompe como criador de uma espécie de enigma, mistério. Nesse dilema, o jogo sustenta o amar a um outro homem.

Na produção escrita, a aparição deste tema possui seu lugar específico na prosa, salvo dois poemas: um deles de Carlos Drummond de Andrade, “Mulher vestida de homem”, em **Menino Antigo**⁸⁸ (2009). E, em poema de Cecília Meireles, **Uma antepassada da donzela-guerreira**. Das versões na produção escrita, reproduzindo fielmente a estrutura oral, há o *conto Lenda da Moça Guerreira*, publicado por Ruth Rocha. Este livro enfeixa três narrativas curtas, intituladas *Mulheres de coragem*, *Lenda da moça guerreira* e *Romancinho romanceiro*.

Eu levarei os estandartes, meu pai.
Vou combater ao lado do rei pela glória maior de nossa casa.
- Minha filha – disse o pai – mulheres não vão à luta.
- Eu me esforço, meu pai. Não me reconhecerão !
- Suas formas são de mulher.
- Me aperto numa armadura. Não me reconhecerão !
- Seus cabelos, minha filha...
- Esconderei minhas tranças. Não me reconhecerão!
- Suas mãos, são delicadas...
- Usarei luvas de ferro. Não me reconhecerão!
- Seus pés são tão pequeninos...
- Usarei botas grosseiras. Não me reconhecerão !
- Seus olhos, filha, seus olhos...

A condição do herói se estabelece como transgressora, ainda que seja agente em defesa do *status quo*. O (des) lugar desse herói, uma mulher vestida de homem que luta e vence as batalhas, incita,

por sua vez, a própria distribuição dos papéis apresentados. A ação de Isabel fragiliza a mesma ordem pela qual luta, uma vez que desmente a rigidez das posições estabelecidas. Questões como o olhar e o silêncio entre os amantes, o conflito que passa a viver o príncipe ao lado do seu parceiro de guerra, por perceber que *os olhos de Dom João... Olhos de homem não são...*, são denunciadoras da relação que se constrói paralelamente às batalhas.

A donzela-guerreira recebe atenção de Guimarães Rosa e aparece rapidamente no conto *Uma estória de amor*, pela voz reluzente de Joana Xaviel, publicado em *Corpo de Baile*⁹ (1956), mesmo ano em que encontramos o tema ampliado da donzela-guerreira em *Grande Sertão: Veredas*.

Ela recontava a estória de um Príncipe que tinha ido guerrear gente ruim, três longes da porta de sua casa, e fora ficando gostando de outro guerreiro, Dom Varão, que era uma moça vestida disfarçada de homem. Mas Dom Varão tinha olhos pretos, com pestanas muito completas, o coração do Príncipe não errava, ele nem podia mais prestar atenção em outra nenhuma coisa. Vai daí, foi perguntar ao Pai e à Mãe dele, suplicar conselhos:

“Pai, ô minha Mãe, ô!

Estou passado de amor...

Os olhos de Dom Varão

É de mulher, de homem não!”

A rainha ensinava ao filho seguidos três estratégias, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedida esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava acerto. (1956, 182)

A transformação da donzela em guerreiro, ao movimentar-se *no lugar do outro*, dá-se pela realização ritualística, conformando uma série de atitudes que implicam na sua transposição (e manutenção) ao espaço da masculinidade. Não se trata, portanto, simplesmente de inversão, mas transvestir-se; e isso não significa simplesmente em vestir a roupa do outro diferente do eu. A

configuração, portanto, responde a um processo complexo de apagamento dos dados biológicos e culturais identificadores, correspondendo a uma primeira fase do rito, interpretada neste estudo, como a fase de transformação física responsável pela sua instauração no mundo masculino: o ato de se transvestir em homem. Nessa fase ainda, ocorre a assimilação de objetos que pertenceram ao Pai como calças, armas, cavalo. Em um segundo momento, a manutenção do segredo do corpo transvestido que esconde e oculta uma identidade feminina. A donzela para se confirmar em guerreiro precisa se manter virgem, *suspensa ao acesso à maturidade* (1998); passa, portanto, pelo processo de “qualificação” que implica em desenvolver e comprovar competências; esses momentos estão ligados ao plano de ação da donzela no espaço da guerra, na sua confirmação e continuidade nesse mesmo espaço.

Diadorim oferece-se como uma espécie de “genitura”, na qual a imagem paterna (re) estabelece-se. Sua função responde a uma necessidade de continuidade, determinada pela ausência do irmão e pela morte do Pai. É a partir dessa imagem que o masculino é revisitado. A idéia de transgressão se coloca iminente, uma vez que os limites impostos a Diadorim implodem a perspectiva de feminino¹⁰ como arcabouço de representação e conflito; nessa direção o ideário masculino realiza-se predominantemente. A configuração do discurso memorialístico de Riobaldo é afirmativo em tratar muito mais do guerreiro-amado do que da donzela desconhecida. Isso se deve ao fato de a narrativa explorar a trajetória da guerra, o mundo do jagunço. Riobaldo assume o amor a um jagunço. É Diadorim que esteve ao seu lado. É por Diadorim que”Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei acabar para olhar para o céu.” (GR, 1996,)

Essa problemática que deriva da literatura oral, o jogo entre ser e não ser, uma alternância na constatação do outro, aparece como ocorrência passiva de duas considerações: a primeira, a realização



de Diadorim recobra a ideia de auto-aperfeiçoamento, instauração ao mundo masculino; e segundo, o resultado que aponta à estrutura do andrógeno. Há uma hermenêutica que conserva o princípio da totalidade, a partir da coincidência dos contrários. A unificação ou *o ato de tornar-se a si mesmo o outro, o querer ser o outro*, representa o movimento pela busca da perfeição¹¹. Ao discutir a complexidade dessa personagem, Walnice Nogueira Galvão (1998) expõe que *dois 'se fundem' mas só um gesta*. Parece-nos notória essa relação à medida que vislumbramos Diadorim. Embora haja essa revisitação ao espaço masculino, o suposto fundir (masculino e feminino) não constitui um outro, como parece sugerir Walnice Nogueira Galvão. Enquanto ser que lida com os desejos do Pai e como figura que ocupa o espaço vazio (ausência do irmão), a donzela vive uma existência alheia; sua condição reside no “escamoteamento” e na hegemonia da sombra¹². A sombra como composição de ausência de materialidade, torna-se *um estranho, triste, indecifrável vulto* que encontra sua origem na luminosidade. Dependente, seus movimentos limitam-se a dança do outro. Sem detalhes expressivos, a sombra constitui-se o esboço, o contorno de uma dada matéria, à guisa de uma luminosidade. Parasita da luz. Síntese do obscuro.

A presença do pai¹³ determinando o rumo que a donzela perfaz na preponderância do guerreiro larapia a passiva condição subjugada. Walnice Nogueira Galvão (1996) salienta essa relação a partir da noção de par entre pai-homem-maduro com filha-donzela-morta. Vale observar, entretanto, que a estruturação do Par, Pai/Filha, dá-se pela imagem do Pai morto, em *Grande Sertão: Veredas*. É a morte que consagra e congela a condição paterna, é essa mesma morte que consolida e autoriza uma ação da filha. Desdobrando-se em passado e presente, Diadorim irrompe com a necessidade de vingança. Força e decisão são os traços marcantes dessa personagem, que se traduzem em ação. É o pai-morto que deve ser vingado; é o desejo do pai-morto que deve ser realizado. Diadorim mantém um único ponto luminoso para Riobaldo: a necessidade de vingar a morte de Joca Ramiro

Refletir sobre Diadorim implica em avaliar os caminhos que a configuração percorre na construção híbrida. Exógena mostra-se pela associação entre o feminino e masculino como forças conjugadas e dissonantes. Diadorim, donzela e guerreiro, como ser que revigora as duas potencialidades (o masculino e o feminino), encontra na ação o despojamento e a força necessários. Todavia, é a constante emoção do narrador que não se isenta, que não subtrai da experiência o engano, o erro por amar um outro (jagunço):

- mesmo o bravo guerreiro- ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto...Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para o outro pode ser decreto, é para destino destinar...E eu tinha que gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. (GR, 1996, 510)

A ambiguidade poética concentra a imagem de Diadorim. O sentimento do narrador por outro jagunço é arrastado em *destino*, *destinar*. É a saudade que remete, ao presente da narrativa, a força do afeto e do desejo afirmativos por Reinaldo/Diadorim. A pujança da linguagem poética ao expressar a crescente força enunciativa do bem-querer resguardado e proibido: “(...) Diadorim uma amizade somente, rei-real., exata de forte, mesmo mais do que amizade. Essa simpatia que em mim, me aumentava. De tanto, que eu podia honestamente dizer a ele o meu bem-querer, constância da minha estimação. Não disse.” (GR, 1996, 511) O re-viver do contar, o apelo à memória para dar voz a uma emoção do passado, sofre seu processo de substancialização do afeto, do interdito, do amor, da saudade: *Diadorim é minha neblina*.

Referências

CASATI, Roberto . *A descoberta da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- CASCUDO, Luís Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 9 ed. São Paulo: Ed. Global, 2001
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo Esboço de Psicanálise e outros Trabalhos*. Tradução: Paulo César de Souza. s/d
- GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *A donzela-guerreira um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.
- HANSEN, J. Adolfo. *O O: A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- Jr. David Arrigucci. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- PIRES, F. A. A frustração amorosa feminina em Grande Sertão: Veredas. *Vozes*, Petrópolis, n 84, mar/abr 1990. P. 233-227.
- PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2000.
- ROCHA, Ruth. *Mulheres de coragem*. São Paulo: FTD, S/d
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 32. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1986.
- ROSENFELD, kathrin H. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Notas

² Ver Ana Maria Machado. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

³ HANSEN, J. Adolfo. *O O. A Ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

⁴ São poucas as pesquisas que exploram o tema da donzela-guerreira. Destaco a pesquisa de Walnice Nogueira Galvão (*A donzela-guerreira: um estudo de gênero*), e a tese de Walnice Vilalva sobre a configuração da donzela-guerreira na Literatura Brasileira

⁵ Walnice Nogueira Galvão: *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

⁶ Luís da Câmara Cascudo. *Contos Tradicionais do Brasil*. 9 ed. São Paulo: Global, 2001.

⁷ Ver: **O Segundo sexo**, de Simone Beauvoir. E, ainda: **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Judith Butler.

⁸ Faço constar, nesta nota, o mais lindo poema sobre o tema “Mulher vestida de homem”

Dizem que à noite Mária passeia
Vestida de homem da cabeça aos pés.
Vai de terno preto, de chapéu de lebre
na cabeça enterrado, assume
o ser diverso nela se esconde,
ser poderoso: compensa
a fragilidade de Mária na cama.

Mária vai em busca de quê? De quem?
De ninguém, de nada, senão de si mesma,
falta de mulher. A roupa veste-lhe
outra existência por algumas horas.
Em seu terno preto, foge das lâmpadas
denunciadoras; foge das persianas
abertas; a tudo foge
Mária homem só quando noite.

Calças compridas, cigarro aceso
(Mária fuma, vestida de homem)
corta, procissão sozinha, as ruas
que jamais viram mulher assim.
Nem eu a vejo, que estou dormindo.
Sei, que me contam. Não a viu ninguém?
Mas a voz pública: chapéu desabado,
casimira negra, negras botinas,
talvez bengala,
talvez? revólver.

Esta noite _ já decidi _ acordo,
saio solerte, surpreendo Mária,
olho bem para ela
e não exclamo, reprovando
a clandestina veste inconcebível.
Sou seu amigo, sem desejo,
amigo-amigo puro,
desses de compreender sem perguntar.
Não precisa contar-me o que não conte
a seu marido nem a seu amante
A (o) esquiava Mária sorri
e de mãos dadas vamos
menino-homem, mulher-homem, de noite pelas ruas passeando
o desgosto do mundo malformado.

⁹ Na décima primeira edição da Nova Fronteira, o conto aparece no volume *Manuelção e Miguelim*. Rio de Janeiro, 2001.

¹⁰ Ver: Cleusa Rios Passos. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2000.

¹¹ Para Eliade (1991, 99) “o sacrifício torna-se um meio de restauração da unidade primordial. (...) A função essencial do sacrifício é voltar a juntar (samdhã) o que foi despedaçado. (...)”

¹² Sobre a descoberta e história da sombra ver: Roberto Casati. *A descoberta da sombra*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001.

¹³ Paul Ricoeur observa a riqueza do símbolo Pai em particular ao seu “potencial de transcendência. O pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que como aquele que dá as leis.” É sob essa imagem de *grande-homem* que crescemos construindo nossa noção de dependência ao herói. Na história das religiões, as narrativas do Velho Testamento, ou ainda, os mitos (Édipo, Perseu, Brutus) estão repletos dessa imagem perene. Desde Noé a Abraão passando por Moisés até chegarmos a José- contraditoriamente o menos expressivo -, obedecendo a uma hierarquia cultural/religiosa; o quadro contempla um Pai maior, fora do plano terrestre, absoluto em qualidades; superior e infinito em si – como o verbo, ele é. Para Freud o anseio pelo pai é sentido por todos, da infância em diante (..). E pode então começar a raiar em nós que todas as características com que aparelhamos os grandes homens são características paternas, e que a essência dos grandes homens, pela qual em vão buscamos reside nessa conformidade. Ver: Sigmund Freud. **Moisés e o Monoteísmo Esboço de Psicanálise e outros Trabalhos**. Tradução: Paulo César de Souza.