

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS FACULDADE  
DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E  
LINGUÍSTICA

MARINA VERÇOSA DE ANDRADE

DIADORIM E O CORPO-NEBLINA NO SERTÃO ROSIANO:  
Estórias, impossibilidades e outros problemas de gênero

Maceió  
2013

MARINA VERÇOSA DE ANDRADE

DIADORIM E O CORPO-NEBLINA NO SERTÃO ROSIANO:

Estórias, impossibilidades e outros problemas de gênero

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel F. O. Brandão

Maceió  
2013

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4 - 661

- A553d Andrade, Marina Verçosa de.  
Diadorim e o corpo-neblina no sertão-rosiano : estórias, impossibilidade e outros problemas de gênero / Marina Verçosa de Andrade. – 2018.  
128 f.
- Orientadora: Isabel de Fátima de Oliveira Brandão.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literário) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2013.
- Bibliografia: f. 110-121.  
Anexos: f. 122-128.
1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Crítica e interpretação. Grande sertão : veredas. 2. Crítica literária. 3. Diadorim. 4. Gênero. 5. Corpo grotesco feminino.  
I. Título.

CDU: 869.0(81).09



## TERMO DE APROVAÇÃO

MARINA VERÇOSA DE ANDRADE

Título do trabalho: **Diadorim e o corpo-neblina no sertão rosiano: estórias, impossibilidades e outros problemas de gênero**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª. Dra. Izabel F. O. Brandão (Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística /UFAL)

Examinadores:

Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva (Departamento de Letras e Artes/UEPB)

Profª. Dra. Jerzui Mendes Tôres Tomaz (Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística /UFAL)

Maceió, 21 de Novembro de 2013

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa de auxílio à pesquisa.

À minha orientadora Izabel, pela orientação, sabedoria, calma, carinho e paciência infinitos. E pelos diálogos que alimentaram e enriqueceram este trabalho.

Às professoras Jerzú Tomáz e Eliana Kefalás, pelas cuidadosas leituras e valiosas contribuições.

Ao professor Pádua, pela honra da participação na banca de defesa e pela gentil e sábia discordância-diálogo: por entender que não é necessário compartilhar opiniões, mas multiplicar olhares.

À amiga Alice, pelo incentivo e força.

À prima Maria Clara, pela presença e carinho, mesmo à distância.

À minha família, por tudo.

À Priscila...with toothpaste kisses (8).

I prefer, where truth is important, to write fiction.  
[Prefiro, onde a verdade é importante, escrever ficção].

Virginia Woolf

...não somos bastante sutis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não aprendemos a sutileza de um movimento absoluto.

Friedrich Nietzsche

## RESUMO

Esta dissertação analisa *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa através, principalmente, do conceito de performatividade, de Judith Butler (1990). Toma-se a narrativa de Riobaldo, imprecisa e não linear, como a tradução e origem daquilo que conta: Diadorim. A necessidade de buscar em Diadorim uma identidade de gênero que supõe coerência e continuidade entre ela e outras mulheres, na obra, reloca o potencial disruptivo da personagem e invalida muitas vezes sua face jagunça, tornando-a não apenas incongruente, mas também inexistente. Essa identidade é aqui rearticulada, adequando-se ao objetivo da dissertação: demonstrar como Diadorim personifica, como princípio da obra, a estratégia de resistência à normatização material e textual do romance, denunciando assim a artificialidade não de sua atuação como Reinaldo, mas antes – com ela – das categorias que tentam apreendê-la, rejeitando a contradição e a multiplicidade de formas, próprias da vida. O percurso é feito, a fim de entender Diadorim como metonímia do sertão, em três capítulos, cujo primeiro traz o conceito de performatividade de gênero a fim de ilustrar a desconstrução que Diadorim realiza nos conceitos de gênero, no sertão rosiano. No segundo capítulo, a presença da jagunça é tomada como construção do romance, e o corpo de Diadorim, palco de disputa e território de contestações, materializa as possibilidades plásticas do romance, cuja unidade formal, ao invés de revelar uma substância, se realiza tão somente através de convenções, demonstrando a ficcionalidade que rege o conceito de substância. A falta de substância da personagem e do romance são as condições que proporcionam seu agenciamento, trazido no terceiro capítulo como o espaço de possibilidades de criação e existência, no qual o corpo de Diadorim se materializa como o corpo grotesco feminino (RUSSO 2000). Em conclusão, a presença de Diadorim no sertão rosiano traz a diferença e o diferente na jagunça, sem contudo, circunscrevê-la às constrangedoras normas de gênero, mas antes, transpondo-as.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Diadorim; performatividade de gênero; corpo grotesco feminino.

## ABSTRACT

This MA thesis analyzes *Grande sertão: veredas*, especially through Judith Butler's concept of performativity. Riobaldo's undefined and non-linear narrative is taken to be the rendering and origin of what it describes: Diadorim. The urge to identify in Diadorim a gender identity that implies coherence and continuity between her and other women, in the literary piece, relocates her disruptive potential by depriving the character of her "jagunça" reality, making it not only incongruous, but also fictitious. Hence, this reality is here rearticulated to conform to the thesis's aim: to demonstrate how Diadorim embodies, as the work's principle, the strategy of resistance that exposes the artificiality not of her acting, but rather – with it – of the categories that attempt to capture her, rejecting life's contradiction and multiplicity of forms. The path is taken, in order to perceive Diadorim as the metonymy of the sertão, in three chapters: the first deals with the concept of performativity in order to clarify it and illustrate the gender deconstruction performed by Diadorim in the Rosian sertão. The second chapter discusses the presence of the "jagunça" as the fabrication of the novel and her body, a stage and a territory of disputes, embodies the plastic possibilities of the novel, whose formal unity, instead of proving the existence of a substance, is accomplished only through conventions and fictions. The absence of substance from the character and the novel are the conditions that allow her agency, clarified by the third chapter, as the space of possibilities of creation and existence in which Diadorim's body is materialized as the grotesque feminine body (RUSSO, 2000). In conclusion, Diadorim's presence on the Rosian sertão carries the difference and the different in the "jagunça" without circumscribing her to the constrained gender norms, but surpassing them.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Grande sertão: veredas*; Diadorim; performativity; feminine grotesque body.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO I: Ficções e outros problemas de gênero.....	17
1.1. Trilhas no sertão.....	15
1.2. O romance de Rosa.....	19
1.3. Judith Butler e a performatividade de gênero.....	24
1.4. Corpo e performatividade.....	27
1.5. Corpo e verdade.....	31
1.6. Gênero e seus enquadramentos no sertão.....	36
1.7. “O que ele vestiu, vestiu, couro é...”.....	41
CAPÍTULO II: Grande sertão: veredas, onde “toda firmeza se dissolve” ...	58
2.1. O grotesco romance.....	58
2.2. Diadorim: estranha polissemia poética.....	63
2.3. Mundo misturado x pastos demarcados.....	65
2.4. Diadorim como romance: toda possibilidades.....	74
CAPÍTULO III: Diadorim-neblina, ou o grotesco feminino.....	79
3.1. O grotesco: de Mikhail Bakhtin a Mary Russo.....	82
3.2. O grotesco feminino.....	86
3.3. Diadorim: entre donzelas, guerreiras e amazonas.....	90
3.4. Diadorim-neblina.....	95
Considerações finais: incorporando possibilidades.....	101
Referências.....	108
Anexos.....	119

# 1 INTRODUÇÃO

Num estado do campo em que se vê o poder por toda a parte, como em outros tempos não se queria reconhecê-lo nas situações em que ele entrava pelos olhos dentro, não é inútil lembrar que – sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de “círculo cujo centro está em toda a parte e em parte alguma” – é necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto, reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 2009, p. 8).

O aprendizado que a escrita proporciona, de que fala Foucault em entrevista com Roger Pol-Droit, é, sem dúvida, importante – e prazeroso – mas, assim como ele, gostaria de ser mais uma artesã do que uma escritora, produzindo este livro como se produz um tamanco – e aqui me lembro da palavra tamanco em francês – sabot – que dá origem à palavra sabotagem. Um tamanco que nos permita – mulheres e homens – sabotar a máquina de subjetivação que nos produz como sujeitos com identidades fixas, impostas por uma teia de significados que nós tecemos, através de relações de poder (AZERÉDO, 2007, p. 40).

Escrever uma dissertação é sempre uma tarefa árdua que se torna uma construção com a linguagem, mas também uma luta contra ela, neste caso em específico. Corre-se inicialmente o risco de perder-se num “nós” cientificamente impessoal, que impossibilita por vezes até mesmo aquilo que o “eu” quer dizer. A pesquisa bibliográfica que deve trazer o argumento da autoridade acaba por desbancar naturalmente a autoridade do argumento.

Entretanto, há de se convir que o trabalho é uma articulação própria, nas quais um sujeito emerge a cada escolha e, igualmente (por que não dizer), a cada silenciamento teórico. Nenhuma teoria é, ou deveria ser, estática e nenhum objeto pode ser apreciado apenas sob um viés. Também não se deve acatar assistematicamente tudo o que alguma consagrada autoria assim o quis. As leituras idiossincráticas nos fazem entender e utilizar uma teoria sempre de maneira diversa adaptando, acrescentando, modificando não apenas um método, mas a própria compreensão daquelas teorias. Assim, das leituras em que temos uma interpretação de Friedrich Nietzsche de acordo com a leitura de Michel Foucault, ou de como Judith Butler leu Simone de Beauvoir ao seu modo; do mesmo modo, a crítica literária se torna tarefa inesgotável, cuja escrita intenciona trazer aquilo que se fez de questão e problema para quem a realiza, mas tão logo o faça, já se trata de um novo sujeito e de novos problemas trazidos por aquela pesquisa de natureza sempre incompleta.

Como também não poderia deixar de ser, a metacrítica é essencial para que se perceba de que forma são acolhidas e repetidas certas interpretações, até que em algum momento, elas passam a se tornar “óbvias”: naturais, orgânicas, despojadas de toda artificialidade que a engendrou em primeiro lugar.

A obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, parece condensar a um só tempo todos esses desafios, ao mesmo tempo em que nos lembra se tratar sempre de uma nova obra a cada olhar, desafiando a repetição mecânica e os olhares que não conseguem ver senão obviedades. Desafia-nos, assim, seu autor, a desconfiar de impressões e a nos fundar menos em certezas.

Publicado aos 48 anos de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* é o único romance do autor. Embora sua produção seja constituída maciçamente por contos, Rosa também compôs novelas e poesias, mostrando-se tão à vontade no trânsito dos gêneros literários quanto na elaboração de uma linguagem própria.

Referência na produção de Rosa, o romance já encontrou seu autor prestigiado junto à crítica literária, tanto pelas poesias anteriores de *Magma* (de 1937) quanto pelas novelas, publicadas em 1946, de *Sagarana*.<sup>1</sup> *Grande sertão: veredas*, entretanto, projetou o autor junto ao grande público, e se tornou um sucesso de vendas, críticas, e prêmios (GRECCO, 2000).

Assim, em 1956, mesmo ano em que Guimarães já havia lançado *Corpo de baile* (dividido em três volumes distintos a partir da terceira edição: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; e *Noites no sertão*), *Grande sertão: veredas* é publicado, ofuscando os trabalhos anteriores com sua natureza enigmática, o que por vezes fez com que a crítica trate o romance como um desenvolvimento ou amadurecimento daqueles primeiros.

Lançada em 1962, os curtos contos de *Primeiras estórias* causam alguma estranheza quando contrapostos ao espesso romance. O caráter enigmático e filosófico é patente e aguçado no décimo primeiro conto do livro de 21 estórias, intitulado “O Espelho”. A partir dele, a unidade da obra pode ser repensada de modo que as dez estórias<sup>2</sup> anteriores e posteriores constituem uma travessia, pelo conto, para o outro lado “d’O Espelho”, ligando as primeiras às últimas. “As Margens da Alegria” e “Os Cimos”, ao compartilharem as mesmas

---

<sup>1</sup> Todas as demais obras de João Guimarães Rosa citadas são encontradas nos volumes I e II de sua obra completa, em: *Ficção completa em dois volumes, volumes I e II*. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. – 2a ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

<sup>2</sup> Aqui também, como o autor, darei preferência ao uso de estória, ao invés de história, por acreditar que a estória não aceitaria o mesmo tratamento hierárquico e oficial da H/história. Ela aponta, ao contrário, em sua divertida homofonia, para os limites convencionais que regem as categorizações de sério, oficial, verdadeiro, falso, etc.

personagens em momentos distintos, encorajariam a busca por uma continuidade e unidade nas outras estórias.

Sem um volume intermediário, Rosa lança *Tutaméia: terceiras estórias*, em 1967, que vem ser a última publicação do autor em vida. Postumamente são lançados, em 1969, *Estas estórias*, com alguns contos já publicados e outros inéditos, e no ano seguinte, *Ave, palavra*, uma coletânea de textos, trechos de viagem, anotações do seu diário e notas esparsas do autor.

Em *Terceiras estórias*, a recusa a uma ordenação padronizada da obra surge na forma do inusitado sumário, dos quatro prefácios existentes e da disposição do livro de contos. O índice, em ordem alfabética, exclui a letra x e destoa na sequência por três letras: JGR, de João Guimarães Rosa. O jogo do autor aparece como uma característica sua, de que, nem mesmo ao seguir uma classificação, ele o faz integralmente; antes as regras são trazidas para contribuir para a multiplicação de sentidos. Por outro lado, a inserção do nome do autor no índice, pode também ser pensada como ilustração de uma prática que ficaria bastante comum entre a crítica especializada: a de tomar a palavra de Rosa como argumento e justificativa para as análises.

Densa e volumosa, a obra de Rosa vai sendo delineada como o que deve ser decifrado, a partir de pistas encontradas ao longo dos livros e declarações, que também servem de norte, como no prefácio a *Sagarana*, por exemplo, em que Rosa revela “a história por trás dos bastidores” dos contos daquela obra. Já ao balizar a recepção de *Grande sertão: veredas*, suas declarações podem ser vistas como quase condicionando a crítica a conferir suas análises com o que já foi dito pelo autor, que afirmou que apenas “[...] o Paulo Rónai e o Antonio Candido foram os que penetraram nas primeiras camadas do derma; o resto flutuou sem molhar as penas...” (Rosa apud RONCARI, 2004, p. 17). Assim, as críticas tornaram-se guias indispensáveis pelas veredas rosianas.

Embora muitas dessas declarações por vezes joguem luz sobre contextos e personagens da obra do autor, a consequência mais comum é fazer com que as análises sigam as mesmas trilhas já apontadas, e evitem percursos alternativos, em discordância com o autor. Deste modo, numa construção conjunta, críticas literárias diversas e comentários de Rosa recriam a ideia de um escritor, como ele mesmo se declara, que “não deveria se ocupar de política” (ROSA, 2009, p. 31). O foco das análises passa a ser, portanto a eterna luta entre o bem e o mal, temas metafísicos e simbólicos, evitando aproximações alternativas. A fortuna crítica do romance passa a reproduzir, via de regra, um despojamento ideológico alicerçado nesses ideais.

Nessa abordagem, a linguagem que dá vida ao sertão rosiano, é sempre retomada, enfatizando tradicionalmente, a

[...] idéia seminal de que o sertão de Guimarães Rosa é uma reconstrução alegórica do mundo e que suas narrativas, sejam contos mais breves ou seu único romance, perfazem o ambicioso projeto de fundar uma cosmologia literária da qual o escritor é uma espécie de demiurgo, criando os seres e os signos que os nomeiam. Leituras nem sempre convergentes, muitas vezes conflitantes, todas no entanto salientam o fato de que sua ficção aponta para um espaço imaginário, carregado de mistérios e símbolos que convidam à decifração, descolando-se assim do solo percorrido por seus viventes” (Folha de Rosto. In: Cadernos de Literatura, p. 6).

Desta forma, Guimarães Rosa teria se tornado embaixador de um regionalismo único, de acordo com alguns críticos, e sem relação com o real, como pode ser observado nos relatos de Antonio Callado: “[...] os escritores regionais não têm nada que ver com ele” (CALLADO, 2011. p. 11), e de Candido: “[...] ele não era um regionalista propriamente dito. É porque através do homem do sertão havia uma presença dos problemas universais” (CANDIDO, 2011. p. 20). Conquanto Graciliano Ramos representasse um regionalismo combativo, Rosa seria o seu oposto. A leitura de um Guimarães Rosa simbólico vai sendo solidificada em contraposição a um Graciliano Ramos determinista (BASTOS, 2008), ao ponto em que a crítica vai determinando o que pode ser dito sobre os autores, sem reconhecer posições dialéticas ou a possibilidade infinita de significar, que, mais do que uma especificidade da autoria, é típica da linguagem do romance.

Em defesa de uma escrita isenta de posições ideológicas e um discurso neutro, porque universal, a crítica dissolve as dicotomias elegendo um dos termos das contradições trazidas, sem contudo ter em conta que o intrincado elo criado por Rosa entre local e universal (apenas para citar um dos pares trazidos), ao contemplar as categorias em oposição, não as excluem, mas antes as tornam pertencentes da mesma realidade que se propõem a encenar, aceitando-a também em seus níveis contraditórios.

É a compreensão da validade dessas instâncias que é questionada com a obra de Rosa. Se local e universal existem, no senso comum, somente em completa oposição em relação ao outro termo, quando situados como o grande feito do autor, além de não serem inéditos<sup>3</sup>, apontam ainda para a supressão de um termo pelo outro, típica de uma compreensão dicotômica.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Segundo a estética lukacsiana essas duas faces constituem todo o fazer artístico, pois é a partir da experiência singular de existência que o ser humano pode ansiar, através de sua obra, a lançar questões ao mundo, de maneira universal, uma vez que compartilha esta condição humana. A arte não existiria separada do mundo, portanto, mas faria sentido a partir de suas conexões e ligações (LUKÁCS, 1966).

<sup>4</sup> Os conteúdos das dicotomias, como afirmam Elizabeth Grosz (2000) e Judith Butler (2001) são estabelecidos hierarquicamente e reproduzem essa relação de modo que um dos termos é sempre suprimido pelo outro, como pode-se perceber nas dicotomias entre natureza x cultura, local x universal, sexo x gênero etc.

Desafiados pela falta dos limites do/no sertão de Rosa, essas leituras, aturdidadas com “o mundo misturado”, retomam as dicotomias que a obra tenciona abolir e seguem sem problematizar o espaço tratado no romance. Desta forma, como já percebera Pasta Jr. (1999), se entregam ora à reverência e celebração, rejeitando a relativização da obra; ora ao silêncio – acometido à crítica política/histórica por vinte anos após os comentários de Antonio Candido e demais literatos da década de 1970.

Contudo, o romance não permanece enraizado à sua época, ainda que esta deva ser levada em conta, antes ele segue se atualizando ao ser percebido por novos olhares e valores. A tarefa da crítica é atualizar os romances com as questões que, na obra, só fazem sentido posteriormente, como também afirma Mikhail Bakhtin (2011) em *Estética da criação verbal*:

O próprio autor e seus contemporâneos veem, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está próximo do seu dia de hoje. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade, Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação (BAKHTIN, 2011, p. 364)

Assim, na segunda metade da década de 1990, aproximadamente quatro décadas após seu surgimento, a obra passa a ser percebida pelo viés histórico, e são abertas novas veredas críticas, que apontam para outras leituras da obra rosiana configuradas por posições mais críticas a respeito dessas dicotomias existentes no Grande sertão, já realizada também por Pasta Jr. (1999), além de Eduardo Coutinho (2001) e Lélia Duarte (2001), que, a este exemplo, entendem a dificuldade na compreensão da obra de Rosa como proveniente dos anseios pela lógica e clareza cartesianas, não encontradas no texto rosiano. Diadorim, como sugere Coutinho (2001), seria a personagem a desafiar as supostas compreensões racionais ao incorporar significados aparentemente antagônicos.

Ainda assim, afirma Willi Bolle (2001), não há publicações que tenham procurado se debruçar sobre todas as características problemáticas e difíceis da jagunça, ou seja, se dedicar ao seu enigma, ao contrário dos trabalhos dedicados à linguagem rosiana.

Denise França (2004) também questiona as tímidas incursões dos Estudos Culturais à obra: “[...] Não há, na crítica literária brasileira autorizada sobre a obra de Guimarães Rosa, a não ser por alguns acenos, referência à relação do desejo carnal, homoerótica em alguns momentos, homofóbica em outros, que se pinta nas zonas de sombra na narrativa Roseana” (FRANÇA, 2004, p. 10). Restaria uma lacuna sobre o ambíguo desejo e amor de Riobaldo por Diadorim, que, quando mencionado, tem fim na descoberta do corpo de Maria Deodorina, como é enterrada Diadorim.

Ao incorporar o princípio da obra, de um sentido dinâmico que se recusa a ser contido por simples categorias conceituais, entender Diadorim significa entender o sertão rosiano. De

donzela guerreira, à moça virgem da canção de Siruiz, ao jagunço Reinaldo, Diadorim vai sendo construída através do discurso do narrador e da crítica, através de concepções que, embora questionem seus motivos para a vida de jagunça, deságuam na concepção de um disfarce da personagem. Se em vida, ela fora o jagunço Reinaldo, na morte, com a descoberta de seu corpo, torna-se Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. O corpo nu de Diadorim, agora lavado, não recebe as vestes com as quais esta se apresentou à sociedade durante todo o tempo, mas antes um vestido, com o qual a mulher de Hermógenes a cobre. Apenas sem vida, Diadorim é mulher.

A imagem da mulher morta, como já apontada por Márcia Tiburi (2013), é uma recorrente na história da literatura, cuja representação máxima seria a imagem da morte na água, de Ofélia, personagem de Hamlet, de William Shakespeare (1981), o que faria da morte no sertão de Diadorim, seu oposto complementar (TIBURI, 2013).

Para o deleite estético de uma sociedade patriarcal, afirma Tiburi, Diadorim seria a representação de um aniquilamento histórico, que ao ecoar as palavras de Edgar Allan Poe de que “a morte de uma mulher é o motivo mais poético do mundo” (POE, 1960, p.506), encontraria sua lógica perversa materializada nos corpos-vitimizados das mulheres.

O terreno movediço da literatura, entretanto, é território de disputa de valores e inscrições sociais. No palco<sup>5</sup>, o corpo de Diadorim problematiza e desestabiliza as noções lógicas de não contradição e identidade a partir da violência dos processos de subjetivação que engendram identidades supostamente unívocas e coerentes, que dariam sentido à lógica segundo a qual Diadorim sai de cena porque teria sido incapaz de se enquadrar.

A crítica feminista como crítica da cultura, vem justamente ressignificar esses entendimentos, a fim de criar novos espaços e compreensões, como afirma Izabel Brandão: “[...] o foco do olhar feminista problematiza esse apagamento do outro (a mulher/mulheres) buscando respostas críticas e políticas em relação a isso” (BRANDÃO, 2013, p. 5).

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que a noção que se usa aqui de palco, também utilizada no subtítulo da dissertação, ainda que trazida no contexto da peça (visto que é inspirada pela frase “O mundo é um palco”, retirada da peça de William Shakespeare, Como Gostais [2009]), não se fixa no sentido institucional de um palco enquanto local físico destinado unicamente para a performance, uma vez, inclusive, que nem mesmo os estudos sobre a performance (ZUMTHOR, 2007) adotam essa posição. O palco é trazido como o representante de um espaço sobre o qual um discurso fictício é construído e, em assim sendo, esse discurso pode ser não apenas transgredido, mas substituído por outros. Na concepção de Mikhail Bakhtin (2010b), “a ausência de palco é característica de todas as formas de espetáculo popular. A verdade utópica se representa na própria vida”, e “entre o jogo-espetáculo e a vida não há nenhuma fronteira nítida: passa-se facilmente de uma à outra” (2010b, p. 231). Agradeço às correções, aos esclarecimentos e leituras da minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Izabel Brandão, bem como das Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Jerzui Tomáz e Eliana Kefalás, na banca de qualificação, que enriqueceram o trabalho com as indagadoras e pertinentes observações.

Assim, uma nova configuração de Diadorim exige repensar seu papel como mulher, a fim de ressignificar as problematizações a seu respeito. O discurso da crítica literária canônica, portanto, ao reproduzir uma Diadorim donzela guerreira, traz como desvio, não apenas as vestes, mas a escolha pela guerra. Se Ana Luiza Martins Costa (2002) já havia chamado a atenção para a semelhança entre a jagunça e Aquiles, o herói homérico da *Ilíada* (2013), o custo dessa associação aparece retomando Diadorim como um duplo de Hermógenes.

O sertão rosiano, entretanto, mistura as influências e inspirações de maneiras inusitadas, de modo que articular Diadorim a Aquiles leva ainda a pensar em Riobaldo como Penélope, da *Odisseia* (2011), ou Sherazade, de *d'As Mil e Uma Noites* (2001). O mundo misturado parece pouco se ater, em relação à crítica a rígidos pressupostos e limites das implicações dos papéis de gênero, enquanto brinca de multiplicar associações.

Trazendo Diadorim, portanto, como metonímia do sertão rosiano, esta dissertação pretende mostrar a forma pela qual a dificuldade de delimitar Diadorim como jagunça e como mulher, pode ser articulada como estratégia de resistência, que denuncia a artificialidade não de sua atuação, mas antes – com ela – das categorias que tentam apreendê-la através da rejeição da incongruência e diversidade de formas, próprias da vida.

Assim, a dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro traz o conceito de performatividade como o princípio que traduz a desnaturalização<sup>6</sup> das noções de identidade de gênero operada por Diadorim. Para Judith Butler (1990), a performatividade é o processo pelo qual as identidades de gênero são construídas, através de repetições e atualizações. Não haveria uma verdadeira identidade, apenas comportamentos tornados naturais, culturalmente, através de tabus e sanções.<sup>7</sup> Ou seja, diante da afirmação de Simone de Beauvoir (1967), em *O segundo sexo*, de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, Judith Butler não apenas radicaliza a noção binária que rege o sistema sexo-gênero, tornando-a suspeita, mas se debruça ainda sobre este processo, o “tornar-se”, tomando-o como uma produção incessante que, sem finalidades, continua a se transformar, atualizando e naturalizando comportamentos, sem contudo, ser algo já dado.

Mas como o enigma de Riobaldo, a identidade de Diadorim – se era homem ou mulher – é o que enriquece a interpretação, que para Kathrin Rosenfield (2008) é tal qual um jogo de

---

<sup>6</sup> Segundo Judith Butler, em entrevista, o conceito de desnaturalização consiste não tanto em uma oposição à natureza, “quanto uma oposição à invocação da natureza como modo de estabelecer limites necessários para a vida gendrada” (PRINS E MEIJER, 2002, p.157).

<sup>7</sup> O conceito será aprofundado no próximo capítulo. Por ora, para uma rápida e inusitada “introdução” de Laerte, ver Anexo A.

esconde-esconde, e também a marca da ironia do autor. Aproveito a imagem do jogo de esconde-esconde porque inicialmente a tomo como ilustração do modo pelo qual essa dinâmica deixa entrever não apenas a conclusão, ou não, do jogo – mas porque através destas associações, ficam nítidos o que seria uma mulher, nos enquadramentos de tipos ideais, ou essências secretas – além de, ao mesmo tempo, desvelar como a personagem não dá estabilidade a forma alguma, implantando dúvidas, mais do que certezas, e, finalmente, porque ainda ressalta este elo comum entre o lúdico do autor e da compreensão da performatividade de gênero, segundo Judith Butler (1990).

Rejeitando o sentido metafísico do mundo das essências, o performativo de Judith Butler (1990) desvela a construção da naturalidade, que apenas posteriormente se impõe ao sujeito como anterior a ele. A prática da subversão surge como encenações alternativas às normatizações, e denúncia dessa artificialidade.

O segundo capítulo busca articular o corpo do texto, a natureza romanesca do Grande sertão, com o corpo enunciado por este texto, Diadorim. De acordo com Mikhail Bakhtin (2010a), o texto do romance é traduzido como “todo possibilidades” (BAKHTIN, 2010a, p.277), um discurso dialógico cuja forma extrapola a concepção atual do discurso poético. Ao não dispor de uma posição imanente, o romance se abre para as novas configurações da linguagem e possibilidades de mundo.

Representação de gênero e literatura compõem assim, um campo de diálogo em que convenções e transgressões são negociadas, e que à luz do conceito de performatividade, podem ser vistas como materializações contingentes, passíveis de desnaturalizações. As descontextualizações irrompem como tão divertidas quanto necessárias.

Por fim, o terceiro capítulo, através de uma abordagem que privilegia o desvio à norma, com o intuito de possibilitar essa prática, e pensar em novos espaços e papéis para as mulheres, assim, entra em cena o conceito do corpo grotesco feminino, de Mary Russo (2000) como possibilidade de desnaturalização, uma vez que dentre suas qualidades, o grotesco, nunca precisamente definido, apresenta um amplo leque de significações, que, reelaborados por Mary Russo (2000), passa a perceber nesses corpos um desvio e incompatibilidade com as normas estéticas preestabelecidas culturalmente. Deste modo, a teórica amplia as significações da categoria do grotesco para contemplar os corpos e as mentes femininas, que, de certo modo, sempre pertenceram ao grotesco quando da recusa de se enquadrarem, ou apenas por representarem um desvio da forma masculina, sendo aquilo que não se pode facilmente compreender.

Em síntese, é a partir das categorias de performativo e grotesco que se busca a apreensão do que há de comum entre a natureza do romance enquanto gênero, do gênero num sentido amplo, que abarca o que Bakhtin entende por uma “zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” (BAKHTIN, 2010a, p. 418), e do gênero como categoria sociocultural da representação sexual.

Pensar performativamente em gêneros e transgressões – como sobre o romance de Rosa ou a natureza romanesca – permite refletir acerca da necessidade de um espaço para aquilo que ainda não pode ser manifestado por falta de uma forma anterior que o contenha. Diadorim, portanto, aponta para essas manifestações que desafiam a compreensão de identidades de gênero permanentes e engessadas. Mais do que fixar identidades, Diadorim incorpora possibilidades de novos movimentos, valores e, em especial, formas.

Apontar para novos cenários, entretanto, é um risco. A normatização exige uniformidade, e, refletida nas formas de vida e de conhecimento, a uniformidade invisibiliza o diverso. A literatura, por outro lado, aparece como o terreno oportuno de onde estas novas formas podem ser descobertas e até (re)inventadas. Para tanto, é necessário que elas ousem ser divergentes, sob pena de serem censuradas, mas com o mérito de, ao final, se fazerem vistas, visíveis e viáveis.

## CAPÍTULO 1: Ficções e outros problemas do gênero

De qualquer modo, quando um tema é altamente controvertido — e assim é qualquer questão sobre o sexo —, não se pode pretender dizer a verdade [...] É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos (Virginia Woolf).<sup>8</sup>

Ajustamos para nós um mundo em que podemos viver — supondo corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo; sem esses artigos de fé, ninguém suportaria hoje viver! Mas isto não significa que eles estejam provados. A vida não é argumento; entre as condições para a vida poderia estar o erro (Friedrich Nietzsche).<sup>9</sup>

### 1.1. Trilhas no sertão

O extenso romance de Rosa, sem claras definições e/ou divisões em partes precisas, torna seu resumo quase — senão — impossível. Constituídas em inúmeras passagens, os distintos pedaços do contar de Riobaldo são encadeados no único jorrar da fala do narrador, tal qual fosse o correr de um rio. A sequência, que pertence à ordem mnemônica, não se produz linearmente, antes parece levar o/a ouvinte ao sertão tal qual um feitiço: pelo contar do jagunço, passamos a viver o sertão.

Ao tomar a forma de Diadorim, o narrado coincide em sua matéria com sua constituição, nos traços indeterminados e na fluência do entrecruzamento de gêneros, característicos do romance. Na personagem, a fluidez aparece como a intermitência que ela representa às, supostamente estáveis, categorias de gênero, assim, ora é Reinaldo/Diadorim, ora Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

Além de ser esse o descortinamento que desnorteará Riobaldo, fazendo-o abandonar as certezas até ali apreendidas, a relação com o segredo da identidade de Diadorim não pode ser desconectado da identidade de gênero, antes elas estão entranhadas, pois esta antecede a noção de sujeito ao ponto em que conduz os processos primários de individuação. Ou seja, a escolha de um nome, as relações sociais e expectativas culturais que constituem a composição identitária são processos regidos pela noção de gênero que, interativamente, se acoplam ao

---

<sup>8</sup> Virginia Woolf. Um teto todo seu. 1985, p. 8-9.

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche. A gaia ciência. 2012, p. 135.

sujeito por meio de uma série de relações de exclusão, assimilação e identificação, que por fim, resultam na identidade. Ou seja, a preexistência do gênero aos indivíduos não exclui, contudo, o seu caráter de construção, desta maneira, como elucida Teresa de Lauretis (1994):

Embora a criança tenha um sexo “natural”, é só quando ela se torna (i.e., quando é significada como sendo) menino ou menina que adquirem um gênero. O que a sabedoria popular percebe, então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos (DE LAURETIS, 1994, p.211).

O sistema de sexo-gênero, portanto, como apontado por Teresa de Lauretis, antecede e influencia a formação identitária em um processo dinâmico de construção. A criança, que já apresenta um sexo natural, terá de realizar correspondências sociais – se adequando ou não ao sexo –, representando socialmente um gênero que, entretanto, já fora previamente e culturalmente definido. Para Karla Avanço (2006), essa relação de construção pressupõe ainda uma certa estabilidade:

[...] todos nós somos construídos, adquirimos uma identidade, ao mesmo tempo em que nos diferenciamos dos outros. A identidade é, então, vista como idêntica a si mesma e que permanece ao longo do tempo, internamente coerente, estável, fixa. Essa visão relaciona-se com outras concepções de sujeito e da própria identidade (AVANÇO, 2006, p.11)

Assim, a relação de gênero é intrinsecamente ligada à identidade, que, por sua vez, deve ser realizada em sociedade, devendo se tornar legível, e constante. Em Diadorim, são esses princípios de identidade de – coerência interna, estabilidade e fixidez – que são matéria de disputa ao longo do romance, revelando a natureza fictícia e normativa dessas categorias, ao serem constantemente em contradições.

O processo de constituição dessa identidade, ou de um “eu”, é baseado em uma construção incessante na qual esse “eu” deve ser submetido às vinculações dicotômicas de dentro/fora, individual/social e, por fim, homem/mulher. Assim, a identidade se constrói por meio de assimilações e exclusões, com o intuito de estabilizar indivíduo e sociedade.

O corpo que se apresenta à sociedade, portanto, é reconhecido por meio desse processo, desde a nomeação, e no qual os sujeitos se formam e são formados, e para o qual a identidade de gênero é indispensável enquanto estrutura que torna possível a viabilidade dos sujeitos, que devem ser reconhecidos, e reconhecíveis, a partir de papéis de gêneros baseados na diferença sexual.

Deste modo, a busca pela elucidação de Diadorim em relação à essa construção de gênero, é, ela mesma, a construção da viabilidade de sua identidade. Saber como se referir a Diadorim, além de ser a dúvida nunca solucionada de Riobaldo, confere dificuldades

analíticas que demonstram a necessidade e os limites, das fictas categorias de identidade de gênero e identidade unívoca.

Para Joan Scott (1995), gênero deve ser uma categoria de análise dos papéis socialmente atribuídos aos sujeitos, baseados na diferença sexual. A mulher surge como uma oposição ao homem, e a feminilidade se faz a partir da exclusão e diferenciação com o masculino. Assim, a construção da coerência das identidades dos sujeitos, perpassa pela constituição da identidade de gênero, inicialmente como categoria descritiva e então, como significação das relações de poder. Assim, como categoria de análise, portanto, o gênero faria a intermediação da desconstrução histórica dos termos da diferença sexual, ao invés de tomá-la como óbvia, e como a categoria que é capaz de apreender esse caráter desconstrutivo das novas relações com vocabulário e análises, como aponta Joan Scott (1995):

Precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, precisamos de uma historicização e de uma desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual. Temos que ficar mais atentas às distinções entre nosso vocabulário de análise e o material que queremos analisar. Temos que encontrar os meios (mesmo imperfeitos) de submeter, sem parar, as nossas categorias à crítica, nossas análises à autocrítica. Se utilizarmos a definição da desconstrução de Jacques Derrida, esta crítica significa analisar no seu contexto a maneira como opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando a sua construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como real, como óbvia ou como estando na natureza das coisas (SCOTT, 1995, p. 18-9).

Ou seja, tomar o gênero como categoria de análise implica rejeitar as interpretações dessa diferença sexual que não problematizam a oposição binária resultante da relação sexo-gênero. Significa ainda recepcionar o caráter problemático de todas as categorias, mas de, por fim, torná-las tão dinâmicas quanto as relações existentes.

Tomando, portanto, gênero como uma categoria de análise no Grande sertão, é possível perceber uma dificuldade na viabilização de Diadorim, que transparece na sua constante alusão como donzela-guerreira, a virgem donzela, ou Reinaldo, sem que, a este respeito se questione ou interprete outras possibilidades de existir e significar essas dinâmicas como integradas. Ou seja, é o feminino em Diadorim que surge ligado ao asseio pessoal (“O Reinaldo pitava muito; não acerto como podia conservar os dentes tão asseados; tão brancos” [ROSA, 2001, p. 197])<sup>10</sup>, e no gosto por enfeitar suas peças (“[...] o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com labores e três botoezinhos de abotoar” [GSV, p. 198]), conquanto o masculino realça sua ligação com a guerra:

<sup>10</sup> Todas as citações de Grande sertão: veredas estão em: ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, e a partir de então serão abreviadas para GSV e o número da página.

Entremeio, Diadorim se maisfez, avançando passo. Deixou de me medir, vigiou o ar de todos. Aí ele era mestre nisso, de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de mirada – tinha gateza para contador de gado. E muito disse:

– “A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas...”

Hê, mandacaru! Oi, Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares (GSV, p. 106-7).

Nada, entretanto, na crítica tradicional, parece desconstruir, como a própria personagem o faz, as concepções sobre o que a tornam mulher e o que a tornam homem. Ao contrário, esse aspecto cambiante é tomado como nefasto, e, por fim, no desregramento de Diadorim como mulher, sem, portanto, se restringir ao que lhe fora socialmente intitulado, realiza-se ainda a constante associação da personagem com o mal.

Em sua incapacidade de ser facilmente apreendida e coerente ela deixa dúvidas em Riobaldo, que precisa de ordem, e em sua imprevisibilidade, se torna estranha e temível, um risco às categorias que impõem a inteligibilidade dos sujeitos através de formas claras e objetivas. Essa influência é também observada por Cleusa Passos (2000), que nota como a narrativa é constituída do mesmo modo que a relação entre Diadorim e Riobaldo:

Construídas sobre sugestões dúbias, as relações entre os protagonistas, no conjunto da obra, apontam outro modo de enfocar o enredo, quando se consideram a morte e a nudez final de Diadorim. Desfeitas as imagens amorosas conflitantes, até então compartilhadas por ambos, resta a Riobaldo-narrador refazer sua história, escolhendo a forma de contar. Por um lado, ele preserva o ocultamento da condição de donzela do par amado – traço gerador de uma das grandes ambivalências das veredas de Grande Sertão – por outro, sua intrigante descoberta do feminino se inscreve como experiência desarticuladora do vivido (PASSOS, 2000, p. 144).

Assim, a presença de Diadorim é o meio pelo qual Riobaldo tenta duplicar o vivido como uma experiência que ultrapassa as categorias existentes dificilmente expressas em palavras, o que gera a sua dificuldade de contar. A materialização desta prosa, portanto, é a experiência que tivera com Diadorim. Mas o segredo de Diadorim é o que torna possível a desconstrução e a dificuldade em dizê-la é sua recusa em ser determinada por outros.

O objetivo da dissertação, para tanto, é elucidar a forma com que essa personagem desarticuladora, ao invés de estar sob um disfarce, denuncia a fachada que envolve as relações de significações e apresentações de gênero.

Como a jagunça, a prosa resiste a interpretações únicas, se constitui a partir das contradições e aponta para a sua ressignificação infinita. Assim, o percurso se estabelece neste espaço em que elucidar Diadorim é desvelar o romance, o que a torna conseqüentemente, metonímia do sertão. Por ora a relação Diadorim-sertão vai ser esclarecida a partir de três principais aspectos da personagem, que surge como

1. O princípio organizador da obra. A presença de Diadorim pode ser interpretada como o princípio organizador da obra, cujo sentido, a partir de então, passa a ser a desnaturalização, ou seja, a dúvida acerca da identidade de Diadorim revela a própria lógica do sertão rosiano: o disfarce. Ao trazê-la mais valente que Riobaldo e quem o ensinou sobre a coragem, o romance desloca a concepção de um sertão de valores “masculinos” para mostrar a artificialidade desta criação, cuja naturalidade seria apenas uma máscara;

2. O fator propulsor da polissemia de sentidos. A partir dessa não-substância descoberta com a desnaturalização, o reflexo da personagem enigma na prosa molda também sua forma que não se fecha, mas antes continua reproduzindo a infinitude e o inacabamento da existência, multiplicando significados e sentidos para/com a aparição da jagunça, o que, entretanto, não deixa de ser uma relação de estranhamento;

3. O ícone da recusa à normatização da obra como um todo. Resultante de uma prosa cujo fluxo não obedece a hierarquizações, divisões ou objetivações cartesianas, a existência de Diadorim e do romance também se pautam sobre uma recusa à formatação/normatização habitualmente interpretadas como necessárias à compreensão. Sua aparição, ao contrário, aponta para a possibilidade de outras configurações, sem ignorar os riscos resultantes dos modos imprevisíveis ou desregrados de existir.

O papel da prosa, portanto, seria o de trazer elementos distintos, que sem ser expressamente determinados, apontam para a coexistência, e que, ao fazê-lo, convidam e desafiam a compreensão do/da leitor/a a suspender as dicotomias e pensar em novos olhares e formas de percepção realizadas a partir de Diadorim.

Com o intuito de localizar Diadorim no sertão desta forma, enfatizando a confusão de gêneros e a necessidade destes para a construção da subjetividade, começamos por um breve resumo da obra, delineando o percurso trilhado no romance, para então elucidar a performatividade de gênero, ou a categoria pela qual Diadorim é capaz de demonstrar a não-essencialidade das construções identitárias de gênero.

## 1.2. O romance de Rosa

O romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, é a estória de Riobaldo, um ex-jagunço e atual fazendeiro, que narra a vida a um visitante, responsável pela escrita do livro (“A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome [...] o senhor veja, o senhor escreva” [GSV, p. 367]). Incapaz de levá-lo pessoalmente para conhecer o sertão por onde ele passou com Diadorim e do qual restam apenas saudades (“por esses longes todos eu passei,

com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem. O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de ideia e saudade de coração... [GSV, p. 52-3]”, Riobaldo apresenta o sertão de outra forma: através de seu contar. Deste modo, o jagunço segue dizendo o sertão e suas particularidades através do que o faz voltar: Diadorim. O amigo, também conhecido por Reinaldo, está em todo o contar, ainda que inicialmente apenas numa informe presença-ausência, somente posteriormente materializada.

Olha para trás, segundo Riobaldo, só é possível agora que é fazendeiro aposentado. Só deste modo, pode Riobaldo enfim olhar para trás e reavaliar sua vida, uma vez que quando era jagunço não havia tempo ou espaço para reflexão, apenas para ação:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vê, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei nesse gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio (GSV, p. 32).

Deste modo, a falta de reflexão pela escassez do tempo estabelece um alibi para a vivência de jagunço, caracterizando-a como um fazer irrefletido e para o qual Riobaldo deveria, ainda, seguir padrões de comportamento a fim de se estabelecer como homem e, conseqüentemente, como jagunço: “Eh, bom meu pasto... Mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também eu, desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos” (GSV, p. 49);

Mas, esse retorno também revela que o afastamento das vivências era necessário para a própria elaboração da narrativa, ainda que as delimitações no sertão sejam tão precárias quanto as fronteiras entre as lembranças e invenções, que são pontuadas ao longo do contar, e exacerbadas nos encontros e lembranças de Diadorim: (“No peso ruim do meu corpo, eu ia aos poucos perdendo o bom tremor daqueles versos de Siruiz? Então eu forcejei por variar de mim, que eu estava nos não-acontecidos nos passados” [GSV, p. 400]).

Somente ambicionando, de algum modo, restaurar o que se foi para novos fins, é que pode o jagunço, refazer infinitamente o contar. Longe de primar pela clareza e objetividade, entretanto, a estória começa pelo fim, e entre recuos, oscilações, voltas e reviravoltas, vai se tornando tão confusa quanto o próprio sentir do jagunço: “Ou conto mal? Reconto” (GSV, p. 78), “Pois, porém, ao fim retorno, emendo o que vinha contando” (GSV, p. 102);

Hoje, eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. 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...; aí outra esperança já vem... Mas, a brasinha de tudo, é só o mesmo carvão só. Invenção minha, que tiro por tino (GSV, p. 323).

Nesses movimentos, sertão e fala vão se fundindo de tal modo que a dinâmica do contar marca profundamente o cenário que se forma, a fim de abarcar acontecimentos importantes da vida do sertanejo, desde passagens sobre a infância, até a vida e batalhas jagunças, chegando, de volta, à atualidade do narrado.

A indefinição acerca da natureza da vida se materializa na ordem do relato, e a dúvida que transpassa toda a vivência e discurso é traduzida no enredamento entre narrativa e casos – aparentemente sem relação com a história – trazidos na fala do sertanejo no mistério da existência do diabo:

Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumiando com lanterninha, em o meio certo sono (GSV, p. 405).

Todavia, o ponto de convergência de vida, dúvida e relato é a figuração desnorteante do amigo de armas Diadorim, cuja aparição no enredo dá direção e sentido ao texto, movendo a trama e pondo o sertanejo no rastro do tema. O amigo surge inicialmente através da lembrança da última batalha, ainda quando Riobaldo parece apenas divagar:

[f]osse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho... Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças (GSV, p. 78).

O primeiro momento de invocação de Diadorim já deixa entrever o cenário que rodeia a figura-neblina de Riobaldo. Introduzida por um corte na narrativa, a cena ao tempo em que remete ao passado do jagunço, anuncia o futuro da narrativa: a cena da travessia, e ao mesmo tempo, a cena final da batalha. Assim, ao entoar que “menino é trem do diabo”, o jagunço recua ao momento em que conhecera o menino, que viria a ser Reinaldo/Diadorim, que deu ensejo à apresentação de um sertão que Riobaldo ainda não havia visto, que atenta para as belezas dos pássaros, das águas, da terra, e que traz Diadorim no vento, que é verde, como seus olhos. Mas é esta cena que também já deixa perceber a insólita presença que por ora se confunde com o mal, Diadorim como aquilo que desnorteia o jagunço e o faz abandonar suas escassas, mas necessárias, certezas.

Sempre presente na fala de Riobaldo, portanto, Diadorim torna a aparecer, seja como o motivo por trás de muitas de suas explicações, como quando Riobaldo afirma que “veio para jagunço apenas por amizade” (GSV, p. 317), ou em declaração de que “era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto” (GSV, p. 33). Há algo que liga indissolúvelmente o destino de Riobaldo a Diadorim (“Apanhei foi o silêncio dum

sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo” [GSV, p. 406]), e que torna o encontro e a jagunça incomuns.

A sina de Diadorim aparece, entretanto, diretamente associada ao jaguncismo. Se Riobaldo inicia por amizade, e desiste com a morte do amigo, em vida, Diadorim move o bando, e está por trás dos grandes acontecimentos do grupo, como da decisão de Medeiro Vaz de transpor o Liso do Suçuarão, feito conseguido apenas quando liderados pelo já chefe Riobaldo, o então Urutu-Branco: “Mor que depois eu soube – que, a idéia de se atravessar o Liso do Suçuarão, ele Diadorim era que a Medeiro Vaz tinha aconselhado” (GSV, p. 68), “mas se via que Medeiro Vaz não podia outro querer, a não ser o que Diadorim perguntava” (GSV, p.67-8).

Com a morte de Diadorim, na derradeira batalha do Paredão, o livro termina, só assim tem-se o desfecho da estória (“Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” [GSV, p. 863]), que, apesar disso continua remetendo ao início infinitamente, no contar do jagunço.

A constituição da narrativa que Riobaldo faz como um modo de recuperar Diadorim, como depois se sabe, parece ter relação direta com o primeiro título do romance que seria, segundo rascunhos originais de Guimarães Rosa, *Veredas Mortas*, como uma referência aos importantes fatos que lá ocorreram, como a estadia dos jagunços e o provável pacto que Riobaldo fizera a fim de conquistar a chefia. Mas as veredas mortas podem simbolizar ainda a morte de Diadorim, além do próprio início da narrativa como uma tentativa de Riobaldo re-ter Diadorim.

Isto porque com a morte de Diadorim, e a descoberta de que ela era mulher, Riobaldo sai “em galope, doidável” (GSV, p. 740), com um rumo certo: “Aonde eu 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 não tinha tido, repor Diadorim em vida?” (GSV, p. 740) A intenção é voltar o tempo, ou melhor, voltar ao tempo em que havia espaço para agir. Se Diadorim era mulher, seu desejo podia estar, por fim, alforriado. A caminho, porém, fica sabendo que o lugar que ele conheceu por *Veredas-Mortas*, se chamava, de fato, *Veredas-Altas*. Diante da sentença da impossibilidade de retorno, pois não havia mais lugar para voltar, Riobaldo cai de febre.

Incapaz de destornar contra a dor, Riobaldo se entrega à doidice da febre que o faz deslembrar, detido na lembrança de Diadorim. Desrealizado com a perda, o mundo perde a cor, “[s]ó que uma coisa, a alguma coisa, faltava em mim. Eu estava um saco cheio de pedras”

(GSV, p. 618). Após a desorientação e o encontro com Otacília, o jagunço pode enfim seguir outro destino: “Mas isto foi tantos meses depois, quando deu o verde nos campos” (GSV, p. 619), assim o verde de Diadorim (“[...] Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim” [GSV, p. 82]), volta a habitar o sertão.

Essa elaboração de Riobaldo é perceptível também no retorno, que fora inicialmente intencionado como um regresso físico, e que só então pode acontecer na forma de rememoração, um reviver por meio das lembranças que revelam o passado naquilo que retoma o amigo, e que é através do que Diadorim resiste: a compreensão por margens bem definidas de sua presença.

Essa elaboração parece mimetizar ainda a mudança de título da obra, que ao invés de *Veredas Mortas*, se torna *Grande sertão: veredas* ilustrando a própria natureza do romance, cujo destino inicial era o de tornar-se a última novela de *Corpo de baile*. A história de Riobaldo e Diadorim, entretanto, “cresceu tanto e com tanta força” (Cf. MARTINS COSTA, 2006, p. 205), que se separou do projeto inicial e se constituiu como obra autônoma, que viria a ser o único romance de João Guimarães Rosa.

Com esta força, Diadorim se sobressai no sertão. Narrada por Riobaldo, ela surge nessa fala, o que poderia ser dito a fim de determiná-la como um produto deste, não fosse a incapacidade do narrador de (re)tê-la, Diadorim é aquilo que sempre foge ao jagunço, o que torna a narrativa infinita. Sem conseguir possuí-la em vida, e ao descobrir seu corpo, ele volta, na expectativa de achar as pistas sobre o que teria deixado escapar. Deste modo, Diadorim torna a aparecer.

Mas, se sua presença segue vacilante, desafiando a compreensão de Riobaldo, ela também questiona espaços culturais previamente estabelecidos, sem, contudo, restringir compreensões. Tudo na obra, como a falta de linearidade, excesso de repetições etc, sugere uma liberdade de formas personificada em Diadorim e representada pelo gênero de escolha: o romance, que, como a jagunça, é capaz de aglomerar características tidas como paradoxais.

Antes de realçar o corpo de Diadorim como romance, é necessário primeiro percebê-lo no romance em suas nuances que refratam conceitos fechados e traduzem o processo de subjetivação como uma prática, e não essência, através do conceito de performatividade de gênero, de Judith Butler (1990), o que torna possível ver nas roupas de Diadorim não o disfarce de Reinaldo, mas a máscara comum a todos: a ilusão de substância por trás dos sujeitos.

Assim, buscamos esclarecer o conceito de performatividade de gênero, que torna imprescindível uma contextualização do pensamento de Judith Butler (1990), e só então, abordarmos como Diadorim aparece no sertão.

### 1.3. Judith Butler e a performatividade de gênero

[O]s inomináveis são os que não são nem isto nem aquilo. Aquilo que não se presta ao jogo da oposição nem de sua lógica. Aquilo que deixa a ordem sem efeito, que a desordena. Os inomináveis fragilizam todo conhecimento, toda determinação. São, por isso mesmo, a indeterminação, o adiamento do conhecimento, o deixar para depois – e sempre para depois – toda classificação, toda definição, toda catalogação (Carlos Skliar).<sup>11</sup>

Nascida em 1956, Judith Butler é uma filósofa estadunidense, que faz parte do departamento de Retórica e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, em Berkley. Sua produção textual abrange aspectos e áreas diversas do conhecimento que vão da política à filosofia, ao direito e a sociologia, e até aos estudos literários e cinematográficos.

Categorizar o pensamento de Butler é talvez tão difícil quanto atribuir a ela um campo intelectual que a descreva (isto é, pós-estruturalista, queer, feminista, pós-feminista etc), como expõe Sara Salih, em Judith Butler (2002), o que, além de guardar alguma semelhança com o regionalista Guimarães Rosa, também funciona a seu favor, pois revela a insuficiência dos termos diante dos sujeitos. Contudo, perante a necessidade de descrevê-la, sobressaem-se suas preocupações com a constituição dos sujeitos e suas identidades de gênero, enfatizadas com a sua publicação mais aclamada, e a que ecoará ao longo de toda a dissertação: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990).<sup>12</sup> Variabilidades dos temas sujeito, desejo e identidade, aparecerão em outras obras, como *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (1993), *The psychic life of power: theories in subjection* (1997), etc.

Em constante transformação, o pensamento de Butler é transdisciplinar e complexo, suscitando tantas perguntas quanto respostas. Por ora é importante ressaltar algumas das influências que ajudaram a dar forma ao conceito de performatividade de gênero, de *Gender trouble*.

Lançado em 1990, *Gender Trouble*, surge diante dos impasses enfrentados pelos Novos Movimentos Sociais, que eclodiram na década de 1970, com especial visibilidade nos Estados Unidos e Europa. Os grupos, cuja pauta rompia com os movimentos sociais

<sup>11</sup> Carlos Skliar. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?* 2003, p. 55.

<sup>12</sup> Para simplificar, a partir de então a obra será abreviada para *Gender Trouble*.

tradicionais organizados em relação às classes sociais, se orientavam agora em torno de uma política representacional e se multiplicaram em movimentos ambientais, liberação gay e lésbica, feministas, indígenas etc.

Neste cenário, o conceito de identidade, como afirma Mora Lloyd: “[...] opera com a presunção de que a identidade do sujeito – como mulher, ou homem gay, ou afro-americano – proporciona a base para uma política coletiva” (LLOYD, 2007, p. 2).<sup>13</sup> Assim, intencionavam dar visibilidade ao grupo, tirando-o da marginalização e formas de opressão geradas pelo sistema vigente, e criar maiores oportunidades coletivamente –, a fim de projetar, do indivíduo ao grupo, o crescimento e sua participação democrática.

Já na década de 1980, essa política representacional – em particular, o movimento gay, lésbico e o de mulheres – entra em crise: não existe uma identidade unívoca de grupo a qual representar ou do que representar, o que dificultaria a atuação/apresentação deles em relação à coletividade.

É diante deste problema que Butler propõe, em *Gender trouble* (1990), uma genealogia do sujeito do feminismo, “a mulher”. Porém, a noção de que a política feminista tenha a necessidade de um sujeito estável, que representasse suas aspirações e objetivos, é problemática, não apenas porque a mulher como gênero, evoca relações binárias de poder como masculino/feminino, mulher/homem, sujeito/outro, e cuja troca ou inversão na ordem destes termos não seria a resposta para a subversão na relação de poder. Mas porque o poder opera na própria construção dessas relações binárias. Ademais, o feminismo incorreria em uma contradição ao afirmar a mulher como o sujeito do feminismo, como explica também Annamarie Jagose (1996),

[o] feminismo opera contra os seus objetivos explícitos se toma “mulheres” como sua categoria fundamental. Isso porque o termo “mulheres” não significa uma unidade natural, mas sim uma ficção reguladora, cuja implantação inadvertidamente reproduz essas relações normativas entre sexo, gênero e desejo que naturalizam a heterossexualidade. “A matriz cultural por meio do qual a identidade de gênero tornou-se inteligível”, escreve Butler (1990:17) ‘exige que certos tipos de “identidades” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não é uma sequência lógica do sexo e aquelas cujas práticas do desejo não “decorrem” de qualquer sexo ou gênero’ (JAGOSE, 1996, p. 83-4).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “[...] operates with the assumption that one’s identity – as a woman, or gay man, or African American – furnishes the grounds for a collective politics”. Todas as traduções serão minhas, salvo quando indicadas em contrário.

<sup>14</sup> “[...] feminism works against its explicit aims if it takes ‘women’ as its grounding category. This is because the term ‘women’ does not signify a natural unity but instead a regulatory fiction, whose deployment inadvertently reproduces those normative relations between sex, gender and desire that naturalise heterosexuality. ‘The cultural matrix through which gender identity has become intelligible’, writes Butler(1990:17), ‘requires that certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’ – that is, those in which gender does not follow from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender’.”

O parâmetro segundo o qual se assentaria uma política coletiva, como afirmam Butler e Jagose, seria o próprio problema a ser enfrentado. É a própria categoria que impõe conformidade aos sujeitos, ao invés de conformar-se a estes. Deste modo, qualquer política coletiva fundada sobre a categoria ‘mulher’ estaria fadada ao fracasso. Além disso, essa categorização pressupõe uma coerência entre desejo, sexo e sexualidade, que, por isto mesmo é incapaz de tornar o desejo homossexual reconhecido ou legitimar outras formas de relações. É a matriz através da qual os sujeitos se tornam inteligíveis, ou socialmente reconhecidos e reconhecíveis que é questionada por Butler. Essa matriz seria equivalente à necessidade primeira da atribuição de uma identidade de gênero (homem ou mulher) baseada na diferença sexual.

Essa identidade de gênero, conseqüentemente, estaria inserida na própria identidade do sujeito através do nome pelo qual o sujeito é interpelado. Esta identificação passaria a representar a sua essência, associando o nome a uma manifestação que seria naturalmente decorrente dessa identidade de gênero.

Entretanto, a estabilidade do sujeito e das categorias de gênero, parece ser sustentada apenas através do regime epistemológico da heterossexualidade presumida, ou seja, uma vez que a relação heterossexual não seja presumida como o padrão, a relação entre as características do que seria relativo ao homem e à mulher, não teria um caráter necessário, apenas contingente.

Assim, a que se revela como aquilo que produz e reifica essas categorias ostensivas da ontologia, homem e mulher (BUTLER, 1990). Assim, as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo, através de uma investigação genealógica, provariam ser o efeito – e não a origem – de formações específicas de poder. Através de uma análise que busca se estabelecer e descentralizar as instituições da heterossexualidade compulsória e do falocentrismo,<sup>15</sup> Butler mostra que a identidade de gênero, doravante tenha aparência de substância, existe apenas como uma consequência destes discursos e não explicações destes. Em outras palavras, “[...] a ‘unidade’ do gênero é o efeito de uma prática regulatória que busca tornar a identidade de gênero uniforme através de uma heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 1990, p. 31).<sup>16</sup> O gênero seria uma repetição modeladora de atos e gestos, uma incorporação

---

<sup>15</sup> Falocentrismo é um termo cunhado por Jacques Derrida, a partir da união de logocentrismo e falocentrismo, que indicariam um monopólio masculino da significação e escrita (Cf. Derrida, 1991). Não nos deteremos nas desconstruções realizadas pela filósofa, dos sujeitos dessas instituições, antes, daremos continuidade ao conceito de performatividade.

<sup>16</sup> “[...] the ‘unity’ of gender is the effect of a regulatory practice that seeks to render gender identity uniform through a compulsory heterosexuality”.

ativa em formação incessante, ou, performativa, e não o produto natural de um determinado corpo/sujeito. Vejamos como.

#### 1.4. Corpo e performatividade

A performatividade é inicialmente um conceito elaborado pelo filósofo John L. Austin (1962) no ensaio *How to do things with words*, resultante de palestras nas quais Austin desenvolve o conceito de performativo, que seriam atos de fala com o poder de realizar uma ação. Em termos bem simplistas e meramente ilustrativos, a busca pela verdade na linguagem dá espaço para sentenças que não se enquadram apenas em verdadeiras ou falsas. Ou seja, enquanto as sentenças constativas estavam atreladas a uma validação (falsas ou verdadeiras – o céu é azul, está chovendo), as performativas eram a própria ação. Assim, por exemplo, na abertura de uma reunião: “declaro aberta a reunião”, ou um batismo, “eu te batizo...”, bem como outras semelhantes, têm elas mesmas, o poder de realizar o que nomeiam.

Contudo, ao longo das palestras, a dicotomia constativo/performativo foi sendo abandonada, como explica Joana Plaza Pinto (2007):

[...] o termo ‘performativo’ para Austin torna-se predicado para qualquer enunciado, e portanto, para a linguagem em geral. Definir a própria linguagem como performativa, se tomado radicalmente, traz à tona a idéia de que todos os enunciados, todos os atos de fala, tudo o que dizemos faz (PINTO, 2007, p. 2).

O performativo, portanto, deixa de estar em oposição aos constativos, e deste modo, explicita-se a ligação efetiva entre linguagem e ação. Contudo, esta ligação, que Austin define inicialmente através de algumas necessidades básicas, como a autoridade do falante (deve ser a pessoa certa), o contexto (deve fazer sentido para/na situação) e o ritual, entre outros.

Contudo, paralela à influência de Austin, Butler incorpora os questionamentos de Jacques Derrida (1991) sobre o conceito. Para Derrida, os atos de fala, como trazidos por Austin estariam ainda bastante ligados à intenção do falante, ou seja, ainda que o performativo não possa ser classificado como falso ou verdadeiro, o seu sucesso ou fracasso estaria relacionado à intenção inicial daquele dizer.

Para o performativo ser realizado, portanto, seriam necessárias algumas condições, dentre as quais, talvez as mais questionadas por Derrida, sejam a autoridade de quem fala e o contexto em que este enunciado é realizado. Ou seja, para a nomeação de um barco, não poderia qualquer pessoa se apresentar, a não ser o/a responsável de acordo com o contexto, ou seja, a cerimônia adequada para tal. O performativo, portanto, já pode ser compreendido como os atos que necessitam de rituais e repetições para gerarem os efeitos desejados.

Mas, para Derrida, não haveria contexto saturável, ou seja, não existe a possibilidade de delinear todas as situações em que aqueles dizeres podem ser enunciados, nem como, ou que consequências podem gerar. Tampouco pode-se falar em rituais e convenções que quando inéditas não façam sentido.

Analogamente, o performativo puro traria aquilo que Butler usará como critério inicial para definir o conceito de performatividade de gênero: o caráter de autoinvenção, ou seja, de realizar aquilo que nomeia. Exemplificando com a Declaração de Independência dos Estados Unidos da América, de 1776, Derrida elucida o poder do performativo originário:

“Nós, os assim, Representantes dos Estados Unidos da América, no Congresso Geral Reunido [...] solenemente publicamos e declaramos que estas colônias são e por direito devem ser, Estados livres e independentes. Que eles estão absolvidos da aliança com a coroa britânica ...” (DERRIDA apud LOXEY, 2007, p. 101)

Essa sentença impõe a pergunta, quem é o “nós”, que é assim denominado? De acordo com a teoria dos atos de fala, o “nós” seria meramente descritivo. Mas, aí está o que chama a atenção de Derrida para a sentença, e que será incorporado por Butler, a força do performativo: ao enunciar a sentença, esse “nós” é automaticamente constituído e passa a atuar como se já tivesse existido anteriormente. Ou seja, o performativo “elide” sua própria invenção, se baseando em uma autoridade que ainda não possui, ou melhor, criando-a na invocação que traz. Nas palavras de Derrida:

Eles não existem como uma entidade, a entidade não existe antes dessa declaração, não como tal. Se isso [i.e. o ‘povo’] gera a si mesmo, como sujeito livre e independente, como possível signatário, isso pode se manter apenas pelo ato da assinatura. A assinatura inventa o signatário (DERRIDA apud LOXEY, 2007, p. 102).

Deste modo, o falante “se inventou” pela frase enunciada. O texto, ao precisar de certas pré-condições para a sua realização, engendra-as.<sup>17</sup>

Se esta seria a característica inicial da performatividade de gênero trazida por Butler, o foco seguinte passa a ser não mais esta invenção primeira que denuncia o caráter prévio das categorias como fictício, mas a capacidade que aquele conteúdo tem de tornar a aparecer desde então, ou ainda a iterabilidade destes ritos.

Ou ainda, a capacidade, segundo Derrida, de citação, que deslocaria a intenção inicial daquela fala, e seria capaz de trazê-la para novos contextos, diversos e até opostos ao inicial, por exemplo.

<sup>17</sup> Alison Stone já retomara antes, em “Towards a genealogical feminism: a reading of Judith Butler’s political thought” (2005), que o performativo tem um caráter similar ao próprio resultado da investigação genealógica operada por Friedrich Nietzsche (2009a), cujo intuito é rastrear as instituições e práticas até o momento de suas invenções. Contudo, essas associações, bem como a crítica nietzschiana à linguagem, que teria mantido o caráter metafísico na unidade do sentido, é tema de futura problematização a partir da configuração polissêmica de Grande sertão: veredas.

É sobre essa possibilidade que eu gostaria de insistir: possibilidade de isolamento e de enxerto citacional que é apanágio da estrutura de qualquer marca como escrita antes mesmo e fora de qualquer horizonte de comunicação semio-lingüística; como escrita, quer dizer, como possibilidade de funcionamento separado, em certa medida, do seu querer-dizer “original” e da sua pertença a um contexto saturável e constringedor (DERRIDA, 1991, p. 362).

“Citar” daria à performatividade a capacidade de se inscrever em contextos diversos, distintos daquele em que fora originado, possibilitando sempre novos sentidos.

Em síntese, a performatividade de gênero traria do performativo o caráter não essencial dos enunciados, o modo pelo qual eles podem ser expressos e compreendidos, sem contudo serem categorias inerentes, além da capacidade de reprodução, não como um ritual imutável, mas sempre atualizado, que evoca o passado, mas o transforma ao ponto em que se realiza.

Mas, então, de que forma este performativo seria condizente com as manifestações de gênero, se o sujeito gendrado/sexuado já existe antes dessa construção? Para responder a esta questão, Butler recorre à instituição da metafísica da substância, ou a noção de que existiria um sujeito anterior à sua construção social. Expliquemos.

Para estabelecer o caráter performativo da identidade de gênero, Butler a fundamenta como uma crença, que adviria, sobretudo da ideia da substância por trás dos sujeitos. Essa é também a crítica de Friedrich Nietzsche (2009) ao sujeito como concebido por Descartes, a partir do desvelamento dos pré-conceitos que estariam incutidos na investigação cartesiana. A certeza imediata de que há um sujeito que pense, a partir da conclusão cartesiana, o cogito (da frase “penso, logo sou”), portanto, segundo o filósofo alemão, só é capaz de se sustentar mediante uma série de pré-concepções. Assim, segundo o filósofo, Descartes teria se equivocado quando da concepção de um “eu” onde ele podia apenas concluir o “pensar”. Dito de outro modo, que exista um sujeito que realize a ação enunciada é apenas um hábito gramatical. Seduzido pela linguagem, o filósofo abandona as questões, ao concluir com um convencimento, uma convicção, a existência de um “eu”, neste movimento além de ter origem (inventada) um sujeito, sua existência passa a ser o que Nietzsche teria concebido como um “artigo de fé”.

Isso não quer dizer que não exista alguém que pratique as ações, essa pessoa, contudo, não é uma noção estável e linear, a formação subjetiva da identidade de gênero só pode ser realizada

Conceber um sujeito, a partir do cogito “[...] equivale a colocar nossa crença no conceito de substância como ‘verdade a priori’” (NIETZSCHE apud MARTON, 2011, p. 195), como afirma Nietzsche. A fim de concluir a certeza na ação, Descartes se apega a uma

crença ao tempo em que a torna mais arraigada: a existência, apenas fictícia, na unidade de um sujeito, que diz ‘eu’. Contudo, conclui Nietzsche: “[...] não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo” (NIETZSCHE, 2009, p. 13).

A conclusão nietzschiana não desconhece que exista um agente, ou alguém que faz, mas elucida que esse “ser” não é. Em outras palavras, este sujeito que realiza a ação, é a soma desse fazer, ele se faz enquanto faz.

Portanto, o que faz de Diadorim homem, não é o nome Reinaldo, ou as roupas, do mesmo modo que o que a torna mulher, não é a ausência destas. A construção é um processo que está diretamente associado – e não oferece uma verdade para além – às ações.

Essa afirmação de um ser por trás da ação, além da permanência e coerência que o cartesianismo e a metafísica impõem sobre os sujeitos é também rejeitada por Judith Butler (1990), que segue, paralelamente “[...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas mesmas ‘expressões’ das quais se diz ser o resultado” (BUTLER, 1990, p. 25).<sup>18</sup> Que seja, a ideia de que haveria uma manifestação de gênero que correspondesse à verdade de um sujeito seria apenas uma ilusão, quando, de fato, não haveria sujeito por trás das manifestações de gênero.

Assim, podemos pensar que a afirmação de Riobaldo sobre a diferença (implícita) entre Diadorim e Otacília se estabelece como uma delimitação de espaço e atuação: “O que uma mocinha assim governa, sem precisão de armas e galopes, guardada macia e fina em sua casa-grande, sorrindo santinha no alto da alpendrada...” (GSV, p. 253). Simultaneamente o agir molda e é moldado socialmente, por meio de sanções e incentivos, se naturaliza, parecendo ter antecedido a descrição, quando de fato, gerou a verdade que produz nos sujeitos. O que faz com que pareça verdade, deste modo, é a capacidade de atualização desta prática, ou ainda de sua repetição; a iterabilidade dessa realização. Ou seja, há uma reprodução em curso, sempre atualizando essa ilusão.

Enquanto Diadorim estava guerreando, Otacília estava “devidamente” e beatamente guardada em casa, como uma futura propriedade de Riobaldo, que prometia outras mais. Diadorim, por outro lado, não possuía o mesmo modo de “governar” de Otacília, e é esta dissonância que será punida, não com a morte da jagunça, mas com a destituição de que é mulher e jagunça.

---

<sup>18</sup> “There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results”.

Sem ser involuntária, a realização de gênero tampouco poderia ser considerada deliberada. Para Judith Butler (1990), a manutenção da ilusão de uma identidade coerente aparece como um ideal normativo, regulado por tabus e sanções. Contudo, é no interior destas forças produtivas que se insere a performatividade, tanto regulando através de um ideal normativo, quanto possibilitando o desvelar da artificialidade destas normas, a partir da subversão destas.

Vejamos de que forma isto se opera analisando inicialmente de que modo corpo e verdade são produzidos como um saber-dizer, através dos enquadramentos femininos/masculinos no sertão, para então refletir a dissonância representada por Diadorim.

### 1.5. Corpo e verdade

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor. Instrumento do teu corpo é também sua pequena razão, meu irmão, que tu denominas “espírito”, uma pequena ferramenta e um brinquedo de tua grande razão. “Eu”, dizes tu, e estás orgulhoso dessa palavra. Mas aquilo que é maior, em que não queres crer – teu corpo e sua grande razão – não diz eu, porém faz eu (Friedrich Nietzsche).<sup>19</sup>

Para Riobaldo, Diadorim é o amigo “esquisito”, cujas peculiaridades chegam a termo no momento de sua morte (“Só depois, quando tudo encurtou. Dei decreto de fim em essas esquisitices” [GSV, p. 718]). Ou seja, com a descoberta de que Diadorim era mulher, questões até então em aberto, foram respondidas:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube...Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...(GSV, p. 861)

À descoberta de Riobaldo, se ligam automaticamente, como suposição, a verdade do corpo e as manifestações anteriores, como a voz agradável, o prazer pela natureza, as finas feições etc. As relações entre características físicas e psíquicas parecem ser resumidas com a forma deste corpo, como se fossem uma manifestação inevitável e natural deste. Diante da contradição revelada, o corpo de uma mulher x as ações do jagunço Reinaldo cabe a Riobaldo identificar qual dessas manifestações seria a verdadeira.

Segundo Michel Foucault (1985), a produção de conhecimento sobre o indivíduo se constitui como um saber-poder capaz de, se orientando pelo sexo, estabelecer não apenas o

<sup>19</sup> Friedrich Nietzsche. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. 2005, p. 60.

que pode ser dito sobre o sujeito, mas antes, o modo como este sexo pode ser verdadeiro ou falso. Para tanto, foi fundado sobre o sexo

[...] e a propósito dele, um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascará-la no último momento. O importante não é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e falsidade, que a verdade do sexo tenha-se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto de verdade (FOUCAULT, 1985, p. 56).

Os discursos sobre a sexualidade se constituem e se tornam, portanto, o modo pelo qual pode ser concebido o sexo. Ele será verdadeiro quando sua compreensão não desafiar as normas de inteligibilidade e leis existentes, e falso do contrário.

A passagem do sexo como descrição e atividade/atributo, para o sexo como identidade marca essa metamorfose sobre os modelos de subjetividade, que embora, como Butler afirma, “[...] não é exatamente certo afirmar que nós nem sempre tivemos um sexo. Talvez o escândalo histórico seja que nós nem sempre fomos nosso sexo, que o sexo nem sempre teve o poder de caracterizar e constituir a identidade com tal completo poder” (BUTLER, 2008, p. 91). Antes atributo secundário, o sexo torna-se indispensável para a realização da identidade, como explicação para o sujeito.

Assim, prossegue Foucault, “[...] a noção de ‘sexo’ permitiu agrupar, de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar essa unidade fictícia como princípio causal, sentido” (FOUCAULT, 1999, p. 144-145). Tornado telos, o sexo se transforma naquilo a partir de que o sujeito deve ser pensado e dirigido. Regendo a materialização dos corpos, portanto, estaria fundado um regime social, que se passaria por natural/biológico, como aponta Michel Foucault (1999), acerca do poder que produz estes corpos:

[o] poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido. Em seguida, que o poder prescreve ao sexo uma “ordem” que funciona, ao mesmo tempo, como forma de inteligibilidade: o sexo se decifra a partir de sua relação com a lei. E, enfim, que o poder age pronunciando a regra: o domínio do poder sobre o sexo seria efetuado através da linguagem, ou melhor, por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito. Ele fala e faz-se a regra (FOUCAULT, 1999, p. 81).

Segundo Foucault, portanto, a ordem de sexo, gênero e sexualidade não estaria sendo descrita, e sim, engendrada. Através de uma enunciação que Butler entende como performativa, a regra pronunciada se faz norma e o sexo passa a obedecer ao domínio de inteligibilidade dessa lei, gerando um discurso que esconde, sob noções de coerência e naturalidade, seu caráter de criação.

Conquanto para Foucault (1999), ao fim da História da sexualidade I: a vontade de saber, o regime que deveria desbancar o aparato regulatório da sexualidade (na forma da ordem sexo-desejo), deveria ser a ordem corpos e prazeres (FOUCAULT, 1999, p. 147), para Butler (1999), esta resposta deve, ao contrário, figurar nos mesmos termos propostos pela normatividade. Ou seja, a resistência não deve advir da negação da ordem que a institui, mas de um reposicionamento do sujeito e de sua capacidade de agir (agenciamento) neste mesmo discurso. Assim, ainda que seja metodologicamente crucial recusar a redução da sexualidade ao gênero, libertar os termos desta dicotomia requer não ignorar o modo e os discursos empenhados na produção desta ordem, mas antes, desnaturalizá-los, como explica Butler:

[...] A partir da reivindicação do sujeito do desejo como sexuado, eu não pretendo dizer que o sujeito é simplesmente “marcado” pelo sexo ou sexuado desde o início, mas, ao invés disso, insistir que esta sexuação é parte da mesma temporalidade da regulação sexual; que se tornar uma mulher ou um homem requer tempo, e que o processo não é nunca acabado, uma vez que nenhuma teleologia é jamais realizada. E isto significa, dentro do enquadramento normativo da heterossexualidade, se submeter a uma operação de poder que funciona através do controle e coação, mas onde esta coação é também produtiva, elaborando sexualidade e desejo e o excessivo, confundindo as mesmas normas pelas quais ele é autorizado (BUTLER, 1999, p. 19-20).<sup>20</sup>

Portanto, uma vez que o poder gera, discursivamente, ele mesmo, a normatividade que engendra os sexos, gêneros e sexualidades como um efeito desta lei, o caráter performativo do gênero é o que permite contestar o caráter da naturalidade. O corpo, portanto, não seria uma superfície passiva na qual as inscrições culturais são realizadas, mas antes, a própria materialização sobre a qual é possível contestar a instrumentalização do sexo na produção do poder-saber.

Em síntese, Foucault (1985), assim como Thomas Laqueur (1992), em *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud*, marcam o abismo entre as concepções de corpo, sexo e gênero, contrastando concepção moderna e pré-iluminista, em que, segundo Laqueur, não era incomum encontrar relatos textuais sobre homens que lactavam, meninas que se transformavam em meninos, imagens do menino Jesus com seios, homens que muito associados às mulheres poderiam perder a dureza e definição dos seus corpos mais perfeitos e regredir à efeminação etc, de modo que, conclui Laqueur, a “[c]ultura, em resumo,

---

<sup>20</sup> “[...] By claiming that the subject of desire is sexed, I do not mean that the subject is simply ‘marked’ by sex, or sexed from the start, but rather, to insist that this sexing is part of the very temporality of sexual regulation; that to become a woman or a man takes time, and that the process is never fully complete, since no teleology is ever finally realized. And it means, within the normative heterosexual frame, to submit to an operation of power that works through control and constraint, but where that constraint is also productive, crafting sexuality and desire, and excessive, confounding the very norms by which it is enabled”.

impregnava e transformava o corpo que para a sensibilidade moderna parece tão fechado, autárquico, e externo ao reino do significado (LAQUEUR, 1992, p. 7).<sup>21</sup>

Estes relatos refletem não apenas aquilo que poderia acontecer, senão precisamente o que deveria ser evitado em nome de uma realidade estável do corpo, que conformasse às leis e tornassem os sexos inteligíveis. A ciência surge entre a lei e a verdade, como aponta Cássio Serafim (2007), a fim de proporcionar melhor clareza às identidades de gênero e sexo, regulando as más compreensões e as identidades confusas.

Na Idade Média, os hermafroditas tinham os seus sexos definidos por seus pais no momento do batismo, conforme o direito canônico e civil permitia. Quando adultos, na iminência do casamento, esses indivíduos podiam trocar o seu sexo, mas essa era a única e última chance de tomar tal decisão. Arrependimentos não poderiam ocorrer; caso contrário, eles sofreriam punições – o que aconteceu na França, durante a Idade Média e o Renascimento. Se antes podiam co-existir em um só corpo dois sexos, no século XVIII a Medicina passa a “decifrar qual era o verdadeiro sexo que se escondia sob aparências confusas” (FOUCAULT, 2004, p. 83). No século XIX, a justiça e a medicina tinham o direito e o dever de inquirir qual o verdadeiro sexo de um indivíduo (SERAFIM, 2007, p. 254).

Portanto, este “dizer a verdade” está a serviço do esclarecimento, que, entretanto, não é neutro ou tem no corpo a sua causa. A serviço das tecnologias do sexo, estão regimes, sanções, tabus e associações no intuito de tornar este corpo o próprio instrumento de autenticidade, a fim de dissipar as aparências, agora tornadas confusas, mas, segundo Laqueur (1992), recorrentemente figuradas como a realidade do corpo. Enquanto em muitos textos pré-iluministas e outros posteriores, o gênero era concebido como a realidade dos sujeitos, relegando o sexo ou o corpo a epifenômeno deste primeiro, agora a realidade deve ser dita não mais pelos sujeitos, mas sobre eles.

Gênero e sexo ganham conotações ao longo da história no intuito de articular estes corpos segundo relações mais claras, situando-os em regimes de verdade e produções de subjetividades coerentes, que prezam pelos gêneros discretos.

De volta a Diadorim, a partir do fim do romance, com a descoberta de que era mulher, tem início a articulação das ficções erigidas, ao seu redor, ao longo do contar e o que a vivência multiplica em dúvidas. Surge simultaneamente à dúvida acerca da identidade, a comprovação da virilidade que marca o pertencimento da jagunça ao sistema do jaguncismo, de valores supostamente masculinos.

É precisamente nesta lógica de corpo-sexo-verdade, que Riobaldo não tem a seu favor, em primeiro lugar porque o corpo de Diadorim, mistério de Riobaldo, é aquilo que ele jamais toca: “Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do

---

<sup>21</sup> “[c]ulture, in short, suffused and changed the body that to the modern sensibility seems so closed, autarchic, and outside the realm of meaning”.

corpo de Diadorim, que era um escondido” (GSV, p. 397). Incapaz de sentir o corpo de Diadorim, que mesmo quando está próximo de fazê-lo, como quando a morte de Joca Ramiro é anunciada, não se efetiva, cabe a Riobaldo apenas imaginar:

Caíu [Diadorim], tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero [...] Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis ajuda de ninguém, sozinho se sentou, se levantou (GSV, p. 375).

A errância dos jagunços é também a falta de objetividade, de ordem. Por isso os longos percursos, que somente como jagunço, Riobaldo pode realizar: (“–Versar viagem a cavalo sem ter estradas – só doido é quem faz isso, ou jagunz... ’ – Aquele Jõe Engrácio falou” [GSV, p. 72]), e ainda, por isso que Riobaldo apenas imagina.

Mas, para agravar a dúvida, Diadorim – que jamais diz palavra alguma a este propósito – sempre repele aqueles que acham que ela não pertence ao jaguncismo, como esclarece Riobaldo: “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato” (GSV, p. 211).

O silêncio sobre sua condição vai sendo preenchido com as questões que suscita – sem que as responda – e por apresentar uma construção em paralelismo, com o qual Rosa descreve a imagem conflituosa de Diadorim para Riobaldo, ora como um brabo jagunço, ora como alguém sensível, delicado, atencioso e bom amigo:

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto campo, brabejando; cobra jararacussú emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... (GSV, p. 210).

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso o próprio...” – ele me ensinou [...] – “Vigia como são esses...” [...] – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! (GSV, p.192)

A pergunta pela identidade de Diadorim não pode ser respondida, também porque quanto mais nos encaminhamos em direção ao desveladamente, mais vai sendo revelado que essa resposta não importa mais, porque ela perde a importância.

A partir de perguntas que geram mais perguntas, longe de concluir questões, o sertão rosiano instaura dúvidas. Assim, corpo e verdade não se delimitariam a uma revelação, ao

invés disso, a cena da morte de Diadorim se torna eterno ponto de partida, que solapa as deduções e noções apriorísticas para melhor pô-las em questão.

Isto porque, ao longo do narrar de Riobaldo são desconstruídas todas as noções iniciais sobre coragem, ser jagunço, chefe etc, de modo que é possível perceber, como ratifica Willi Bolle (2004) em *Grandesertão.br*, que a “[...] jagunçagem é apenas uma instituição extrema, que lhe permite falar, alegoricamente, do sistema político como um todo” (BOLLE, 2004, p. 37). A lógica desnaturalizadora do sertão, encarnada por Diadorim, perpassa todas as configurações e instituições do sertão rosiano.

Afirmar Diadorim como mulher tem uma intenção maior do que instaurar uma verdade em oposição dicotômica à mentira/falsidade. Ao conceber Diadorim como a jagunça mais valente que Riobaldo já conhecera, Rosa desmantela, reconstruindo a falsa naturalização, ideais do universo que torna a aparecer como masculino. Desmontando o sistema jagunço, Riobaldo desmascara a fachada que dirige leis, costumes e outros aspectos desses modos de vida. Assim pode a obra, como afirma Antonio de Pádua da Silva (2005), “[...] questiona[r] lugares culturais estabelecidos historicamente numa época e num universo representados que favorecem justamente o contrário” (SILVA, 2008, p. 205).

Se o masculino e feminino são construídos através de oposições e exclusões, é necessário falar dos dois para identificar Diadorim nesse processo de construção, além de perceber de que modo, Rosa concebe essas elaborações como sempre provisórias. Concebidos em paralelo, a construção do jagunço e do feminino, se apoiam em afirmativas que se contradizem, tanto como uma forma de afirmar as duas possibilidades, quanto de negar o caráter de alguma essência nessas afirmativas, se concretizam em Diadorim.

## 1.6. Gêneros e seus enquadramentos no sertão

As recordações de Riobaldo, provenientes de um célebre passado como chefe de jagunços, mostram também as dificuldades dos muitos movimentos e provisoriidade da vida dos sertanejos: “Jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, p. 588), descobre ele, ao perceber a diferença entre o dono de terras e o jagunço, cuja “alegria é o movimento galopado” (GSV, p. 809). Essa afirmação, entretanto, é logo corrigida pelo narrador: “Alegria! Eu disse? Ah, não, eu não. O senhor de repente rebata essa palavra, devolvida, de volta para os portos da minha boca...” (GSV, p. 809), ante a felicidade encontrada no movimento se contrapõe a violência do meio, como retoma o jagunço.

No sertão de Rosa, onde a violência impera, a sorte do sertanejo é decidida desde cedo: se proprietário, pode gozar de algum poder e ter a seu dispor vaqueiros e jagunços, para proteção. Os jagunços, entretanto, não se detêm em terra alguma, apenas vagam a trabalho e a missões, muitas vezes deixando um rastro de saques, violência e invasões para trás.

Apesar de haver dentre eles os que escolheram a sina, como Medeiro Vaz, “a sair pelos Gerais com mão de justiça” (GSV, p. 192), e Ricardão, que “queria ser rico em paz: para isso guerreava” (GSV, p.16), para a maioria dos sertanejos, o destino era decidido como o resultado de alguma sombria natureza (“quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” [GSV, p. 6]), ou falta de melhores alternativas. Riobaldo dá a entender que, apesar de uma triste sina, ser jagunço fazia com que o tempo passasse mais depressa, como pode ser observado em algumas falas: “[...] Tive pena deles? Disser isto, o senhor podia se rir de mim, declarável. Ninguém nunca foi jagunço obrigado. Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme” (GSV, p. 827).

Esta fala, sobre a dificuldade do sertão – entre a escassez, a pobreza e a violência – articula um discurso que monta um espaço de exclusão: o jagunço é aquele que nada tem, e só poderia contar consigo mesmo e com seu corpo. Para Walnice Galvão (1972), este homem do sertão é o “inútil utilizado”, como denomina em *As formas do falso*:

Livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu, e por isso mesmo servidor pessoal de quem tem. Inconsciente de seu destino, e por isso mesmo tendo seu destino totalmente determinado por outrem. Sem causas a defender, e por isso mesmo usado para defender causas alheias. Avulso e móvel, e por isso mesmo chefiado autoritariamente e fixado em sua posição de instrumento. Pôsto em disponibilidade pela organização econômica, que não necessita de sua fôrça de trabalho, e por isso encontrando quem dele disponha, para outras tarefas que não as da produção. Tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos disponíveis em suas “existências avulsas”, que estavam aí para serem usados, e que o foram, ao longo de toda a história brasileira (GALVÃO, 1972, p. 41-2).

Disponíveis, os jagunços têm poucas escolhas. Eles são “meio desistidos de si” (GSV, p. 64), derramando o sangue por outros (“Falo o dito de jagunço: que eles mesmos não conseguiam saber se tinham algum medo; mas, em morte, nenhum deles pensava. O senhor xinga e jura, é por sangue alheio” [GSV, p. 791-2]) e servindo como podem, com seus corpos-instrumentos: “a função do jagunço, não tem seu que, nem p’ra que. Assaz a gente vive, assaz alguma vez raciocina. Sonhar, só, não” (GSV, p. 604).

A transitoriedade destes corpos sertanejos, que faz de suas vidas pouco relevantes, transforma igualmente suas mortes em acontecimentos banais em diversas passagens:

Só Candelário disse: – “... Mas morrer em combate é coisa trivial nossa; para que é que a gente é jagunço?! Quem vai em caça, perde o que não acha...” (GSV, p. 388);

Morreu o Pitolô, por bala de arma que disparou sem ser por querer de ninguém – caso muito acontecível. Num sítio Padre-Peixoto, morreu o Freitas Macho, também, de uma dor forte no vão da barriga, banda-da-mão-direita; remédio de chá nele não produziu o vero efeito. Alaripe teve uma carregação-dos-olhos. O Conceição destroncou o braço, deu trabalho e dores, para se repor no lugar. Advertido que, antes, dessas passagens não lhe vinha minuciando, e que elas corretamente sempre se dão; mas que eram somente as mortes sérias, serenas, doutras desgraças diversas, ou doenças para molestar (GSV, p. 761-2).

– “Morrer, morrer, a gente sem luxo se cede...” – O Reinaldo disse. – “...Mas a munição tem que chegar em poder de Joca Ramiro”! (GSV, p. 206)

Este desvalor, entretanto, paradoxalmente, é o que constrói um valor, o ideal de guerreiro, cujas significações são ancoradas nestes corpos, que amiúde engendra um padrão de corpo tido como masculino. Assim, no sertão, é necessária “a mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos” (GSV, p. 25-6), uma vez que, “Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (GSV, p. 148).

O corpo delineado como o ideal do guerreiro excluiria, a priori, as mulheres desta cena, e a fortuna crítica do romance reverbera tal ausência, como na observação inicial de Cleusa Passos (2000), em Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias:

A leitura da ficção rosiana nos coloca diante de uma temática que, abrangendo a guerra, a condução de gado e fazendas, o nomadismo, a vingança e os assuntos de honra dá primazia aos homens, principais atores da cena pública. A presença feminina se faz mais discreta, restrita ao amor e à família, à memória privada e à manutenção da oralidade tradicional das contadoras de “causos”, particulares às comunidades rurais de diferentes civilizações (PASSOS, 2000, p. 15).

Do conteúdo aos atores, o sertão vai sendo povoado, em sua maior parte, por homens. Mas, se são estes que têm o destaque, o romance não deixa de trazer em papéis relevantes, o que Passos chama de uma configuração própria do feminino:

Todavia, sua configuração do feminino revela particularidades que estão longe de se mostrar desprezíveis para a abrangente compreensão do intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrenta tantos obstáculos naturais e socioculturais. A fim de fazer parte do mundo masculino, é preciso, muitas vezes, que dissimule, oculte seu corpo, abdicando de amor e prazeres; no entanto, ousada, gera, freqüentemente, inquietações (PASSOS, 2000, p. 15-6, grifo meu).

Marcados distintamente pelas regras do sertão estão, de um lado, os jagunços e suas públicas figuras, cujo estatuto de guerreiro lhes abrem possibilidades de caminhos, e, de outro, as mulheres, cujos corpos lhes dificultam a atuação na cena comum. Diferenciados pelo sexo, são do domínio masculino, a guerra, gado, fazenda, honra e vingança, assim como, família, amor e memória privada seriam do campo feminino.

Ao contrário do universo masculino, o sertão das mulheres, segundo essa configuração da fortuna crítica, apontaria para existências mediadas pelo casamento, ou com forte ênfase na sexualidade, salvo quando se tratava de mulheres “[...] que se afastam da esfera do casamento

e da sexualidade, dedicando-se às artes de adivinhações ou às rezas” (NEITZEL, 2004, p. 19). Para Adair Neitzel (2004),

[...] A presença da mulher é discreta, sempre aparecendo no conjunto de cenas domésticas, ora como um ser ornamental – quando está sob a tutela do fazendeiro (como esposa ou filha) –, ora como serviçal, havendo uma camuflagem de seu papel histórico. As primeiras mantêm-se puras e, através do casamento, passam à tutela do marido. As segundas – solteiras ou casadas – ocupam-se da economia doméstica; uma vez desposadas pelos serviçais desses fazendeiros, permanecem, marido e mulher, servindo ao mesmo patrão. Existe, portanto, uma mulher submissa sexual e materialmente, que compõe a imagem da mulher de elite, em oposição à mulher da classe subalterna que pode escolher seu parceiro e conseguir seu sustento com seu próprio trabalho (NEITZEL, 2004, p.17).

Há, portanto, não um cenário estático e imutável para as mulheres, visto que como afirma Neitzel (2004), as mulheres mais pobres estão em pé de igualdade com seus parceiros. O que existe, por outro lado, é um silenciamento sobre estas mulheres, que aparecem com frequência abordadas pelo viés do “amor”. Desta forma, tornam-se mudas tanto as violentas manifestações contra as mulheres (como os estupros) quanto a capacidade de agir delas (como a escolha jagunça de Diadorim) ao lhes atribuir, conjuntamente, o papel na obra de “[...] travessia que elas [as mulheres] lhe propiciam [a Riobaldo] para dentro de si mesmo” (NEITZEL, 2004, p. 47).

Mas ainda assim, a relação amorosa é responsável por fazer notar como as construções de subjetividade devem ser voltadas para a coerência de gêneros de maneira heteronormativa. Ou seja, Riobaldo segue afirmando como o “homem deve ser”, enquanto visa à noiva e delinea de que modo a “mulher deve ser”.

Além de reiterar a “diferença” que seria irreconciliável dos sexos, esse discurso engendra um espaço em que esses destinos, embora se entrecruzem em muitos momentos, vão sendo estabelecidos como distintos, com finalidades no casamento, para algumas mulheres, e no movimento, para os jagunços. Tal qual fizessem parte de duas realidades separadas. Invertido em sua lógica, os papéis de gênero que parecem descrever, delimitam as atuações das personagens.

Mas, em Grande sertão: veredas, as desigualdades vão sendo substituídas pelo aprendizado de que os jagunços eram formados pelos atos e hábitos, como acentua Riobaldo. O “fazer” seria crucial ao “ser” jagunço, e não o contrário. Ante a necessidade de se comportar de maneira cruel é que estes eram perversos.

[...] Aquele povo era jagunços; eu queria bondade neles? Desminto. Eu não era criança, nem bobo fui. Entendi o estado de jagunço, mesmo assim sendo eu marinheiro de primeira viagem [...] O senhor vigie esses: comem o cru de cobras. Carecem. Só por isso, para o pessoal não se abrandar nem esmorecer, até Só Candelário, que se prezava de bondoso, mandava, mesmo em tempo de paz, que seus homens saíssem fossem, para estropelias, prática da vida. Ser ruim, sempre, às

vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas, com o tempo, todo mundo envenenava o juízo (GSV, 234)

A qualificação das atrocidades como uma necessidade do ofício, faz com que se instaure no relato uma desnaturalização, que se apresenta no ser jagunço, além de revelar como a operação utilizada ao longo de todo o romance, no qual nenhuma forma teria estabilidade ou estatuto de verdade para além das aparências.

Na fala de Riobaldo, esta revelação surge como (e na) inserção da contradição tanto na descrição dos valentes jagunços, quanto na ordem da narrativa, removendo as pequenas porções de certezas construídas no narrar. Deste modo, simula no contar a própria artificialidade de uma coerência e sequência do viver: “Se acordou, bem o digo. Cada dia é um dia. E o tempo estava alisado. Triste é a vida de jagunço – dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor nem não diga nada. ‘Vida’ é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma idéia falsa. Cada dia é um dia” (GSV, p. 566-7).

Para Antonio Candido, a universalidade que a obra de Guimarães Rosa atinge se dá pela elaboração desse sertanejo, que ao constituir a sua existência, mostra como o jagunço transpõe o estatuto funcional e amplia para “[...] um modo peculiar de ser[,] e esse torna uma construção da personalidade no mundo-sertão” (CANDIDO, 2004, p. 117). A universalidade estaria na construção em comum entre o ser jagunço e qualquer outra forma de “ser”.

Mas se para o crítico, o jagunço seria um híbrido entre herói e bandido, enveredar pelas desconstruções nos levam a perceber os modos pelos quais a narrativa desloca ironicamente o que diz e representa.

Assim, se parece pouco viável isentar o bando, lhes atribuindo feitos heroicos. É possível, contudo interpretar estes ditos, em concordância com a tese de Willi Bolle (2001), como uma alusão à construção euclidiana, “mitificada e diluída”, de Os sertões, e problematizando as questões que este deixara em aberto: se Cunha era a voz imparcial de sua obra, em Grande sertão: veredas, a estória é contada por Riobaldo. Sem chamar seu relato de verdadeiro, o narrador se revela a todo momento como pouco confiável. Ainda assim, Rosa teria mostrado como a realidade é mais ficcionalizada do que inicialmente se supõe, e, como ao contrário, através da ficção se pode atingir “verdades muito extraordinárias” (GSV, p. 539). Bolle segue traçando um paralelo entre as escritas de Cunha e Rosa:

Em vez de verter os acontecimentos em fórmulas literárias já prontas – épicas, heroicas, trágicas –, o autor de Grande Sertão : Veredas está empenhado em compreender os sentimentos que estão em jogo: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. [...] Queria entender do medo e da coragem” (GSV, p. 79). Neste trabalho de decifrar, Diadorim representa ao mesmo tempo a maior dificuldade e o maior incentivo. Com essa atitude de narrar duvidando, o romancista revela-se

muito mais historiador que o historiógrafo, tomando-se a palavra no sentido etimológico: *historeîn* = investigar (BOLLE, 2001, p. 338).

A investigação em Riobaldo, na forma de sua descoberta (que mais se relaciona à psicanálise do que à história) de que a verdade seria estruturada como ficção (LACAN, 2009), ou ainda, como afirma Riobaldo: “[a] guerra tem destas coisas, contar é que não é plausível. Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz” (GSV, p. 516).

Assim, à prosa se concebem bases movediças, personagens, eventos e passagens contraditórias, para melhor compreendê-las, e, não por acaso, à luz de Diadorim, cuja presença estabelece-se a um só tempo constrói e torna visível o processo, em seu caráter fictício e normativo. Vejamos de que modo Diadorim personifica essa desconstrução própria da performatividade.

### 1.7. “O que ele vestiu, vestiu, couro é...”

Há muitas provas de que são as roupas que nos vestem e não o contrário (Virgínia Woolf).<sup>22</sup>

No romance, a relação com as aparências, verdade, mentira, bem e mal, são sinônimos para aquilo que Riobaldo não consegue compreender sobre Diadorim e, por conseguinte, o mundo. Assim, entram em conflito as concepções de verdade como uma realidade estável e unívoca e, por isso, a noção do bem, e, por outro lado, a mentira como as mudanças de formas, e, por isso, o mal.

É neste sentido que são criados alguns princípios de identidade dos sujeitos que devem ser claros e objetivos. Ou seja, das roupas aos nomes, aos processos de subjetivação são encadeadas certas continuidades que exercem o papel de índice de determinação, a fim de tornar os sujeitos facilmente indetectáveis.

No sertão rosiano, entretanto, esses três índices de determinação dos sujeitos – por ora apenas estes três – são os mesmos que embaralham as identidades: nomes, roupas e experiências compartilhadas. Afirmando o devir, Diadorim e Riobaldo refletem a imprecisão do sertão e a rapidez com a qual este se transforma, o mesmo que, como afirma a jagunça: “Mas Diadorim repuxou freio, e esbarrou: e, com os olhos limpos, limpos, ele me olhou muito contemplado. Vagaroso, que dizendo: – ‘Riobaldo, hoje-em-dia eu nem sei o que sei, e, o que soubesse, deixei de saber o que sabia...’” (GSV, p. 765).

<sup>22</sup> Virgínia Woolf apud Mary Russo. O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade. 2000, p. 114.

Deste modo, se o sujeito cartesiano, a este exemplo, é o coroamento dessa concepção dualista em que os sentidos são enganadores e, por isso não apenas não devem ser confiados, mas repudiados para atingir a verdade, enquanto a mente e a razão seriam o caminho para o bem conhecer, é à razão que deve conduzir a busca de certezas.

A verdade (oficialidade/história), contudo, atuaria de maneira excludente e provaria ser, ao final, igualmente um valor moral, se pudermos evocar a investigação genealógica de Friedrich Nietzsche (2005). Comumente mal interpretada a concepção nietzschiana perspectivista, é por vezes tida como relativista. Ao conceber a verdade e o bem como valores morais, entretanto, Nietzsche não os renuncia, mas antes, ainda hierarquizando-os, os desbanca em nome de um valor que deve ser maior que verdade e bem: a vida. Apenas deste modo as contradições não seriam excludentes, mas antes, entendidas a partir da relação que estas estabelecem com a existência, de constante mudança. A mentira, por exemplo, e o disfarce, como criação, analisados sob essa perspectiva, seriam tão importantes para a existência, quanto a dor e outros valores comumente associados à negatividade.

Isto porque, Nietzsche entende que não são as ficções em que acreditamos o problema, e sim quando estas são tomadas como verdadeiras, e passam a exigir conformidade do mundo que supostamente representam. Em outras palavras, a verdade para Nietzsche é

[u]m exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE, 2007, p.36-7).

Ao exigir a negação de outras (e novas) formas, para que ela não seja falsa, a verdade não age desinteressadamente, mas antes sob um valor: o da necessidade psicológica da duração. Em nome dessa necessidade de duração e estabilidade, é o próprio devir que é negado, e suas múltiplas formas devem ser ignoradas/invisibilizadas em nome das que já estão estabelecidas.

A lógica do Grande sertão, entretanto, parece brincar com a necessidade apaziguadora das formas idênticas a si mesmas. Perante esta realidade, a primeira noção, a verdade do sujeito, dada pelo nome, é descreditada, não apenas com Diadorim, mas com o próprio Riobaldo. No sertão rosiano os nomes não elucidam, antes confundem e se multiplicam, como é o caso da flor que o bando encontra às margens do Rio Pandeiros, cujo desacordo já tem início com o canto dos papagaios:

E seguimos o corgo que tira da Lagoa Suçuarana, e que recebe o do Jenipapo e a Vereda – do-Vitorino, e que verte no Rio Pandeiros – esse tem cachoeiras que cantam, e é d'água tão tinto, que papagaio voa por cima e gritam, sem acordo: – É verde! É azul! É verde! É verde!... E longe pedra velha remejeja, vi. Santas águas, de vizinhas. E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo. – “É o cavalheiro-da-sala...” – Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. – “Em minha terra, o nome dessa” – ele disse “é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...” (GSV, p. 70).

Se o desentendimento é anunciado no cantar dos papagaios, é ao fim, o encontro com a Ao redor da vereda, Riobaldo descreve as flores, que conhecia por “capitão-da-sala”, “cavalheiro-da-sala” para Diadorim, e “dona Joana” para Alaripe, que acrescenta sobre a flor o perigo que se esconde sobre as vibrantes cores.

O episódio da Vereda do Vitorino, já marcada pelo contraditório nome masculino, segue confundindo conceitos e designações para as plantas e cores da água. Os nomes parecem não conter qualquer estatuto de verdade.

Mesmo entre os jagunços, a variabilidade de cognomes é uma prática comum, que se acumula enquanto salienta aspectos diversos. Luiz Roncari (2004) nota acerca dos nomes de Riobaldo “Eu era dois diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (GSV, p. 700).

Riobaldo, o herói do Grande sertão, adquire novos nomes conforme as passagens de sua vida; porém, todos eles significam algo de falho ou falso e apontam para aspectos importantes dela: Riobaldo, igual ao rio de planície, largo e raso, sem leito profundo e bem definido, de curso meandroso, que corre como um destino ziguezagueante e de rumo incerto, como a costura do cerzido, que justifica o apelido de cerzidor; Tatarana, variação de taturana, a lagarta de fogo e que só se assemelha ao fogo; e Urutu Branco, uma urutu albina, por isso suspeita, já que as verdadeiras são escuras e negras (RONCARI, 2004, p. 27).

O significado dos nomes de Riobaldo já revelam algo sobre o caráter dos nomes do sertão rosiano, demonstrando sua própria variação, e que ao mesmo tempo retiram o valor da verdade, não apenas do sertão, mas da palavra. Assim, se, como afirma Diadorim: “ – ‘Riobaldo...Reinaldo...’ – de repente ele deixou isto em dizer: – ‘...Dão par, os nomes de nós dois...’ A de dar, palavras essas que se repartiram: para mim, pincho no em que já estava, de alegria; para ele, um vice-versa de tristeza. Que por quê? Assim eu ainda não sabia” (GSV, p. 193). Mas, ainda assim, Riobaldo traz a revelação do nome de Diadorim, que seria o verdadeiro nome de Reinaldo:

– “Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é meu nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...” (GSV, p. 207).

Mas, para cada afirmação de Diadorim, Riobaldo tem outra, que seja, se a vida não é de Diadorim, o que tem sido motivo usual de interpretação como de sua propriedade, Riobaldo também reflete esta dúvida durante todo o narrado, “Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga, cumpre também” (GSV, p. 279), ou ainda a necessidade de atribuir a Deus, ao diabo ou ao destino suas ações.

De volta a Diadorim, entretanto, a jagunça segue:

– “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.”

Que era, eu confirmei. E ouvi:

– “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...” (GSV, p. 207)

O redobrar de nomes, de Diadorim e Riobaldo, tampouco permite se localizar a verdade. Se Diadorim é Reinaldo e também Maria Deodorina, nada pode ser desvinculado do seu fazer, que, desde o primeiro encontro com Riobaldo, tem sido de coragem, mas também de uma série de outras características, que parecia ser amalgamável para o autor, e não contraditório. Assim, desde menino, o encontro dos dois é marcado pela virilidade de Diadorim, como quando esta admoesta o menino que ela e Riobaldo encontram no porto do de-Janeiro:

[...] o mulato veio insistindo. E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele [...] Ah, tem lances, esses – se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutu dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela correria. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue ruim. Mas o menino não se aluía do lugar. E limpou a faca no capim, com todo capricho. – “Quicé que corta...” – foi só o que disse, a si dizendo. Tornou a pôr na bainha (GSV, p. 145-6).

Esse primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim se dá no porto do Rio de Janeiro, quando estes ainda são crianças (“Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe e eu” [GSV, p. 124]). Apesar de não ser cronologicamente o primeiro encontro dos dois, a travessia em que Riobaldo conhece Diadorim é um episódio marcante, acentuado pelo narrador como sendo de natureza “premonitória”. Riobaldo, que estava arrecadando dinheiro como uma forma de pagar a promessa que sua mãe – Bigri – fizera para que este melhorasse (“Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu

cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto” [GSV, 136]), avista um menino:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele (GSV, p.137).

O acontecido, como Riobaldo afirma, em análise posterior, transformou sua vida: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (GSV, p.436). O menino – que apenas depois Riobaldo saberia ser Reinaldo/Diadorim – já era fonte de uma atração inexplicável:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (GSV, p. 138).

Se o encontro só acontece na travessia, Riobaldo, na narrativa a cena é invocada bem antes do acontecimento, como um presságio, mas também para acentuar os elementos que decidem o seu encontro com o menino. Assim, quando fala sobre os chefes jagunços e sobre o Urutú-Branco, o jagunço diz: “Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. E o ‘Urutú-Branco’? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino” (GSV, p. 16-17). Desde então já aparecem interligados com ares de prenúncio “menino, destino e Hermógenes”. Mas não é até a travessia em que Riobaldo conhece o menino, e a marca que este tem no seu destino que as palavras fazem sentido.

Posteriormente Riobaldo também o invocará à lembrança, retomando o acontecimento como o início da ambiguidade de Diadorim. De fato, voltar ao episódio é um modo de estabelecer o que, de certa forma, sempre esteve presente na relação entre os jagunços: a travessia, Diadorim, como presença indispensável para o aprendizado de coragem de Riobaldo, e a ambiguidade da atração pelo menino.

De volta à cena. A atração que inicialmente é um misto de curiosidade e admiração com o menino que era diverso de Riobaldo “[...] e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (GSV, p. 137),

O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse (GSV, p. 139)

À cena Riobaldo constitui com riqueza de detalhes, das flores aos pássaros e sons, “Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (GSV, p. 140), do toque às sensações, a memória de Riobaldo parece mais do que lembrar, não poder

esquecer. Mas se ela já é anunciada anteriormente, no futuro ela volta, de alguma forma. Ao mando de Diadorim ao canoeiro, faz eco a travessia empreendida por Medeiro Vaz ao Liso do Sussuarão, de onde podem ser realçadas a coragem do menino, mas também suas imperiosas determinações: “Ele se sentou. Mas, sério naquela sua formosa simpatia, deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: – “Atravessa!” O canoeiro obedeceu” (GSV, p. 144).

Ao descerem, o mulato faz insinuações a respeito dos dois meninos (“– Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo...”? [...] – ‘Hem, hen? E eu? Também quero!’” [GSV, p. 149-150]), o que Riobaldo repudia com irritação e gritos, e Diadorim, como já foi colocado anteriormente, com uma advertência a partir da imitação de mulher, apenas para melhor repreender o mulato: “Mas o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – ‘Você, meu nego? Está certo, chega aqui...’ A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então era aquilo?” (GSV, p. 145)

Desde então tem início a “descoberta” de Diadorim, que Riobaldo guia, a partir de pequenos detalhes que, além de contingentes não são o suficiente para definir Diadorim como mulher ou homem. Lembrando que, em se tratando de crianças de pouco mais de 14 anos, imaginar uma voz que simulava a de mulher levanta algumas questões: como seria esta fala e este jeito? E, principalmente, qual dos dois jeitos/falas era o falso/imitado? – a pergunta, que parece irrelevante, já nos confronta com duas das questões mais pertinentes sobre a identidade de gênero: 1) há algum jeito/característica em especial que seja determinante de gênero? Ou a voz é fator patognômico nesta determinação? E, 2) falar em imitação ou falsidade em uma representação só é possível se existe, ao contrário, alguma representação verdadeira.

Esses dois fatores, entretanto, vão sendo utilizados por Riobaldo. Se inicialmente o desejo de Riobaldo por Diadorim é indecifrável, vai sendo estabelecido em paralelo uma ordem que faz com que Riobaldo procure o estabelecer o que faz Diadorim mulher e/ou homem, ou seja, vão sendo caracterizados como de instâncias distintas a coragem ilimitada, o falseamento da voz, e até o ato de Diadorim violentar o matuto para repreendê-lo e provar a masculinidade. Embora pareça uma consequência lógica, já que induzidos pela pista deixada pelo jagunço (Então era aquilo?), a atribuição que Riobaldo faz dessas esquisitices a fim de provar que Diadorim era mulher, só se realiza a posteriori, quando do corpo descoberto. Em uma inversão cronológica, o narrador torna o final, já por ele conhecido, em uma intuição.

A consequência, além de “legalizar/legitimar” seu amor, realçando uma relação “heterossexual” (“sou homem por mulheres”, dirá sempre que suas extremidades nervosas

pedem o corpo de Diadorim”, relembra Arlete Sendra [SENDRA, 2000, p. 89]), ainda afirma a masculinidade de Riobaldo, que se encontrava sob ameaça com o desejo por Diadorim:

Levantei, por uma precisão de certificar, de saber se era firme exato. Só o que a gente pode pensar em pé – isso é que vale. Aí fui até lá, na beira dum fogo, onde Diadorim estava [...] Olhei bem para ele, de carne e ôsso; eu carecia de olhar, até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado. – “Hê, Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?” – ele me perguntou, quem-me-vê, com o certo espanto. Eu pedi um tição, acendi um cigarro. Daí voltei, para o rancho, devagar, passos que dava. “Se é o que é” – eu pensei – eu estou meio perdido...” Acertei minha ideia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim. Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou eu fugia – virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas. Rangi nisso – consolo que me determinou (GSV, p. 370).

O conflito criado, portanto, com a dúvida de estar amando ou não Diadorim, oscilará, de modo que Riobaldo encontra artificios e modos de pôr em prática a fuga por ele ambicionada, não apenas fisicamente, quando o faz, e Diadorim o traz de volta<sup>23</sup>, mas de fugir do sentimento, evitá-lo, concluindo por vezes que gosta apenas como amigo (“Mas, agora, eu já tinha demudado o meu sentir, que era por Diadorim uma amizade somente, rei-real, exata de forte, mesmo mais do que amizade” [GSV, p. 713]), e outras precisando sempre, junto ao grupo, gostar de outras mulheres (o que implica também sobre a violência com a qual a relação é, em alguns momentos, estabelecida).

Sem saber o que o amigo acha, mas certo de que sei desejo não está de acordo com “lei” alguma, Riobaldo pensa em morrer, mas foge disso, como de Diadorim. A ironia é que se não havia lei de rei que o fizesse admitir o que sentia, havia, por outro lado, costumes e coerções com o intuito de certificar que, de fato, este sentimento não fosse expresso. Rosa, mesmo trazendo a negociação entre homofobia e desejo homoerótico, tratada por Antônio Pádua Dias da Silva (2008), como um dilema que Riobaldo deve resolver, nada é, no romance, resolvido. A ponderação é deixada para quem lê/ouve o narrador.

Mesmo assim, é importante lembrar que ao momento em que narra, ou seja, desde o início do contar, Riobaldo já sabe que Diadorim era mulher, o que torna suas atribuições não isentas dessa tentativa de se justificar. E que é o que coloca a heteronormatividade em perspectiva, ao subjugar o sentimento do jagunço à apresentação social de Diadorim, mas por ora, é importante perceber como esta justificativa era importante, e como, esse conhecimento posterior retorna à narrativa como se fosse anterior/simultâneo ao contar, como é possível perceber quando, pontualmente se pergunta se não teria adivinhado em vários trechos, como: “Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados.

---

<sup>23</sup> Citada no capítulo II.

Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz” (GSV, p. 34), ou, “Diadorim – eu adivinhava. Sonhei mal?” (GSV, p 437), e ainda:

Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairescia, aí rijo comigo renegava (GSV, p. 201).

Em síntese, o amor por Diadorim, legitimado apenas a partir da descoberta retrocede a um tempo anterior e contemporâneo ao próprio contar por meio dessas adivinhações, na forma de pistas. A associação que se quer incontestável vai sendo criada por Riobaldo como sua explicação. A consequência (descoberta do corpo), portanto, passa a reger performativamente os significados antecedentes; o discurso de uma verdade do corpo/natural retrocede e cria um antes artificial, que, no entanto, vem a ser sua própria demonstração.

“Não ter vergonha como homem, é fácil; dificultoso e bom era poder não se ter vergonha feito os bichos animais. O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?” (GSV, p. 609)

Para Antônio de Pádua Silva (2008), os traços femininos de Diadorim também seriam uma construção posterior, da tentativa de expurgar a culpa pelo desejo homoerótico:

Essa tentativa de justificar o desejo homoerótico comparece também em GSV: sempre que Riobaldo “é tomado” pelo pensamento do amor dedicado a Reinaldo/Diadorim, é invadido pelo sentimento de culpa e ele procura justificar o endereçamento do sentimento nutrido no intuito de que a culpa não lhe seja imputada. Assim, longe de se sentir culpado por esse aspecto oriundo da tradição judaico-cristã, como Cruz (2004) percebe nos dois textos citados, Riobaldo é invadido pelo sentimento de não pertencimento, pois o bando de que faz parte (distante das práticas, mas não dos sentimentos judaico-cristãos de manutenção do sujeito) adota como valores de vida cotidiana a virilidade, a valentia, traços “psíquicos” superficialmente entendidos como apenas de domínio dos homens. Para que não fosse flagrado – por si e pelos outros – no envolvimento com o sentimento que dele transborda para Reinaldo, a todo momento procura caracterizar o outro do seu afeto com um perfil feminino, ou seja, no contexto sociocultural em que se encontra não pode demonstrar fraqueza, principalmente a fraqueza moral, que seria amar um sujeito do mesmo sexo. Então, na tentativa de livrar-se dessa culpa moral, descreve traços feminis em Diadorim, numa tentativa de isentar-se dessa “culpa” e manter o ideal de pertença da cultura virilizante (SILVA, 2008, p. 215).

Com efeito, para além de saber/dizer se Riobaldo e Diadorim/Reinaldo eram/são/ou deixam de ser homossexuais, é imperioso notar que o discurso sobre o desejo e a sexualidade como consequência dos corpos aponta para uma coerência, em que, por fim, o regime heterossexual – a ser perpetuado por meio de censuras e tabus – é coroado como natural. A narrativa rosiana, entretanto, reconstrói esse discurso questionando a pretensa naturalidade:

A monte andante, ao adível, aí assim e assaz eu airei meu pensamento. Amor eu pensasse. Amormente. Otacília era, a bem-dizer, minha noiva? Mas eu carecia de mulher ministrada, da vaca e do leite. De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refincadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado – como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente (GSV, p. 444-5).

Interrogando mais do que respondendo, Riobaldo se encontra entre a negação do desejo e a tristeza de sua não efetivação, desencontro que repercute no meio. Assim, o jagunço se vê ressaltando constantemente as surpresas diante da falta de sentido na vida jagunça, e obediência acrítica do bando. O estatuto jagunço é posto em questão constantemente: “A verdade dessa menção, num instante eu achei e completei: e quantas outras doideiras assim haviam de estar regendo o costume da vida da gente, e eu não era capaz de acertar com elas todas, de uma vez!” (GSV, p. 578).

Tratar de saber se Riobaldo gostara de um homem ou de uma mulher é a dúvida que torna Diadorim diabólica e gera a angústia de um amor que seria proibido. O que existe nessa dúvida, contudo, é muito mais do que “descobrir” a sexualidade. É antes o próprio denunciar dos falsos postulados que permitem que esse dispositivo funcione de maneira coerente, apontando para o falso e verdadeiro, certo e errado, sem contudo ruir nas suas artificiais bases.

Para Butler e Foucault, o que está em curso não é apenas a caracterização dessa identidade, mas sua constituição como ideal normativo cuja finalidade e justificativa se encontram na criação de sexos e gêneros claros. Que seja, por meio da exclusão dos corpos abjetos, ou não-normais (corpos que não se encaixam em uma ou outra categoria), criam-se ideais de homem – masculino – heterossexual e mulher – feminina – heterossexual.

Diante da afirmação do menino sobre sua valentia, como retomara Riobaldo, já há o anúncio dessa diferença de Diadorim, que pode ser vista, como muitas vezes trazendo, a desconexão entre mulher e feminina:

– “Você é valente, sempre?” – em hora perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (GSV, p. 147)

Contudo, a própria experiência da diferença vai sendo sentida ao longo do narrar e vida de Riobaldo, como ele mesmo coloca (“Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. [GSV, p. 236]). Ainda que, como já apontara Antônio de Pádua Dias da Silva (2008), essas observações derivem dos momentos em que sua masculinidade está em jogo e servem de baliza para ser conforme ou desconforme o bando:

Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom. Aquele povo da malfa, no dia e noite de relaxação, brigar, beber, constante comer. – “Comeu, lobo?” E vozear tantas asneiras, mesmo de Diadorim e de mim já pensavam. Um dia, um disse: – “Eh, esse Reinaldo gosta de ser bom amigo... Ao quando o Leopoldo morreu ele quase morreu também, dos demorados pesares...” Desentendi, mediante meu querer. Mas não me adiantou. Daí, persistentemente, essa história me remoía, esse nome Leopoldo; Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um amigo companheiro. Até que, vai, cresci naquela idéia: que o que estava fazendo falta era uma mulher [...] Eu era igual àqueles homens? Era (Grifo meu. GSV, p. 237)

Surgem ainda como justificativa para este comportamento dos jagunços “a falta de mulher”, motivo pelo qual tão logo se começa uma narração sobre as “bestidades” acometidas, entre estupros e outros. O que leva Diadorim a afirmar que “mulher é gente tão infeliz...” (GSV, p. 237) Os duros costumes, atribuídos às naturezas masculinas, vão sendo introjetados por Riobaldo em suas identificações e recusas, mediante os tabus e sanções do grupo ao qual pertence. Como afirmara Judith Butler (1990), uma vez que o sistema compulsório da heterossexualidade se encontre em acordo – homem masculino heterossexual –, o regime ontológico de homens e mulheres (ou melhor, homens x mulheres) se mantém como natural.

Se os jagunços são violentos e “toda moça é mansa, é branca e delicada” (GSV, p. 261), como situar Diadorim?

A descoberta do corpo de Diadorim pressupõe uma série de imagens e ideais com as quais se deve ora contrastar, ora adequá-la a fim de entender quem foi Diadorim. Para Walnice Galvão (1998), e grande parte de críticas posteriores, Diadorim é uma donzela guerreira, mulheres que se travestiram de homens ao longo da história, literatura e mitologia:

[...] freqüenta a literatura, as civilizações, as culturas, a história, a mitologia. Filha de pai sem concurso de mãe, seu destino é assexuado, não pode ter amante nem filho. Interrompe a cadeia de gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade. Sua potência vital é voltada para trás, para o pai; enquanto ela for só do pai, não tomará outro homem. Mulher maior, de um lado, acima da determinação; menor de outro, suspensa do acesso à maturidade, presa ao laço paterno, mutilada nos múltiplos papéis que a natureza e a sociedade lhe oferecem (GALVÃO, 1998, p. 11-12).

[f]ilha da fantasia de maternidade do pai, transparece na donzela guerreira uma contradição severa entre lição e desejo. Lévi-Strauss mostrou que todo o mito encerra uma lição, e essa lição é conservadora. O fato de que a donzela guerreira esteja submetida alternativamente a apenas dois destinos – ou casar e ter filhos, deixando de ser donzela guerreira, ou então morrer – mostra que a lição, além de conservadora, é uma ameaça: ou se enquadra ou morre, seja essa morte real ou simbólica [...] Mas os mitos de modo similar sugerem que a transgressão é inovadora e criativa e se Prometeu não furtasse o fogo aos deuses não haveria civilização. À lição – com sua ameaça – contida nos mitos da donzela guerreira se contrapõe o desejo, que repetidas vezes desafia o interdito na demanda de um destino maior, embora negado ao seu gênero (GALVÃO, 2003, p. 145).

A leitura de Galvão, apesar de perceber o que há de político na atuação de Diadorim, a subversão da ordem social, parece restringir a escolha de seu destino a duas, restariam como opções do que a autora concebeu como reservado comumente à mulher, virgindade ou casamento. Rigidamente atrelada a uma concepção cristã, a figura concebida como a donzela guerreira teria um destino assexuado, sobre o qual parece estar contida uma certa necessidade de mediação da sua existência – ou um homem para casar, ou nenhum, caso em que ela estaria ainda assim atrelada ao pai, e lhe seria recusada a maturidade, que, como concebida pela crítica, parece estar estreitamente relacionada a um reconhecimento conjugal.

A limitação desta análise não dá espaço a Diadorim para se manifestar em desacordo com Otacília, Nhorinhá e tantas outras, por exemplo. Diadorim não morre porque não existia uma terceira opção. Ela morre porque na opção escolhida, na vida de jagunça que levava, a morte estava mais do que presente, era uma paragem demarcada. A jagunça já aceitara a mortalidade, como pode ser percebido numa passagem trazida por Riobaldo:

Do povo morador, não faltava quem, desconfiado de nós, mandasse a eles envio de denúncia, pois todos queriam aproveitar a ocasião para se acabar com os jagunços, para sempre. – “Morrer, morrer, a gente sem luxo se cede...” – o Reinaldo disse. – “...Mas a munição tem de chegar em poder de Joca Ramiro!” Eu podia pensar tranquilo na minha morte por ali? Podia pensar no Reinaldo morrendo? (GSV, p. 201)

A morte de Diadorim, que aparece como questão maior para Riobaldo, enche o amigo de medo, medo por sua vida e a de Diadorim. A guerra não é sua vocação. Sem escolher destino algum, Riobaldo acabou na jagunçagem. Diadorim, contudo, parece

Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. Diadorim restava um tempo com uma cabaça nas duas mãos, eu olhava para ela. “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” – pronunciou a prazer, como sempre quando assim, em véspera (GSV, p. 94).

Diadorim morre ainda, pode-se dizer, para não responder a pergunta alguma, mas apenas continuar engendrando enigmas. Ali onde houvera anteriormente a presença da jagunça, há apenas o silêncio, e a dificuldade em lidar com aquilo que não pode ser exprimido em termos estáveis, claros e coerentes, ou “pastos demarcados”. Assim, o silêncio de Diadorim será um alívio e uma angústia, uma esperança e um temor:

Mas pude ter a língua sofreda. – “Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão baixio, para o Currálim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...” De arrancar, de meu falar, de uma sede. Aos tantos, fui abaixando os olhos – constando que Diadorim me agarrava com o olhar, corre que um silêncio de ferro. Assombrei de mim, de desprezo, desdenhado, de duvidar da minha razão. O que eu tinha falado era umas doideiras. Diadorim esperou. Ele era irrevogável (GSV, p. 239-40)

A vai, coração meu foi forte. Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio? (GSV, p. 95)

Esse movimento entre desejo e normas, ímpeto e razão, são as manobras realizadas, de um lado por Riobaldo, na sua construção de jagunço, e por outro, por Diadorim, cujas acrobacias consistem em construir seu próprio vínculo entre liberdade e construção da feminilidade (RUSSO, 2000, p. 40). E como todas as manobras e acrobacias, esses movimentos incertos e improvisados são riscos, não que tenham sido pagos com a morte, mas que Diadorim já a tinha como pressuposto na escolha do seu caminho.

Para a crítica tradicional, entretanto, a construção da feminilidade de Diadorim, está associada ao nome e ao que seria a manifestação de Maria Deodorina. Cabe assim elencar algumas características deste discurso que deixam entrever o modo como a relação de uma identidade de gênero é performativamente construída. Retomando a reconstituição de Riobaldo, que faz de Diadorim, segundo Ana Luiza Martins Costa (2002) “[...] um personagem ambíguo, estranho e movediço, que desponta como um enigma a ser decifrado: ele é delicado e terrível, encanta e repulsa, masculino e feminino” (MARTINS COSTA, 2002, p. 44). Segue ainda Martins Costa:

Do ponto de vista da cultura sertaneja e dos valores masculinos do universo jagunço, o Diadorim que brota da memória de Riobaldo exibe certos traços de feminilidade, disseminados e dissimulados aqui e ali ao longo de todo o relato, Riobaldo já conhece o final da estória, e ainda que não queira revelar o desfecho antes da hora, acaba se traíndo, soltando pistas que só reforçam “a esquisitice dele”: sua beleza [...], a pele clara [...] a fina cintura, e “a voz mesma, muito leve, muito aprazível” [...] seus pertences enfeitados [...] os presentes que ele dá para Riobaldo [...] seu jeito para a dança [...] sua insistência para Riobaldo tomar banho (MARTINS COSTA, 2002, p. 45-6).

A lista se estende e, junto aos anexos B e C de Diadorim e Clorinda (personagem de Jerusalém libertada [CRUZ, 2000]), texto de Marcelo da Cruz (2000), no qual o autor elenca características femininas em oposição às masculinas.

É importante ressaltar que o ensaio de Marcelo Lustosa da Cruz (2000), “Clorinda e Diadorim: donzelas, guerreiras e Donzelas-Guerreiras”, concebe positivamente as personagens, “seres completos e superiores à maioria dos que as rodeiam” (CRUZ, 2000, p. 392). Assim, compartilha-se aqui da opinião do autor quanto ao acúmulo de características “masculinas” e “femininas”. Contudo, ao minuciar o que as tornam donzelas guerreiras, Cruz solidifica posições, ainda que em divergência com o que apresenta como produto final. Vejamos:

Donzelas porque são moças que vivem e morrem castas, intocadas sexualmente, totalmente imaculadas e virgens. Donzelas também porque possuem características

psicológicas femininas como a doçura e a sensibilidade. Guerreiras porque manejam com maestria as armas, cavalgam como ninguém, são destemidas e em combate possuem espírito de liderança. E, finalmente, Donzelas-Guerreiras por serem seres completos, tendo, em si, as metades separadas por Zeus, possuindo características marcadamente femininas e masculinas (CRUZ, 2000, p. 393).

É aqui que o gênero se mostra como “sexo”, desde o início. Isto posto, embora o conceito central de donzela guerreira permita uma identificação “masculina”, por baixo dos “trajes masculinos” há uma mulher “doce e sensível”. Ou ainda, escondida sob a “rudeza de modos” e “grande força física” há alguém que “lava roupas” (ainda que todos o fizessem [Cf. GSV, p.164]) etc.

Para Cruz, essas características se complementam de maneira óbvia e sem maiores implicações, o que faz com que Diadorim não seja como as outras mulheres, ou os outros homens. Mas, diante da dicotomia delineada o que se percebe mais claramente é a ilusão de substância que faz com que estas características sejam inicialmente atribuídas como masculinas ou femininas.

Assim, por exemplo, não há nada em uma mulher ou homem que determine se serão bons com armas, a não ser a própria prática. Através de uma determinação de gênero, entretanto, elas surgem ligadas ora ao masculino, ora ao feminino. Assumir ou incorporar um gênero, deste modo, é não apenas uma questão de construção cultural, senão significativamente “um conjunto de atos volitivos”, o que quer dizer, em outras palavras, que seria uma questão de escolhas, mas que, uma vez que estas seriam em um certo grau, automatizadas, não se pareceriam com alternativas conscientes.

Uma vez que pensamos o sexo a partir do corpo, porém só conhecemos para essa manifestação duas concepções, que estão baseadas na diferença anatômica, impõe-se uma questão de como a linguagem poderia ter de alguma forma antecedido, não apenas a interpretação, mas igualmente a nomeação, de modo a explicar a impossibilidade de haver mais de dois sexos/gêneros.

O cerne da questão estaria, segundo Butler, no fato de que uma vez que o corpo jamais foi pensado sem intermédio da cultura, isso implicaria dizer que como tal, ele já faz parte, desde o seu surgimento, de uma linguagem permeada por significações de gênero. E a questão se volta para esta linguagem.

O que Butler demonstra é que se gênero ou sexo são livres ou fixos, o são enquanto efeito de um discurso que busca estabelecer certos limites para a análise, a fim de salvaguardar alguns princípios do humanismo como pressupostos para quaisquer análises de gênero, como afirma a filósofa estadunidense:

Os limites da análise discursiva de gênero pressupõem e antecipam as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis de gênero na cultura. Isso não quer dizer a inauguração de toda e qualquer possibilidade de gênero, mas que as fronteiras da análise sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Esses limites são sempre estabelecidos nos termos de um discurso culturalmente hegemônico pressuposto nas estruturas binárias, que aparecem como a linguagem de uma racionalidade universal. A coação é, por conseguinte, incorporada naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (BUTLER, 1990, p. 09).<sup>24</sup>

A linguagem, entretanto, ao se deparar com os limites para a análise de gênero, deixa entrever neste movimento como a experiência de gênero está – discursivamente – limitada pela configuração atual, socialmente aceita, porém também já condicionada, que se mostra como racional e universal, como resultado de um discurso hegemônico construído a partir de estruturas binárias.

Apenas para resumir, em *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo* (2001), Judith Butler elabora mais explicitamente a hipótese a que se refere:

Quando a distinção sexo/gênero se junta a um construcionismo linguístico radical, o problema torna-se ainda pior, pois o “sexo” que é referido como sendo anterior ao gênero será ele mesmo uma postulação, uma construção, oferecida no interior da linguagem, como aquilo que é anterior à linguagem, anterior à construção. Mas esse sexo colocado como anterior à construção torna-se, em virtude de ser assim colocado, o efeito daquela mesma colocação: a construção da construção. Se o gênero é a construção social do sexo e se não existe nenhum acesso a esse “sexo” exceto por meio de sua construção, então parece não apenas que o sexo é absorvido pelo gênero, mas que o “sexo” torna-se algo como uma ficção, talvez uma fantasia, retroativamente instalado em um local pré-linguístico ao qual não existe nenhum acesso direto (BUTLER, 2001, p. 155).

A noção de que o gênero seria socialmente o que o sexo é naturalmente, quando eficazmente analisada, revela por um lado a impotência da linguagem, que delimita a possibilidade dessa construção às categorias binárias previamente estabelecidas para o sexo; e por outro, ao estabelecer que as categorias de sexo são naturais e a-históricas – anteriores à própria linguagem –, demonstrariam também o caráter ficcional da esfera do além-da linguagem, ou o pré-linguístico quando tomado como rigorosa explicação de algo.

De volta à tabela de Marcelo da Cruz (2000), nos anexos B e C, portanto, as características femininas: “doçura, amor ao pai, amor a Riobaldo, lava roupa, misteriosa, boa fala, ciumenta, trata ferimentos, beleza, voz bonita, olhos bonitos, atraente e mantém a castidade” (descartada “moça perfeita”, para os efeitos de argumentação), não decorrem de

<sup>24</sup> “The limits of the discursive analysis of gender presuppose and preempt the possibilities of imaginable and realizable gender configurations within culture. This is not to say that any and all gendered possibilities are open, but that the boundaries of analysis suggest the limits of a discursively conditioned experience. These limits are always set within the terms of a hegemonic cultural discourse predicated on binary structures that appear as the language of universal rationality. Constraint is thus built into what that language constitutes as the imaginable domain of gender”.

nenhum fator biológico ou natural. Em resumo: não há nada nessas características que seja uma pressuposição do que vem a ser a prova cabal do corpo de “moça perfeita”.

Em última instância, entretanto, elas se tornam compatíveis em maior ou menor grau às apresentações das personagens. Assim, o que aqui se questiona é que, as características elencadas deixam entrever o que Butler chamou de ilusão na substância, que consiste em acreditar que há algo anterior ao sujeito que o condiciona a agir de algum modo, ou que o compõe à revelia da construção subjetiva:

o sexo aparece inserido na linguagem hegemônica como substância, como, metafisicamente falando, um ser idêntico a si mesmo. Esta aparência é realizada através de uma torção performativa da linguagem e / ou discurso que esconde o fato de que o "ser" um sexo ou gênero é fundamentalmente impossível (BUTLER, 1990, p. 18-9).<sup>25</sup>

A concepção de que Diadorim possua tanto características masculinas quanto femininas é discursivamente construída como natural, contestada a partir daquilo que se supõe, sem contudo, questionar o impacto que esta personagem tem ao aglomerar tão distintas qualidades e ser mulher. Não porque aqui se credite qualquer validade à construção binária, mas porque é nessa construção de Diadorim como donzela guerreira ou como Reinaldo, que a mulher é silenciada e apagada, sem, contudo se problematizar os motivos de “beleza” ser um componente associado objetivamente ao feminino, enquanto “coragem” é ao masculino.

Apenas para fixar, o problema não é que isso limite homens belos e mulheres corajosas. A questão está mais além, em retroceder às designações e entender de onde vêm e qual é a função última delas: normatizar as representações de gênero. A linguagem então atua de maneira que, parecendo descrever, circunscreve o campo de atuação dos indivíduos.

Em “Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista”, Judith Butler (2011) realiza uma aproximação entre as teorias filosóficas dos atos de linguagem e a semântica das teorias da performance e da representação, como afirma a filósofa: “[o]s filósofos raramente pensam na representação em sentido teatral, mas mantêm um discurso de ‘actos’ com associações semânticas próximas das teorias de performance e representação” (BUTLER, 2011, p. 69).

As teorias de fala orientariam, portanto, a concepção de um corpo e sujeito que se fazem a partir de um “estilo de corpo” e não mais uma essência ou materialidade imutável. Sem negar a facticidade da matéria, Butler afirma que o corpo se insere em uma construção,

---

<sup>25</sup> “[...] sex appears within hegemonic language as substance, as, metaphysically speaking, a self-identical being. This appearance is achieved through a performative twist of language and/or discourse that conceals the fact that ‘being’ a sex or a gender is fundamentally impossible” (BUTLER, 1990, p. 18-9).

não como meio passivo de inscrições, mas antes, ativamente, materializando as possibilidades, orientado por um processo histórico.

O que se transforma com essa concepção é a aparência de substância a partir da desidentificação que se atribui a quem representa um gênero. Sem uma continuidade interna, a identidade vai sendo construída de tal modo que as pessoas passam a comungar das mesmas crenças. Essas crenças ganham o poder de verdade.

O entrelaçamento das noções fenomenológicas de corpo, a teatralidade dessa construção e os atos de fala como ilusoriamente constitutivos do gênero são sintetizados no método de Butler, que afirma:

Ao contrário dos modelos fenomenológicos ou teatrais, que consideram o eu definido pelo gênero anterior aos seus actos, vou interpretar os actos constitutivos não só como constituintes da identidade do actor, mas como constituindo essa identidade enquanto ilusão envolvente, como um objeto de crença (BUTLER, 2011, p. 70).

A performatividade encararia o gênero como um fazer, portanto, segundo Judith Butler, o gênero não seria uma representação verdadeira sobre determinados sujeitos. Antes, seria uma repetição de moldes/modelos, uma formatação de corpos, que escondendo seu caráter de criação, ganha a aparência de substancialidade.

Para Judith Butler (1990), as teorias sobre as quais se apoiam os críticos em definir no corpo, enquanto diferença sexual/material, uma realidade imutável, é apoiada por uma caracterização ontológica dos seres humanos, ou seja, uma vez que se referem a possibilidades concretas de existência decorrentes de atributos imutáveis do “ser”, o destino sexualo/gênero deve se adequar às possibilidades binárias existentes.

A ideia de um discurso que declara a existência de um sujeito pré-discursivo, ou constituído antes de sua realidade, faria parte, segundo a filósofa, da matriz compulsória da heterossexualidade, que binária e por isso fictícia, desautoriza certos corpos e sujeitos, deixando-os fora do discurso oficial, a não ser que possam se reconfigurar à norma.

Deste modo, a performance de gênero seria uma prova da possibilidade de se desestabilizar essas normas através de sua reiterabilidade. A ideia de uma paródia do gênero brincaria não com a ideia do original, mas sim com a de um original. Uma manifestação de gênero que seja natural.

A incapacidade de “ser” um sexo ou gênero é trazida por Riobaldo em sua inadequação como jagunço, e a força que os costumes têm. Ainda que “a força do homem se torna mais forte”, quem é este? Riobaldo, que remete sua existência ao destino? A ordem desse contar e como as respostas trazidas por Riobaldo, sempre provisórias,

Não são as roupas que fazem de Diadorim um risco para Riobaldo, mas o que seria? Para Cleusa Passos (2000), ser voltada para a guerra, é o que a torna diabólica para Riobaldo: “Ficar próximo a Diadorim requer, portanto, conviver com o diabólico, lutando por causa alheia e pela captura do traidor Hermógenes” (PASSOS, 2000, p. 167).

De fato, quando tematizadas, as roupas não são disfarces apenas de Diadorim, uma vez que, logo no início, Riobaldo já declara que fora bem vestido à cidade, para não ser confundido com jagunço (GSV, p. 41), ou ainda quando, ao se distanciar do bando, Riobaldo e Sesfrêdo passam tempo vivendo fora do jaguncismo. A fim de se passarem por quaisquer outros, eles escondem parte das roupas e armas (“Nossas armas, com parte das roupas, campeamos um seguro lugar, deixamos escondidas. Aí, a gente se ajustou no meio do pessoal daquele doutor, que estava na mineração, que eu já disse e o senhor sabe” [GSV, p. 104]). E, por último, quando no meio dos jagunços, Riobaldo descreve:

Assaz toda espécie de roupa, divulguei: até sujeito com cinta larga de lã vermelha; outro com chapéu de lebre e colete de fino pano, cidadão; outros com carocha e bedém, mesmo sem chuva nenhuma; só que de branco vestido não se tinha: que com terno claro não se guerreia. Mas jamais ninguém ficasse nú-de-Deus ou indecente decomposto, no meio dos outros isso não e não (GSV, p. 216)

A galhofaria apresentada da falta de jagunço “de branco vestido”, trata talvez, de alguma forma, o modo pelo qual estas vestes significam algo mais, pois caracterizam os jagunços, mas, entretanto, que elas não são nada de mais profundo, do que os costumes, e deixa a pergunta: a roupa faz o jagunço? Em Diadorim, as roupas, portanto, estariam encobrindo uma característica incoerente com uma apresentação de gênero socialmente esperada: Diadorim é a figura que não o obedece. Pelo contrário, o amigo gosta de mandar:

Com o tempo dos dias, fui conhecendo também que ele não era sempre tranqüilo igual, feito antes eu tinha pensado. 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 aprazia? Aposto que não. Mas eu concordava, quem sabe por essa moleza, que às vezes a gente tem, sem tal nem razão, moleza no diário, coisa que até me parece ser parente da preguiça (GSV, p. 204)

Ainda que não consiga delimitar Diadorim, Riobaldo narra, na necessidade de fazê-lo. Curiosamente, a prosa, materialização de seu corpo, obedece à mesma lógica, problematizada pela crítica, o romance de Rosa é um enigma que tem início na sua estrutura. Entendê-lo está, deste modo, diretamente associado à compreensão de Diadorim. Mas como entendê-lo? Como ler sem um ponto de ancoragem? E onde ele se encontra? A resposta parece estar precisamente na aparição dessemelhante de Diadorim em sua maleabilidade indócil.

## CAPÍTULO II

## Grande sertão: veredas, onde “toda firmeza se dissolve”

Mas o mundo falava, e em mim tonto sonho se desmanchando,  
que se esfiapa com o subir do sol, feito neblina Noruega  
movente no frio de agosto (GSV, p. 400).

### 2.1. O grotesco romance

Traçadas as influências sobre o conceito de gênero e sua não essencialidade, bem como a existência apenas fictícia de uma unidade/organização, seguimos a fim de localizar este mesmo movimento na prosa, no modo em que Diadorim é materializada no romance, ou ainda, com que forma o romance a compõe.

Grande sertão: veredas se organiza sobre uma reestruturação de léxico e gramática, que operam produzindo uma concepção particular de outros modos de falar, pensar e sentir. Assim, tem origem a escrita que é “fala”, incorporando ainda sons da natureza, bem como músicas, ao contar (“Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: “– Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o ararári perguntava” [GSV, p. 145]). A prosa quer ser ouvida.

Incorporando o diverso, tanto com sua liberdade de formas, quanto a partir de sua multiplicidade de sentidos, que recusam tentativas e metodologias avessas a sua natureza amorfa e livre, o romance não se fixa a nenhuma variação em particular, e normatizar ou percebê-la unicamente a partir de uma de suas variantes, deixa escapar a sua natureza criativa. Disforme, o romance é grotesco, se tomamos o conceito de grotesco na acepção, mais adiante aprofundada, daquilo que não se conforma aos padrões, sejam estes estéticos ou morais. O grotesco é tudo aquilo que não pode ser enquadrado nos padrões estéticos clássicos de beleza e simetria, antes, ele é como o romance e, por este motivo aqui associado ao romance de Rosa, ao ponto em que rompe com normas estéticas para produzir-se sempre outro, sendo espaço também de risco, abjeção e dissonância.

A presença de Diadorim, que desafia a compreensão a partir de parâmetros dicotômicos de análise, só poderia ser efetiva em um texto de igual princípio dinâmico. Não por acaso, ela é a incorporação desse contar.

É essa estrutura do romance (enquanto gênero) que permite pensar Diadorim como sua materialização e de que forma esta estrutura imbuí a jagunça de sua capacidade de agir (agenciamento). Em outras palavras, os elementos trazidos ao romance, como o silêncio, a

falta de demarcações claras, e outros, que a princípio parecem ser um descuido do narrador, são por fim assumidos como a própria particularidade deste contar:

Não. Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte [...] O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim é que eu acho, assim é que eu conto (GSV, p. 138).

Assim, se a princípio o narrador se desculpa por estar “falando às flautas”, logo se percebe que todo o romance é intencionalmente organizado de modo a fazer com que nós também nos percamos nas neblinas de Diadorim. A dúvida dessa vivência, a incerteza do encontro, a imprecisão da vida plasmam o contar.

Para Mikhail Bakhtin (2010a), por ser uma prosa flexível sem padrões estabelecidos como essenciais à sua produção, as análises literárias do romance promovem uma radical mudança em relação às formas anteriores. Sem uma estrutura rígida, os diferentes elementos se misturam de diversas maneiras, em suas variantes, de modo que,

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 2010a, p. 397).

Ao contrário dos outros gêneros, cujos cânones já se encontram estabelecidos e calcificados em sua estrutura, o romance incorpora o devir à própria forma, uma vez que ele está/é inacabado. Essa falta de substância, ou seja, algo em sua estrutura/forma/conteúdo que o identifique como tal, é o que o torna aberto para as diversas possibilidades plásticas ainda não previstas.

Para elucidá-lo, a este exemplo, Mikhail Bakhtin (2010a), em *Questões de literatura e estética*, distingue entre as principais características sobre a manifestação insurgente, a

[...] descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio lingüístico indiscutível e único do pensamento ideológico, que se encontra entre as línguas sociais nos limites de uma única linguagem e, entre as línguas nacionais, nos limites de uma única cultura (helenística, cristã, protestante) de um único mundo político-cultural (reinos helenísticos, Império Romano, etc) (BAKHTIN, 2010a, p. 164).

Originada e por isso, dando origem também, ao discurso plural que se articula a partir de diversas exposições da língua, o romance rompe com a rígida adequação entre forma e conteúdo, para reajustá-las aos seus propósitos. Socialmente, essa descentralização é traduzida

pela expansão das novas e diversas formas de expressão incorporadas ao discurso romanesco, uma vez que para o filósofo o uso da linguagem diz respeito às outras esferas da vida. Mas, a descentralização marca também uma maior complexidade da composição, em contraponto a epopeia, cujo discurso homogêneo é sua marca e limitação. De fato, como coloca Bakhtin,

[as] particularidades do homem épico, partilhadas basicamente por outros gêneros distanciados elevados, originam a beleza excepcional, a coesão, a claridade cristalina e o polimento literário desta representação do homem, mas, por outro lado, elas também engendram a sua limitação e uma certa irrealidade nas novas condições da existência humana (BAKHTIN, 2010a, p. 424).

O senso de unidade que mantinha o clássico discurso épico como coerente, teria se descaracterizado frente a uma nova concepção do mundo, que agora mistura outras falas e línguas, e, conseqüentemente, se expressa a partir de uma nova posição. A épica, ao contrário, continuaria mantendo a unidade entre o ser que representa e é representado, pois falaria de um momento no qual mundo e discurso seriam equivalentes, e não instâncias distintas. Contudo, como afirma Bakhtin,

Esta coincidência de formas – dos pontos de vista sobre si mesmo e sobre outrem – tem um caráter ingênuo e íntegro, sem discrepâncias entre si, não há ainda a confissão-auto-acusação. Aquilo que se representa coincide com aquilo que é representado (BAKHTIN, 2010a, p. 423).

O pensamento clássico, que exige unidade, passa a não coincidir totalmente com a representação humana, ou divergir entre possibilidades e apresentação. Na literatura, o enredo não é mais suficiente para revelar o ser humano por inteiro (Cf. BAKHTIN, 2010a, p. 424). Assim,

O epos se desintegra então, quando começa a procura de um novo ponto de vista sobre si próprio (sem misturar os pontos de vista dos outros). O gesto romanesco expressivo se apresenta como um desvio da norma; mas este seu caráter “errôneo” revela, por sua vez, o seu sentido subjetivo. No início há um desvio da norma, depois, a problemática da própria norma (BAKHTIN, 2010a, p. 423. Nota de Rodapé. Grifo meu).

O romance problematiza, assim, pela primeira vez, forma e conteúdo, uma vez que o novo discurso nasce da inadequação entre a matéria a ser dita e os antigos modelos, que agora se tornam uma problemática à parte, não mais internalizados ao conteúdo, como esclarece Amanda Araújo (2012), diferenciando-o da antiga manifestação literária grega:

Para os gregos a forma não antecedeu o conteúdo. Apenas quando metafisicamente trilharam o caminho, estabeleceram a forma perfeita para divulgá-lo. A análise do romance seguiu o caminho inverso: ao invés de configurar uma teoria específica, aplicaram uma apriorística a qual destinava ao romance o estatuto de gênero estranho, disforme, menor por simplesmente não caber nos padrões já prefixados [...] a nova arte não se ajusta perfeitamente aos antigos moldes (ARAÚJO, 2012, p. 05. grifo meu).

Ao eclodir disforme, sem estar (e exatamente por não estar) associado a nenhum modelo em particular, ele se define mais por características do que não é, uma vez que não se parece com as outras formas literárias já existentes, e a partir de novas e próprias combinações, ele segue inacabado, sem enrijecer sua forma, e constituindo precisamente, novos meios de significar e dar significado à formação social correspondente ao seu tempo e contexto.

O repertório romanesco traz uma diversidade de manifestações antigas – representadas por gêneros clássicos – e extraliterárias. Sob um novo papel, as linguagens são incorporadas ao romance, que ora reproduz suas normas estruturais, denunciando o caráter convencional desses gêneros, ora os utiliza a fim de produzir novas linguagens e visões de mundo.

Gênero de mediações, o romance, se torna palco de confronto de ideias e embates: “[...] trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível se discutir ideias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes” (I. MACHADO, 2005, p.154). Neste sentido, as obras dialogam, direta ou indiretamente, com representações prévias.

A este exemplo, Grande sertão: veredas tem sido continuamente trazido a partir dos diálogos estabelecidos com inúmeras representações. Apenas para citar, entre os bastante trazidos, estão os versos populares de “O filho do cangaceiro”, “O filho do capitão” e outros versos populares, como apontados por Walnice Galvão (1998), e o possível diálogo entre Guimarães Rosa e Os sertões, de Euclides da Cunha (BOLLE, 2001). Se Antonio Candido já tinha, em “O homem dos avessos” (CANDIDO, 2009), dividido seu texto seguindo a mesma divisão como a da obra de Cunha (A terra/o homem/a luta), a comparação segue com Walnice Galvão, em As formas do falso (1972), que também relaciona os dois textos, até chegar em Willi Bolle (2001), que desenvolve em Grandsertão.br, o modo através do qual, a partir da frase de Cunha, “o sertanejo é antes de tudo um forte”, Rosa teria escrito Grande sertão: veredas. Segundo Guimarães Rosa, em Ave palavra!, o relato de Cunha teria mitificado ou diluído os sertanejos de Canudos.

Mas diante do romance, afirma Bakhtin, as representações tornaram-se livres para, também se utilizar dos mais variados modos de expressão – inclusive daqueles que não poderiam fazer parte dos gêneros da poética, como a linguagem do cotidiano e expressões de oralidade – e falar sobre algo para além do que está escrito. Neste novo movimento, o filósofo russo percebeu a capacidade de compreender a prosa não mais como a dicotomização entre a oralidade e a escrita, mas como “[...] a insurreição de uma forma dentro da outra, no mais

autêntico processo dialógico, [onde] os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos” (I. MACHADO, 2005, p. 154).

Assim, as músicas de Grande sertão: veredas podem ser ainda a indicação de uma sintaxe diversa, que reserva similaridades com o fluxo do inconsciente. O primeiro encontro com o bando de Joca Ramiro deixou na lembrança a música-enigma de Siruiz, sobre uma moça virgem. Jamais reproduzida, Riobaldo compõe uma outra. No encadeamento da música que não se escuta com a vida, nascem outros versos, e ritmos também falam sobre o romance, sobre a música da fala, e a melodia do narrado:

Urubu é vila alta,  
 mais idosa do sertão:  
 padroeira, minha vida –  
 vim de lá, volto mais não...  
     Vim de lá, volto mais não?...  
 Corro os dias nesses verdes  
 meu boi mocho baetão:  
 burití – água azulada  
 carnaúba – sal do chão...  
 Remanso de rio largo,  
 viola da solidão:  
 quando vou p’ra dar batalha,  
 convido meu coração...(GSV, p.96)

Enfatizada por Gabriela Reinaldo (2005), a música traz fluidez e ritmo, indicando o que vem a ser algumas das principais direções da estória. Para Bakhtin, isto significa dizer não apenas que não existe mais uma distância entre a literatura e a fala ordinária, uma vez que as duas acabam por se misturar, fazendo uso dos antigos moldes e ideias numa concepção do novo que não é simplesmente o diferente, mas ainda que passa a haver outros modos de desdobramento para os hibridismos da prosa.

É a partir da concepção, de Mikhail Bakhtin (2010a) acerca da natureza do romance, sua falta de substância e abertura para diferentes manifestações linguísticas – implicando diferentes consciências sobre o mundo, agora plurais –, que podemos pensar o texto de Guimarães Rosa, e seus movimentos, que costumam dividir a crítica, em especial sobre como caracterizá-lo, como epopeia ou como romance, sobre o marco do livro, o tempo, ritmo etc. Em Grande sertão: veredas, esses discursos diversos surgem como multiplicadores de sentidos possíveis para Diadorim, ao ponto em que se recusam a delimitá-la ou encerrá-la sob um único prisma.

## 2.2. Diadorim: estranha polissemia poética

Ao mesmo tempo em que a narrativa busca reconstituir Diadorim, a linguagem, e a paisagem do sertão ganham contornos imprecisos com essa proximidade, que a refletem ao tempo em que refratam os sentidos únicos e estáticos. Maria da Penha Alves (2006), em “Multiloquium e performance: palavra e paixão em Grande sertão: veredas” enfatiza o que a presença de Diadorim significa para o romance:

Sem a presença desse jagunço de pele alva e braços sedutores, a narrativa se encerraria rapidamente. Ela que marca o texto com a multiplicidade, com a imprecisão, a incerteza: uma procura incessante de sentido que faz com que se explore ao máximo as potencialidades da palavra. Sua natureza ambígua, também ela construída com o disfarce, somatiza a polissemia poética e estilhaça o sentido unívoco. Multiforme, ela inscreve na narrativa o indizível, o não-dito, o sentido vário que mina toda a linguagem que se deseja utopicamente total e transparente. Diadorim corporifica todo o drama da linguagem em uso (ALVES, 2006, p. 29).

Derivam dela as imagens que ecoam ao longo da obra de pluralidade e excessos de significação. Com Diadorim a linguagem é levada ao extremo, radicalizada no uso. Porém, se a língua já revelara seu insucesso diante da realidade, trazê-la como insuficiente à representação, através de Diadorim em sua natureza fugidia e deslizando, pode ser pensado como o modo de perceber, ao contrário, as construções ficcionais na realidade.

Assim, a personagem aglomera significados distintos – força, coragem, homem, mulher, natureza, cultura, violência, afeto etc – que seriam teoricamente incongruentes em seu conjunto. Sua presença revela o disfarce de coerência do discurso que visa enquadrar os sujeitos de acordo com categorias essenciais, e não contingentes.

A prosa rosiana contrasta com as análises, que ao se ater a um ponto específico, como onde seria de fato o início da estória, reconstituição cronológica dos acontecimentos etc, por vezes se torna incapaz de não fazer uso de categorias rígidas de análise, incompatíveis com o texto e a presença de Diadorim.

Diante dessa prosa múltipla, flexível e contraditória fica o impasse: como abarcar o seu sentido? Como possível resposta, uma vez que é Diadorim que é percebida como a fluidez desse contar, esse movimento não seria/deveria ser abarcado, antes, pode-se perceber como a narrativa é articulada a fim de que ela siga escapando.

Dai sua possibilidade infinita de significar e deslizar por entre os enquadramentos conceituais, e o temor ante ao que não pode ser coagido por normas estáveis e previsíveis. O grotesco do romance, como o de Diadorim, surgem desta imprecisão que liberta ao tempo que provoca estranheza e receio: “Sertão sempre. Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de

repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera” (GSV, p. 402).

Rodeado pela indeterminação de Diadorim, Riobaldo a traduz reiteradamente em contextos de escassa visibilidade,

Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam. E estávamos conversando, perto do rego – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. Desse lusfús, ia escurecendo [...] Diadorim, duro, sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria a boca; mas era um deles que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto (GSV, p. 33).

Além de serem regidos pelas duas ordens distintas que se encontram em vigência, esses momentos traduzem os modos pelos quais Riobaldo se deixa invadir pelos pensares e sonhos com o amigo. No escuro, Diadorim aparece melhor, talvez porque assim se tenha uma noção mais clara das indeterminações: sem ver, o jagunço pode apenas sentir.

Esse sentimento, contudo, não aparece sem gerar conflitos com sua posição jagunça e os costumes. Diante do dilema interno, a figura de Diadorim ganha contornos ambíguos que traduzem a ameaça e o desejo, ou o desejo como ameaça. Tal qual “O estranho”, figura do ensaio de Sigmund Freud (1996), de dupla natureza:

Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘heimlich’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista [...] Segundo Schelling, unheimlich, é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (FREUD, 1996, p. 242-3).

Haveria um reconhecimento diante do ‘estranho’, como o afirma Freud, pois há algo de familiar, ainda que seja aquilo que não estava visível. O sentimento não se refere apenas à condição de guerra em que vive, Riobaldo sem saber o que/como sentir/ver/perceber Diadorim, o sente, vê e escuta em todos os lugares, ou melhor, é rodeado por esta aparição.

– “...A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais...E o que está demudado, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...”  
Diadorim disse, e a voz dele, ecosa, me rodeou; as certas sinceridades. Amizade de amor surpreende uns sinais da alma da gente, a qual é arraial escondido por detrás das sete serras? (GSV, p. 669)

O jogo de luz e sombra vem para acentuar o sertão, mais precisamente com e como a aparição de Diadorim, nos incertos movimentos e estranhas imprevisibilidades (“O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei” [GSV, p. 856]).

Mas levei minha sina. Mundo, o em que se estava, não era para gente: era um espaço para os de meia-razão [...] O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada dia num pouso diferente, sem juízo de raiz? Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim.

Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia. Os tamanhos. A alma deles (GSV, p. 443-4).

É neste espaço ambíguo e ameaçador que Riobaldo encontra Otacília como o contrário de Diadorim, que seria um amor

Se sem peso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto. Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase (GSV, p. 191)

Ainda assim, é o entrever, o jogo de luzes em que as palavras escorregam por não conseguir abarcá-la, que a personagem é capaz de demonstrar como a necessidade de “clareza” conceitual é que se reveste de ficção. Não por acaso o contar que é múltiplo, ele também, em seus dizeres, personifica a necessidade de Riobaldo de uma “demarcação”, que, entretanto, seria e será sempre provisória.

Nestes movimentos se constitui e é constituída Diadorim que, ante a necessidade de delimitação, segue escapando.

### 2.3. Mundo misturado x pastos demarcados

Carente de demarcações, o universo rosiano aponta para uma inconclusividade desconcertante como o extrato do vivido. Diante da impossibilidade de entender Diadorim ou o passado de maneira exata, cabe a Riobaldo recontar a fim de reviver de alguma forma aquilo que ainda não entende, mas que à época lhe era desconhecido.

A dúvida aparece sempre como uma dupla regência, da aparição de Diadorim, ou resultado dela, até a ordem do mundo. A fala suscita a necessidade de um princípio organizador, em oposição a Diadorim, a (des)organizadora.

Deste modo, a existência do mal e bem surgem como uma última instância de validação metafísica. Não que Riobaldo acredite nelas, já que acredita e reza de todo credo, mas como um modo de pode se orientar diante da vida.

Já no início, contudo, ao exigir a “extinção” do mal, ele o faz a partir de instituições variadas:

Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo da noção – proclamar por uma vez, artes assembléias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranqüilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?! (GSV, p. 14)

Inexistindo o mal, todos seriam livres para construir ou reconstruir outras noções. Em parte o desejo é explicado ao longo do contar por casos em que essas duas instâncias se

confundem. Riobaldo, ao invés de acreditar em uma ou em outra, duvida das duas, mas uma vez que não possa fazê-lo “oficialmente”, se rende ao já estabelecido.

Ah, eu sei que não é possível. Não me assente o senhor por beócio. Uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... (GSV, p. 14)

Aqui também, há uma certa ironia do jagunço iletrado, que se questiona sobre as “ideias arranjadas” e o poder que elas têm de interferir na vida real, entre problemas sociais.

Para Riobaldo, a impossibilidade de distinguir esses limites entre o que existe e não, e a inadequação que se sente diante de categorias e pessoas é que torna essa delimitação um imperativo, como afirma:

Baixei, mas fui ponteando opostos. Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (GSV, p. 306-7)

Essa dificuldade surge no relato na forma de uma necessidade de distinção entre destino e acaso; e na crítica como a necessidade de definir as ordens do relato como épica ou romance. Em síntese, o romance, tal como narrado por Riobaldo se apresenta como um desvelar de sua vida que toma a forma de Diadorim: imprecisa, confusa e fugidia. Ao tempo em que se conhece/vê Diadorim, Rosa abre as possibilidades para outros tipos de materializações, que desafiam a compreensão de gênero tanto de papéis pré-definidos para as mulheres, quanto de localização de um enredo claro, objetivo e classificado.

A matéria vertente, que, segundo Riobaldo, faz do seu narrar mais do que a simples vida de um jagunço, a estória mesma da própria condição humana, pode assim ser vista porque seus conflitos versam sobre aquilo que está cravado no “estado mesmo do viver”, o sentido da existência, ou a falta deste. Segue o jagunço:

Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado (GSV, p. 692-3).

A ideia de que haveria normas sobre as quais estaria assentada alguma ordem para o viver, é, para o jagunço, mais do que uma possibilidade, uma necessidade (“Mas, esse

norteado, tem. Tem que ter”) que, em caso contrário, instauraria “o confuso dessa doideira que é”, ou seja, que se não existisse, impossibilitaria ao jagunço entender a realidade pelo que ela de fato é. Riobaldo prefere assim acreditar que existe algo que não se pode ver, entendendo essa lei como o sentido para a existência, e a partir dela, haveria o certo e o errado. Contudo, o jagunço continua:

Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...(GSV, p. 693)

E procurar encontrar aquele caminho certo, eu quis, forcejei; só que fui demais, ou que cacei errado. Miséria em minha mão. Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? (GSV, p. 693)

É esse caos que personifica aquilo o que não se mostra por uma única forma, mas que aparece apenas sob múltiplas aparências e confundem assim o sentido que deveria ser único e estável. Para esse estado, de formas e aparências transitórias, Riobaldo atribui a natureza do mal, ou falso, conquanto o contrário, é Deus: afinal, se há 73 cognomes para se referir ao Diabo, há apenas um mesmo nome para Deus (Castro, [1970] apud ZILBERMAN, 1977, p. 96).

A dúvida entre a chance de haver uma força maior – a existência de Deus e do Diabo – regendo a vida de Riobaldo, ou a possibilidade de escolher, do jagunço, coloca Riobaldo diante de dois caminhos: o primeiro, no qual tudo seria fruto de um desígnio superior, e já teria, portanto, sido projetado, como o seu gostar por Diadorim: “Diadorim escolhia era o ódio. Por isso era que eu gostava dele em paz? No não: gostava por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos” (GSV, p. 534-5).

E o segundo, do sentimento casualístico de uma existência sem sentido prévio, apenas contingencial:

Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso de curto acaso foi que se conseguiram – pelo pulo fino de sem ver se dar – a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clim de clina de cavalo. 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 respostas. Às vezes essa idéia me põe susto (GSV, p 171).

Entre as duas ordens da vida – o que tem, e o que pode ser, Riobaldo conta, incerto, materializando em Grande sertão: veredas, um problema de gênero literário bastante recorrente na crítica, que se divide em tratar o livro ora como romance, ora como epopeia; ou,

ainda que quando reconhece sua forma romanesca, busca acentuar as passagens épicas e os mitos que habitariam o grande sertão.<sup>26</sup>

A simples noção de épica ou romance, contudo, não dizem respeito apenas a estilos literários, senão antes à própria concepção de mundo que existe em cada um desses momentos históricos, que tratam, em última instância, da forma de como são os seres humanos e como se relacionam com a realidade de então, e suas questões.

De outra forma, pode-se admitir, segundo Georg Lukács em afirmação acerca da natureza da arte, que "[...] o comportamento cotidiano do homem é início e fim ao mesmo tempo de toda atividade humana" (LUKÁCS, 1966, p. 11)<sup>27</sup>, que seja, é o modo histórico, profundamente enraizado na realidade, o ponto de partida e chegada de nossas produções e leituras da cultura à nossa volta, ainda que o façamos sem o intuito consciente de representar a realidade; o que não foi o caso de Guimarães Rosa, que, em carta explicativa sobre o seu ofício de escritor, e como escreveu Sagarana [escrita em 1937], comenta:

[...] eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca (ROSA, 2009. p. 10).

Ancorado no sertão, a partir de suas anotações de viagens<sup>28</sup> e intenso estudo, Guimarães Rosa se destaca por incorporar à obra, uma significação de caráter mítico, misturada à matéria mais específica dos jagunços, a fim de ser capaz de se tornar universal.

Davi Arrigucci Jr. (1994), em “O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, destaca a composição do sertão a partir de formas épicas, líricas e romanescas, e ressalta que a origem das grandes dúvidas estão, portanto, “[...] nas misturas de formas narrativas utilizadas para apresentar a realidade de que nos fala [Riobaldo]” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 10), culminando numa travessia da épica ao romance, como

<sup>26</sup> Algumas obras, a título destes exemplos, serão trazidas ao longo deste capítulo, e, por ora são: Roncari, 2004, Pires, 2000.

<sup>27</sup> “[...] [e]l comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana.”

<sup>28</sup> Em carta a Pedro Bloch, Guimarães Rosa fala sobre o sentido de suas anotações, viagens e explica o que a crítica chamou de “escrita difícil” do autor, que consistia em saber o real nome, descoberto empiricamente, segundo o autor: “Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas Gerais, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS” (ROSA apud VASCONCELOS, 2011. p. 191).

afirma o crítico. Luiz Roncari (2004) também percebe o que ele chama de “problema do gênero” na obra:

Essa integração [de componentes da vida pública e privada, familiar] talvez esteja na raiz do problema do gênero do Grande sertão, na medida em que o autor plasma no mesmo livro duas ordens distintas de fatos, a pública e a privada, e que pedem tratamentos diferentes: o épico, para a primeira, que deve teatralizar a saga de um povo, a luta e os conflitos da assimilação civilizatória; e o romanesco, para a segunda, que encena os descaminhos do herói na realização das expectativas da vida amorosa e privada (RONCARI, 2004, p.20-1).

Como Arrigucci Jr., Roncari também divide o Grande sertão em épico e romanesco, a partir da busca por uma conceituação que defina os movimentos imprecisos da prosa rosiana, dividindo-o em dois planos distintos, com manifestações características, que, entretanto, seriam concomitantes.

O mundo que serve de iniciação ao herói épico, entretanto, não seria acessível à mudança ou reavaliações. A partir da criação de um princípio de autoridade que regeria uma “ordem natural”, distanciaria temporalmente o transcorrido, que se torna absoluto e não se deixa relativizar. Estático, o passado engessa as formas ditas, querendo impor uma fictícia substância.

Regina Zilberman (1977), em *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*, afirma uma estrutura épica o acaso afirmado por Riobaldo teria o sentido de destino, que o mito perpetuaria numa realidade eterna e imutável, refletida no seu uso da palavra que encontra a verdade como coerência e estabilidade. Haveria uma necessidade por trás dos acontecimentos, como Riobaldo por vezes parece afirmar: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda” (GSV, p.147). E assim, o jagunço seria um mero brinquedo das forças superiores, como afirma Antonio Candido:

Mas o que é interessante no Grande sertão: veredas, o que dá um pouco a dimensão metafísica dele é que a vontade do homem é mais forte do que o poder do lugar, e no fim o homem sente que ele foi um brinquedo, há um destino obscuro misterioso que o tempo todo dirigiu as coisas, então a ambiguidade é presente (CANDIDO, 2011, p. 24).

A busca por esse sentido, de dirigido destino, é a necessidade afirmada por Riobaldo: “Por enquanto, que eu penso, tudo quanto há, neste mundo, é porque se merece e carece. Antesmente preciso” (GSV, p. 17), mas não porque o narrador tenha encontrado evidências para tal, senão porque o contrário – perceber a aleatoriedade da vida – poderia fazer com que o jagunço perdesse o sentido, como afirmado anteriormente: “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 respostas. As vezes essa idéia me põe susto” (GSV, p. 171).

Outro traço que Zilberman traz como construção de um passado da épica, remeteria, segundo a autora, a um “primitivismo essencial do início do mundo” (Cf. ZILBERMAN, 1977, p. 97), explícito no momento em que o bando de Riobaldo come uma criança, porque esta, sem roupas, se assemelhava a um “macaco vultuoso” como o símbolo de um estado ainda pré-humano:

Por quanto – juro ao senhor – enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio em aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa... (GSV, p. 69)

Mas, como tudo no universo rosiano, poderia igualmente apontar para a inversão desnaturalizadora, intrínseca à obra, na qual Riobaldo, sugerindo que quem o ouve preste atenção para o que está além das palavras, afirma:

Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer o vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso. Não esperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo (GSV, p. 434-5)

Para Regina Zilberman (1977), a linguagem apareceria na obra como se fosse “tornada natural e não redução do real”; não como construção, mas antes, como “[...] inerência ao objeto que nomeia” (ZILBERMAN, 1977, p. 97. Grifo da autora).

Nesta linguagem que engendra ordens, o fantástico, o destino, e uma origem à revelia de Riobaldo, poderíamos localizar um outro movimento associado à performatividade, como vista em Diadorim, a criação de um discurso que engendra o sertão que se propõe a descrever, e cuja gênese, é estrategicamente encoberta. Nos movimentos do contar é Diadorim que é materializada, contudo, se para Willi Bolle (2001), ela é “[...] a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença” (BOLLE, 2001, p. 332), aqui ela é, ao contrário, a própria presentificação desse caótico e informe universo, ao qual Riobaldo pode apenas tentar remontar continuamente.

Paulo Rónai (2001) antecipa, em prefácio ao romance, algumas das principais questões que o contato inicial com a obra de Rosa gera, em especial

o susto que se experimenta à entrada, ao sopesar o volume grosso, bloco maciço, sem claros, sem divisão em capítulos, sem índice. Ainda mais: que vem a ser esse título estranho, com dois pontos no meio? A linguagem condensada, elíptica, regional e individual ao mesmo tempo, embora dentro da linha dos livros anteriores, impõe ao interesse um período de adaptação. Além disso, a história tarda a começar, o narrador parece experimentar vários rumos, embrenha-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça a ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos [...] de repente, após uma travessia do rio São

Francisco, ele nos faz desembocar numa estrada real, de horizonte dilatado, por onde a história se desenrola ampla, épica, irresistível, levando de roldão qualquer estranheza ou resistência (RÓNAI, 2001, 15-6).

O crítico, contudo, parece estabelecer o início da estória a partir da travessia em que ainda meninos, Riobaldo e Reinaldo se encontram pela primeira vez. A passagem, entretanto, não acontece até uma centena de páginas após o início do livro. A narrativa seria vazia? Sem sentido?

A partir deste momento, podemos perceber como a prosa e Diadorim se recusam a ser apreendidas pelas categorias analíticas que exigem uma fictícia ordem, clareza e objetividade. A estória segue, e escorrega por entre as categorias analíticas que necessitam de uma ordem e modelos previsíveis. O romance-neblina, como Diadorim, não pode ser enquadrado, salvo sem muitas especificidades, a partir de categorias tão flexíveis quanto ele, que aceitem o impreciso, o aberto, inacabado.

Para Márcia Marques de Moraes (2001), o contar de Riobaldo se situa na impossibilidade de hierarquizar conteúdos, enumerar situações ou demarcar uma ordem para o dito. A fala, contudo, é sempre cheia de algo, do que se quer dizer, ou daquilo que pode ser dito sem que se fale diretamente. Essa lógica de uma fala que incorpora significados e uma semântica própria seriam bem entendidos pela psicanálise como o modo como o sujeito se traduz nessa linguagem que desliza por entre o que fala e o que é dito.

Neste sentido, podemos pensar ainda como a impossibilidade de Riobaldo ouvir ou dizer o que de fato deseja. A presença silenciosa de Diadorim não lhe dá certeza alguma, ainda assim, sem ela o jagunço adoece:

No mais, mal me lembro, mas sei que, naqueles dias, eu estive muito maltrapilho. Em que era que eu podia achar graça? De manhã, quando eu acordava, sempre supria raiva. Um me disse que eu estava estando verde, má cara de doença – e que devia de ser de fígado. Pode ser que seja, tenha sido (GSV, p. 303)

Ou seja, a narrativa fala/forma Diadorim, que dá sentido ao narrar, sem ela, Riobaldo lembra apenas de si e da espera pelo retorno desta. Que também é possível de ser percebida na recusa de aceitar o final:

As faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza 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...(GSV, p. 738).

A oralidade surge como o recurso através do qual essa recusa é explicitada. Riobaldo não põe no papel o que diz, ele fala, seguindo Diadorim pelo contar, pelas lembranças, sem se ater aos moldes de uma escrita ou lógica linear. Contudo, a máscara que ele evoca nesta cena,

e que poderia ter pertencido a Diadorim se estende para a própria leitura, afinal estamos diante da “escrita de uma fala” que se nega. A “máscara” de Diadorim é assim, tão logo reposicionada. Retirou-se apenas de Diadorim, ou desvelou-se também a lógica do romance, de falar sobre si mesmo e assim, revelar o seu disfarce?

Em síntese, a dúvida e forma inacabada, própria do relato, que não fecha as questões que traz, não teriam lugar nos estilos clássicos que tencionam a remissão a um ponto no qual existiria uma verdade objetiva. O tempo do reverente passado da épica surge no grande sertão como ritmo particular, como afirma Gabriela Reinaldo em “Uma Cantiga de se fechar os olhos...”: Mito e Música em Guimarães Rosa (2005), que brinca e rompe com a linearidade do contar.

Sem se ater a rígidos formatos, Riobaldo se embaralha no narrar: “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante” (GSV, p. 133-4).

A estória engendra, deste modo, um jogo subjetivo com o tempo. O ritmo musical é visto ainda pela autora como a fuga à racionalidade, meio encontrado pelo autor de escapar por entre as frestas analíticas do discurso automatizado, servindo por vezes de uma fala profética. Reinaldo relaciona assim a ligação da música com a mágica:

Ao mesmo tempo em que se caracteriza pela frequência, ritmo e pausas, que são medidas de tempo, a música, enquanto fruição, deleite, permite uma fuga do tempo cronológico, irreversível. Por este motivo, para diversas mitologias, ela é o canal de acesso ao mundo não sensível. Em Hesíodo, o canto em uníssono das Musas conjuga presente, passado e futuro num só instante: o tempo da eternidade. Filhas de Mnemosine, a memória sagrada, as Musas, palavra cantada, conferem ao aedo a liberdade de entrar em contato com uma temporalidade matricial, original. O poeta comunga da glória da divindade, do latim *divinare*: ele é tradutor e adivinho. (REINALDO, 2005. p. 16).

Tanto a musicalidade, quanto o ritmo mnemônico refletem na relação sentido e ordem da narrativa. Pode-se dizer que a musicalidade traria uma fluidez ao texto que subverteria tanto o tempo cronológico, quanto o da própria posição da palavra, que enquanto canto, perde a posição racional por excelência do discurso científico e, conectada à natureza corporal, passa a ser mais organicamente uma fala despreziosa e simples.

Há também que se reparar na fluidez do tempo: passado e presente sobrepõem-se e são coabitados por Riobaldo, enquanto o narrador usa o ritmo – musical ou não – de suas memórias para dar continuidade à estória. A própria narrativa se interrompe por um fluxo de consciência, ao qual Gabriela Reinaldo se refere como um momento de “suspensão da narrativa” (REINALDO, 2005), na qual Riobaldo divaga sobre o sentido do que não entendeu, talvez porque não “adivinhara”, porque

tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora nos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num compito (GSV, p. 439).

A construção de um Riobaldo que estava prevendo ou teria sentido seu destino – “Diadorim me veio, de meu não-saber e querer. Diadorim – eu adivinhava. Sonhei mal? (GSV, p. 437) – pertence a um contar que, além de posterior ao acontecimento, é dirigido a um outro, que fica responsável por “por o ponto”. A elaboração é dialogizada, imitando o próprio movimento da prosa, que dialoga com outros gêneros, mas, se mostra em suas nuances romanescas. É essa dinâmica do romance, cuja presença dos dois personagens define a construção do próprio texto, como esclarece Walnice Nogueira Galvão:

É assim, com essas ansiosas perquirições, que Riobaldo vai aos poucos pedindo a ajuda do interlocutor para elucidar questões e para ser parceiro na empresa de constituição de um relato de sua vida. Por ser sua vida, não dispõe do distanciamento necessário para uma visão objetiva [...]. Por outro lado, a matéria de que trata é sua com exclusividade, e disso se vangloria ao interlocutor “Do sol e tudo, o senhor pode completar, imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido”. Mas este pode lançar mão de outros saberes para ajudá-lo à medida que ambos, conjuntamente, vão concretizando um texto biográfico, que cada um dos dois seria incapaz de levar a cabo separadamente. É do atrito das duas personagens, tal como aparece unilateralmente na fala ininterrupta de Riobaldo, que toda a narrativa se constitui enquanto texto (GALVÃO, 2008, p. 247).

Assim, o sertanejo vai relatando toda a sua vida, contando ainda com o papel igualmente fundamental do interlocutor, o de organizar esta fala. Por isto é nele em quem o jagunço “se fia” (“Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?” [GSV, p. 22]) para poder contar, e é ele quem “põe ponto” (“E muitos fatos miúdos aconteceram. Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto” [GSV, p. 760]); mas não arbitrariamente, afinal o interlocutor também deve ser “fiel como papel” (“Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” [GSV, p. 134]), para que a história possa afinal ser escrita.

Em última instância, portanto, o texto se recusa a se fechar. Riobaldo entrega a escrita para um outro que a ordena e é capaz de achar a verdade dele, não a do narrador, apenas a de quem escuta. Para o jagunço, “a vida não é entendível”, por isso, sem necessidade de moldes, que aparecem como um recurso da crítica ante a necessidade de pôr em termos claros a prosa, definindo estilos literários ou marcações como fim, começo, cronologia.

Mas, se a prosa é Diadorim, ela causa o mesmo efeito: a desnaturalização de um contar que sem se pautar pelas normatizações, torna-se aberta às possibilidades. O poder de simular corrobora aquilo que ela diz: que não existe uma substância anterior ao que é contado.

O romance que nada encerra, segue sendo problematizado e gerando tantas questões quanto a desafiadora presença de Diadorim.

#### 2.4. Diadorim como romance: toda possibilidades

Em síntese, se é o jagunço que detém o material do narrar é apenas através do falar sobre e para alguém que o sertão pode tomar vida e se concretizar. Mas, neste movimento, se realizam também outras descobertas: em primeiro lugar que a matéria do contar, bastante informe, vai sendo pontuada por um outro, e em segundo, que Riobaldo, ao contrário do narrador épico, cuja imagem se assemelha à representação, não encerra certezas, mas antes, multiplica o caráter aberto e criativo das dúvidas, que servem ainda como reflexão dentro de romance, sobre o próprio romance, se pensarmos, por exemplo, na narrativa de Davidão e Faustino (Cf. GSV, p. 111).

E quando ainda faz uma reflexão sobre o final da estória de Davidão e Faustino – que além de uma clara alusão a outros personagens, em tom de divertimento, sentido inapreensível pela épica, joga trazendo os contextos bíblicos de Davi e dramáticos do mítico Dr. Fausto, retomando o pacto que Riobaldo faz, as figuras satânicas e divinas em papéis “invertidos”, além de se questionar sobre o fim da narrativa:

Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente, vindo com outros num caminhão, para pescarem no Rio. Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória de livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado. O final que ele daí imaginou, foi um [...] Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. A vida disfarça? (GSV, p. 111-2)

É a própria vida que é refletida nas narrativas trazidas por Riobaldo, mas esta toma forma na narrativa que o jagunço conta – duplamente –, a que traz de ouvir falar, e a sua, que segue com alguma semelhança, em especial a própria noção do lugar da verdade, que existiria em oposição e como única alternativa para o erro/falso. Salvo quando alguém é capaz de conceber de outro modo, e “Aí podem encher este mundo de outros movimentos”.

Se a vida disfarça, talvez suas máscaras pertençam ao que “não teria sido criado”, afinal, “o que não existe de se ver, tem força completa demais, em certas ocasiões” (GSV, 701).

Mas se Riobaldo é incapaz de criar, o que se coloca como uma patente contradição entre o que afirma e do que conta, ele consegue, entretanto, deixar em aberto, não apenas a sua estória, mas a de Davidão e Faustino, sugerindo sempre outras possibilidades:

E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem – deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (GSV, p. 112-3).

Se o jagunço não revela o final, anunciando que o real é aquilo que não acaba com o formato esperado ou sabido, reavendo a fala de Zé Bebelo – “Não me esqueci daquelas palavras dele [Zé Bebelo]: que agora era ‘o mundo à revelia...’” (GSV, p. 398) –, é porque à realidade pertencem também outros estatutos de verdade, como Riobaldo descobre ao encontrar um romance:

Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha concebido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (GSV, p 539)

A referência ao romance histórico bastante aludido, inclusive, na literatura brasileira por Machado de Assis e José de Alencar, *Saint-Clair das Ilhas*,<sup>29</sup> de Elizabeth Helme, leva à narrativa a um ponto no qual se revela o romance dentro do romance, apenas para acentuar o seu caráter jocoso, afinal, há certas semelhanças com o folhetim, como elucida Marlyse Meyer (1997), em *Folhetim*:

[...] Um banido, figura essencialmente pré-romântica. Banido num espaço histórica e geograficamente determinado: na Escócia do tempo do rei Jaime I. Um chefe de clã, chefe por muito valor e bravura. Guerreiro e herói. Mas, igualmente “herói” tout court: o herói padronizado dos contos da carochinha (59). Órfão sem o ser; abandonado por mãe malvada; criado por tio valoroso. Outras provações ainda, e a recompensa, na pessoa de bela e fidalga donzela, que chega um dia à ilha de Barra, vestida de rapaz, atraída pela fama do valente e misógino herói. Este acaba cedendo ao encanto de Ambrosina. A destemida mocinha se transforma, mal se casam, em recatada, virtuosa e diligente esposa, e mãe extremosa de três filhos, sem falar no filho adotivo de Sinclair, peça fundamental do enredo. Transforma a rude fortaleza no lar mais aconchegante e o heroico Sinclair num perfeíssimo esposo e pai. O Riobaldo da Otacília, em suma (MEYER, 1997, p. 62).

O final é uma referência também à Diadorim. Se Ambrosina se casa com Saint-Clair, Diadorim morre como Aquiles, cumprindo sua missão e aquilo em que acreditava. Sua morte não resolve nada, pois a partir deste fato o romance apenas se abre para mais possibilidades. Para as interpretações e questionamentos de ordem do relato, de verdade e desconstrução.

<sup>29</sup> Cf. Marlyse. Quem é, ou quem foi Sinclair das ilhas? 1997, p. 62.

Concluindo, portanto, podendo limitar ou gerar novas possibilidades, o romance vai se tornando, ele mesmo, um sistema de línguas, cujo desenvolvimento e constante renovação refletem n/a vida, como afirma Guimarães Rosa em carta à tradutora inglesa Harriet de Onís:

Mas, o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares comuns etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo (ROSA apud SANT’ANNA MARTINS, 2001, p. 9).

O sertão de Rosa reflete deste modo, como o jagunço afirma, o próprio “[...] estado do viver, [no qual] as coisas vão enqueridas com muita astúcia: um dia é todo para a esperança, o seguinte para a desconsolação” (GSV, p.583). Tentando desnaturalizar a língua, a fim de trazer o novo, o romance vai rompendo com a ideia de uma narrativa tradicional a partir de seus elementos, e se materializa com todas as contradições a floradas em *Diadorim*. Assim, o contar, segundo Cleonice Mourão, por exemplo, o contar transcenderia as classificações:

Grande sertão: veredas ultrapassa o limite dos gêneros e apresenta uma superfície onde se emaranham os fios de um episódio e de uma ode. Muito além das intrigas, e das indagações existenciais, o que determina esse romance inclassificável é sua linguagem intransitiva, o seu raro léxico. A textualidade faz explodir a superfície estável e lógica de uma narrativa e deixa ver, numa espécie de via enlouquecida, a valência daquilo que nenhuma ordem pode conter: a palavra poética, a linguagem singular e inesgotável de Guimarães Rosa (MOURÃO, 2000, p. 158).

Aqui cabe uma ressalva, poderíamos dizer que *Grande sertão: veredas* ultrapassa os limites de gênero, mas isso equivaleria a colocá-lo fora de um discurso. Antes, é o fato de que ele é um romance, e portanto, aberto às possibilidades de ser mais de uma coisa ao mesmo tempo, que o faz ter a maleabilidade plástica que tem. O livro de Rosa é um romance, e precisamente como tal, é que ele é todo possibilidades.

Para Bakhtin (2010a), a singularidade do romance está em apontar para o futuro da manifestação literária: sem limites, o romance segue transformando a matéria de que é feito – a linguagem – enquanto esta reflete a vida, e reflete essas transformações no mundo.

O romance é disforme e irregular de nascimento, maleável, ele se recusa a ser como a epopeia, o drama ou a lírica: estruturado e fechado, mas antes, segue misturando as manifestações em si e a partir da sua própria linguagem. Percebê-lo apenas a partir de um aspecto é ignorar que essa estrutura aberta e flexível traz em si o questionamento acerca da própria validade desses códigos em suas necessidades classificatórias.

O romance aceita o caráter provisório da linguagem e a incompatibilidade entre esta e o mundo, e cria, a partir dessa falta de substância. Mesmo quando se mostra sob uma forma

clássica, que afirma uma verdade épica, ele revela em sua matéria o caráter de construção pelo qual forja esse mesmo estatuto de verdade.

Se o grande tema - arena e palco – do romance é a própria linguagem, o que conseqüentemente deságua no mundo, o romance de Guimarães Rosa, é capaz de manufaturar uma língua que opera um efeito desnaturalizador em diversos níveis. Assim afirma o autor sobre o idioma húngaro, cujas semelhanças podem ser associadas a si mesmo e seu modo de produzir, em prefácio à Antologia de contos húngaros, de Paulo Rónai (1975), chamado “Pequenas palavras”:

Molgável, moldável [...] foge à esclerose torpe dos lugares-comuns”; o fato de cada escritor húngaro não poder “deixar de ter sua língua própria” tem um “alcance mágico”; É uma língua in opere, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente [...] como um prestante e moderno mecanismo, [...] aceita quaisquer aperfeiçoamentos estruturais e instrumentais [...]. Por sua própria natureza original, permite todas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva [...] como [...] um painel de mesa telefônica, para os engates ad libitum (RÓNAI, 1975, p. 24).

Atribuir a maleabilidade desta matéria, que é a língua, entretanto, a um idioma ou produção específicos, implica em não reconhecer o romance como o gênero não apenas que permite, mas antes que é constituído, pela própria mistura, tão indeterminado quanto o presente, como afirma Bakhtin:

A individualidade artística do autor, o movimento literário, as particularidades comuns à linguagem poética, as particularidades da linguagem literária de uma determinada época, em todos esses casos, dissimulam o próprio gênero e todas as suas exigências específicas para com a língua, todas as possibilidades particulares que este abre para ela. Como resultado, na maior parte dos trabalhos sobre o romance, as variações estilísticas são comparativamente pequenas – individuais ou típicas para um dado movimento literário – ocultando completamente as grandes linhas estilísticas determinadas pelo desenvolvimento do romance como gênero particular (BAKHTIN, 2010a, p. 364).

Diadorim, como o romance, reflete a indeterminação do sentido da existência. Se a personagem surge em muitas nuances, é também porque defini-la como o Menino, ou Maria Deodorina ou Reinaldo não a resumem.

À manifestação Diadorim pertencem todas as suas contraditórias formas, cujo estatuto de verdade, a substância que se quer descobrir, é que, por fim, não há. Não porque não exista algo que se assemelhe a uma verdade, mas porque Diadorim, como o romance, ultrapassa as categorias disponíveis: incapaz de ser descrita, a personagem segue problematizando essa linguagem, que ancorada em pressupostos dogmáticos, demonstra sua inabilidade diante do diferente.

O que Diadorim realiza, por fim, é a desconstrução não apenas do ser mulher ou ser jagunço, mas das próprias noções criadas para dizer o que estes são. Como o jagunço Reinaldo, Diadorim não invalida a ideia original de um jagunço, mas a própria ideia de que existiria o original.

## CAPÍTULO III

### Diadorim-neblina, ou o grotesco feminino

Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende (João Guimarães Rosa).<sup>30</sup>

“ – O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se no homem, é ser uma transição e um ocaso” (Friedrich Nietzsche).<sup>31</sup>

O desvelar da ficção na coerência das identidades de gênero, conforme a formulação, de Judith Butler (1990) de performatividade, é apenas a primeira parte da teoria política elaborada pela filósofa estadunidense. Uma vez apontadas como irreais, as categorias normativas que engendram as identidades de gênero podem se voltar contra seus próprios postulados, denunciando os regimes de verdade a partir de suas contradições.

As novas políticas corporais, portanto, não devem ignorar ou pressupor as normas vigentes, mas invalidá-las em seus próprios termos, ou ainda, descontextualizá-las, desnaturalizá-las. Assim, para Butler, conquanto a rejeição do binarismo de gênero de Monique Wittig<sup>32</sup> tenha oferecido perspectivas sobre como o sistema da heterossexualidade compulsória é reiterado, o desmonte apontado por ela – como por outras análises teóricas citadas em *Gender Trouble*, de Michel Foucault a Gayle Rubin e Julia Kristeva – incorre na falácia comum de oferecer uma categoria fora das normas. Ou seja, ao propor termos distintos dos dicotômicos opressivos e existentes, a teoria funda um espaço imaginário, geralmente chamado de antes (o estágio anterior à linguagem, ao tabu do incesto, à normatização da sexualidade e desejo) o qual não apenas é incapaz de ser fundamentado, mas que dá continuidade e força às normas existentes, ao pressupô-la. Afinal, como estabelecer um fora da heteronormatividade onde essa não é pressuposta?

<sup>30</sup> João Guimarães Rosa. “Prefácio Hipotrérico”. In: Tutaméia. ROSA, 2009, p. 582-586. O conto se liga à dissertação de maneira não convencional, por isso, ele foi integralmente citado no Anexo D. Ilustrando a necessidade dos neologismos, Guimarães Rosa satiriza a resistência às mudanças e a transgressão da criação.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém, 2005, p. 38.

<sup>32</sup> Cf: “[...] Para Wittig a tarefa não é preferir o lado feminino da dicotomia ao masculino, mas desalojar o binário como tal através de uma desintegração especificamente lésbica de suas categorias constitutivas.” “[...] For Wittig, the task is not to prefer the feminine side of the binary to the masculine, but to displace the binary as such through a specifically lesbian disintegration of its constitutive categories” (BUTLER, 1990, p. 126)

Para Butler, ao contrário, é a própria dicotomia que deve ser revelada como ficcional e o modo de subvertê-la, transgredi-la, é demonstrar sua falibilidade através das incoerências internas. Tarefa para a qual, segundo Butler, o humor deve ser imprescindível, pois tornar uma categoria jocosa é também dessacralizá-la, aproximá-la de um mundo mais múltiplo e evitar um distanciamento austero e dogmático.

De todo modo, cabe rejeitar a solidez das categorias, tal qual o faz Diadorim. Tão obscura e inclassificável quanto a prosa, a capacidade de agir de Diadorim, neste cenário, advém de uma prática dissonante que, ao instaurar uma (des)ordem, revela a contingência – e não universalidade e obrigatoriedade – das configurações no sertão. Reinaldo seria um disfarce de Diadorim, tanto quanto Urutú Branco e Tatarana seriam o de Riobaldo. O que diferencia a jagunça, entretanto, é a ameaça envolvida na sua atuação, ou seja, ser jagunça, de acordo com o que preconiza Mary Russo (2000), consistiria em uma atividade arriscada ao ponto em que essa atuação necessariamente instaura rupturas nas convenções, e sem pretender esclarecer, confunde.

Presenças e corpos imprecisos como os de Diadorim, portanto, compelem a uma reavaliação nas categorias existentes de designações de gênero e identidades e, por instaurarem uma representação desconforme, põem em risco a estabilidade das atuações anteriores e modelos vigentes.

Contrapõem-se ao estilo despojado da criação – que pode ser o resultado de uma ação lúdica e que não se atém aos critérios da coerência – a seriedade da normatização e homogeneização, que quer garantir a previsibilidade das formas. Mas a performatividade de gênero, cujo exemplo mais claro para Butler seriam as drag queens, e o reconhecimento de Riobaldo de que “a desordem da vida pod[e] sempre mais do que a gente” (GSV, p. 501), revelam em comum a necessidade do humor que flexibiliza e fabula sentidos e palavras sortidas.

Se os neologismos e brincadeiras com as palavras e significados passam a ser a marca de Rosa, para Butler também, a necessidade de destoar é imprescindível, sem que se leve as categorias de gênero à sério, assim, é o caso do nome de Diadorim:

Eu despropositava. – Diadorim é dôido... – eu disse. Todo me surripiei, instantaneamente: tanto porque “Diadorim” era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: – Hem? Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: – “Diadorim” é o Reinaldo...Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – “Dindurinh?...Boa apelidação”. Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. – O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto. – Danado... – repeti (GSV, p. 700)

O nome que não é gendrado, como já apontado reiteradamente pela crítica, deixa entrever Diadorim como não sendo não apenas Reinaldo, e não apenas Maria Deodorina, sequer, apenas Diadorim: “Mas, um, era Diadorim – montado à baiana, gineta, com estribos curtos e rédea muito ponderada, bridando bem, em seu argel travado, às upas: cavalo bulideiro, cavalo de olhos pretos conforme como a noite – Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo” (GSV, p. 560-1). Imagem-neblina, Diadorim é o amor obscuro de Riobaldo, que vem à galopes nas noites, quando o jagunço é incapaz de fugir de seus sonhos e desejos pela jagunça. Ainda assim, a figura de Diadorim é dissonante pois em sua figura confluem as imagens das quais a jagunça destoa (de outras mulheres), e aquelas das quais a semelhança é perigosa (guerreiros).

O grotesco feminino, como instituído por Mary Russo (2000), se configura como o espaço de visibilidade desses corpos dissonantes, é um espaço também de risco, dissonância e abjeção. Russo, a fim de esclarecer de que modo isso acontece, toma como exemplo Amélia Earhart, uma das mais célebres mulheres na história da aviação, cuja notoriedade foi alcançada através de seus voos acrobáticos. Definidos em contraposição aos voos normais, os voos acrobáticos envolvem improvisos e manobras perigosas, que colocam em destaque a situação delicada de quem os realiza.

Por um lado, elas perpetuam a acusação, estigmatização e marginalização de grupos e pessoas que ocupam esse loop autoperpetuante e são vistos como grupos de “alto risco”; por outro lado, evocam táticas de “controle de risco” que caracterizam o risco como quase totalmente negativo, buscando des-regular (ou tornar invisível) aquelas performances e grupos que desempenham ou encarnam essa dupla periculosidade (RUSSO, 2000, p. 36).

O temor causado por estes movimentos improvisados acarretava em uma designação taxativa, na qual o grupo em questão, se torna perigoso. O risco era a instabilidade gerada por eles à categoria dos primeiros movimentos, os normais, previsíveis e calculados. Diante da incapacidade de normatizá-los, eram invisibilizados.

A fim de esclarecer a dupla periculosidade de Diadorim, começamos refazendo o percurso de Mikhail Bakhtin (2010b) a Mary Russo (2000), acerca das principais caracterizações sobre o grotesco, e em seguida, do grotesco feminino, como trazido por Russo, para quem uma genealogia do grotesco parece estar indissolúvelmente associada às imagens de mulheres.

Sem deixar de levar em conta os riscos envolvidos nesse realinhamento de corpos e desejos, o grotesco como elemento fundante – tanto do romance como gênero quanto especificamente de Grande sertão: veredas – se alia à atuação de Diadorim em uma proposta de incorporar possibilidades e reelaborações/reconfigurações de uma outra política do corpo,

uma que não estabeleça acoplamentos excludentes, mas antes, coincidências e similaridades como uma estranha conexão que produz e é produzida pelos discursos do grotesco (RUSSO, 2000).

### 3.1. O grotesco: de Mikhail Bakhtin a Mary Russo

Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si, e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico. À primeira vista o grotesco parece apenas engenhoso e divertido, mas na realidade possui outras grandes possibilidades (L. Pinski).<sup>33</sup>

Desde seu surgimento as imagens grotescas causam um certo desconforto estético e ou moral, atingindo por vezes um grau de repulsa. Ao longo dos tempos vários estudiosos realizaram incursões ao seio das questões grotescas, mas não é até Mikhail Bakhtin (2010b), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, que o conceito é revisto em uma conjuntura de positividade, afirmação de possibilidades e de um modo de vida que desafia as normas preestabelecidas e celebra a existência no que esta tem de mais perigoso: o tempo, a morte e a natureza.

Presente também em algumas mitologias e passado de outros povos, o grotesco tem passagem acentuada na Antiguidade, onde, de acordo com Bakhtin, teria sido desenvolvido marginalmente à arte oficial.

Como não-canônica e inferior, o grotesco foi preterido a outras representações, e essa escassa valorização repercute na falta de conceituações até o século XV. Assim, a manifestação permaneceu sem designação própria ou nome que lhe especificasse a natureza, ocorrendo marginalmente a uma outra tradição estética, como coloca Bakhtin:

Mas como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolveu no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso (BAKHTIN, 2010b, p. 28).

Pouco ou nada teorizada por uma consequência de não ser uma das formas artísticas principais, e, sem a atenção que merecia, por apresentar imagens difíceis, o grotesco segue acontecendo e se desenvolvendo em paralelo, como algo obscuro, baixo e inferior, sem

<sup>33</sup> PINSKI apud Bakhtin, N.R., 2010b, p. 29.

contudo engendrar termos precisos, ou melhor, sem precisar de termos por falta de quem dele falasse.

Se o classicismo se desenvolvia como tradição estética autorizada, o grotesco insurgente segue sem especificidade própria, como afirma Bakhtin, ainda que estivesse sendo produzido. Seu apogeu, na literatura do Renascimento, se liga à época em que o nome grotesco surge para caracterizar uma pintura encontrada na Itália em uma caverna (grotta), ao final do século XV. A pintura grottesca apresentava ainda certas características em comum com outras peças de decoração que iriam ser descobertas pouco tempo depois, ainda na Itália, um

jogo insólito. Fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 2010b, p. 28).

Rejeitando toda a estética clássica, as imagens grotescas não seguem as belas formas, ao invés, reinventam o movimento e a vida aplicando-as às formas livres, que se tornam lúdicas e misturadas ao mundo, ao mesmo tempo em que refletem o caráter inacabado (sem fim e sem acabamento artístico, inclusive) da vida.

A caverna, que se torna desde então, segundo Mary Russo (2000), uma referência quase obrigatória na relação entre o termo e sua origem, tem sido amplamente associada ao feminino:

Baixa, escondida, terrena, escura, a caverna grottesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade a muitos autores e artistas de ambos os sexos (RUSSO, 2000, p. 13).

Sobre a caverna ficam claras as ambiguidades relativas à natureza do grotesco, que, se numa associação positiva essa semelhança surge nas representações femininas de grotesco – como fortemente associadas às mulheres –, pode também aparecer sob a forma de uma relação desses tropos arcaicos, compostos da naturalidade do corpo, com, ao contrário, uma ojeriza do que dele é expelido – detritos, suor, lágrimas, sangue etc – fazendo uma ligação misógina do feminino como o local de abjeção.

Porém, de volta à caverna, a descoberta das imagens na Roma do século XV, não deve ser considerada unicamente a origem da categoria do grotesco, que surge, como Russo

relembra, apenas em relação às descobertas, através dos comentários de Vitruvius, um arquiteto romano, em *De Architectura*:

[v]inculava o estilo clássico com a ordem natural e, em contraste, apontava o grotesco como um repositório das associações artificiais, frívolas e irracionais entre coisas que a natureza e a arte clássica mantinham escrupulosamente afastadas. Ela surgiu, em outras palavras, somente em relação às normas as quais excedia (grifo meu. RUSSO, 2000, p. 15-17).

O grotesco inicial possui uma significação ainda restrita, aplicando-se tão somente a essas imagens, e assim permanecendo por bastante tempo, uma vez que a acepção do termo demorou a ser mais abrangente devido às poucas problematizações, sem que muitos se dessem conta da “originalidade e da unidade do mundo grotesco” (BAKHTIN, 2010b, p. 29), e sem que este mundo fosse aderido contextualmente à cultura cômica popular do Renascimento. Contudo, como aponta Russo, ele surge como algo que, antes de tudo, aflige normas já existentes.

Mikhail Bakhtin (2010b), em estudo acerca da receptividade da obra de François Rabelais, atribuiu o parco entendimento do público sobre as imagens rabelaisianas à natureza das imagens, cujas raízes, fincadas na cultura cômica popular da Idade Média, não se faziam compreensíveis às gerações que o sucederam. Contextualizando, deste modo, o grotesco em relação à cultura cômica popular, Bakhtin o tomando em sua conjuntura original. Se a percepção da modernidade se deu “[...] à luz das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna” (BAKHTIN, 2010b, p. 16), impedindo as imagens grotescas de fazer sentido enquanto totalidade, Bakhtin busca localizar as imagens em relação ao seu momento histórico, a fim de percebê-las com a força que já tiveram.

Assim, o autor explora a cultura cômica popular e a importância dos principais fatores, como a forma dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e as formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. Entre as figuras grotescas, fazem aparições o híbrido, o corpo misturado ao mundo, através de um rebaixamento a terra, e a paródia aos ritos oficiais. Remontando, através destas características, o modo pelo qual, na Idade Média, o carnaval era não apenas comemorado, mas vivido em sua intensidade.

Para Bakhtin, portanto, o acontecimento do carnaval estava relacionado à construção de um segundo mundo e ordem de vida, em oposição ao outro, de caráter oficial. Durante as festividades carnavalescas, de longas durações, o riso e a subversão das oficialidades (Igreja e demais autoridades institucionais) apareciam sob a figura de palhaços ou tolos. Esses ritos também dissipavam a distância entre os atores e expectadores, de modo que todos viviam o carnaval.

Esse conceito de grotesco carnavalesco, trazido por Bakhtin, é situado no tropos do corpo que se carnaliza também, uma vez que durante as festividades não havia como estar fora delas. O corpo é investido com a celebração da vida em seu excesso, passagem de tempo/decadência, e comunhão com a natureza e existência, sendo social, por excelência.

A festividade que reinava neste aspecto do carnaval, entretanto, foi dando origem a um carnaval sancionado e oficializado, cujo efeito mais explícito foi o distanciamento entre os atores e espectadores, agora passivos. Os diferentes momentos do grotesco foram sendo revestidos por acepções distintas do corpo, em especial a dois tipos de grotesco mais popularizados: o carnavalesco e o estranho, sem contudo se desligar das manifestações primeiras. Deste modo, é possível perceber o modo como “[...] as concepções de corpo no realismo grotesco sobrevivem nas formas atuais de cômico no circo e na feira” (BAKHTIN, 2010b, p. 25).

Ainda que grotesco do renascimento, trazido por Bakhtin seja um conceito histórico e localizável no tempo, o grotesco como estranho, colocado por Wolfgang Kayser (2009), em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, e no ensaio de Sigmund Freud (1996), “*O Estranho*”, se passa como uma vivência interior e por isso se pretende atemporal, ainda que tenha sido especialmente exaltada no romantismo.

O conceito de grotesco se transforma e modifica o estatuto do corpo, de social para individual. Mary Russo (2000) chama a atenção para essa passagem, acentuando o corpo clássico, como a relação que o corpo grotesco estabelece, uma vez que

as imagens do corpo grotesco são precisamente aquelas degradadas pelos cânones físicos da estética clássica. O corpo clássico é transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; identifica-se com a cultura “superior” ou oficial do renascimento e de épocas posteriores, com o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia. O corpo grotesco é aberto, protuberante, irregular, secretante, múltiplo e mutável; está identificado com a cultura “inferior” não-oficial ou com o carnavalesco, e com a transformação social (RUSSO, 2000, p. 21).

Contrapostos, o corpo grotesco excede o clássico em tudo, tanto se opondo ao rigor das normas morais, quanto ao tipo de vida que leva. O caráter de não-oficialidade se torna um meio de não ser uniforme, prezando sempre pela pluralidade, enquanto o corpo clássico se enquadra, fecha e aspira a uma existência transcendente.

Já o grotesco estranho, do romantismo sai de cena a própria cena pública e se concentra no privado. É, segundo Bakhtin, “[...] um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão; com a consciência aguda do seu isolamento” (BAKHTIN, 2010b, p. 33); as figuras tornam-se mais assustadoras. Os símbolos do riso, máscara e loucura ganham ares sombrios também, e o corpo estaria, neste momento, “[...]”

mais relacionado com os registros psíquico e corporal como projeção cultural de um estado interior” (RUSSO, 2000, p. 21). Emergem as figuras do duplo que Freud trabalha em seu ensaio, além de outras imagens como o deformado, ambíguo, monstruoso etc. O corpo já não está associado diretamente à vida psíquica, mas estas parecem realidades distintas e conflituosas para o indivíduo.

Se a aceção do grotesco de Bakhtin levava em conta as transformações materiais e sociais, de modo a celebrá-las em todos os seus aspectos culturais, o grotesco romântico e pós-romântico é criticado por se voltar para dentro e tornar o familiar alheio e estranho, que, por outro lado, possibilita a descoberta de um “infinito interior”, o que teria sido impossível em um mundo acabado ou conclusivo. Como afirma Bakhtin, essa descoberta demonstrou a “capacidade liberadora de dogmatismos perfeições e limitações” (BAKHTIN, 2010b, p. 44) do grotesco.

### 3.2. O grotesco feminino

Em comum, as visões de Russo e Bakhtin, ao levantar as várias concepções da categoria, trazem à tona uma questão muito específica do grotesco: a sua característica de não-fixidez e a capacidade de ser um conceito sempre-cambiante, a continuamente rejeitar modelos sólidos. Russo, entretanto, retoma o ponto em que Bakhtin percebe a personificação do seu conceito de grotesco nas imagens clássicas em terracota, das bruxas senis e grávidas de Kerch:

Isto é o grotesco típico e intensamente expresso. É ambivalente. É morte grávida, uma morte que dá à luz. Não há nada completo, nada calmo ou estável nos corpos destas bruxas velhas. Elas combinam a carne senil, decadente e deformada com a carne da nova vida, concebida mas ainda informe... Além do mais, as velhas bruxas estão rindo (BAKHTIN, 2010b, p. 26).

Para Russo, a idealização do carnaval e carnavalesco de Bakhtin, aludindo ao corpo do realismo grotesco, teria tornado universalizado e geral um corpo social, sem levar em conta as especificidades relativas ao gênero, como afirma Russo:

Bakhtin, como muitos outros teóricos sociais dos séculos XIX e XX, deixa de reconhecer ou incorporar as relações sociais de gênero no seu modelo semiótico da política do corpo, portanto a sua noção do Grotesco Feminino permanece reprimida e subdesenvolvida em todos os sentidos (RUSSO, 2000, p. 80).

Deste modo, Bakhtin ignora ainda outras figuras que aparecem repetidamente no imaginário grotesco, como símbolo deste, como é o caso ainda de Baubo, uma figura da mitologia grega, geralmente representada como uma mulher apenas da cintura para baixo,

com um rosto entre as pernas. Diz-se que diante da perda de Perséfone, Baubo, ao encontrar Deméter e querendo animá-la, levantou a saia e expôs sua vulva. A tristeza de Demeter foi quebrada por um sorriso (Cf. MONAGHAN, 2010, p. 392).

A personagem aparece ainda em *A gaia ciência* (2012), em que Nietzsche escreve:

[...] Talvez a verdade seja uma mulher que tem razões para não deixar ver suas razões? Talvez o seu nome, para falar grego, seja Baubo?...Oh, esses gregos! Eles entendiam do viver! Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais – por profundidade! (NIETZSCHE, 2012, p. 15).

Surgindo ligada à celebração da vida em seu caráter de finitude, Baubo, como as bruxas de Kerch, se tornam-se referências sempre visitadas na tematização do grotesco. Ignorando, porém, o jogo entre as dinâmicas e relações de gênero envolvidas nas imagens grotescas, Bakhtin toma por símbolo do corpo grotesco a representação de um corpo abjeto, de um corpo socialmente estigmatizado como fora dos padrões clássicos, que exigem conformidade com a beleza, a juventude e a assepsia. Para Julia Kristeva (KRISTEVA, 2002), o processo de abjeção é fundamental na formação identitária, segundo o qual, o eu se diferencia do não-eu a partir de um complexo processo de exclusão, negação e internalização,

A própria noção de objeto perde muito de sua pertinência nesse vaivém fluido dos fragmentos expulsos exteriormente e integrados interiormente [...] Desde logo, em face da incerteza das identidades que o liame arcaico do eu com o outro especifica, falar de um abjeto, antes de ego e de objeto já-ai, seria talvez mais pertinente. O futuro sujeito se constitui numa dinâmica de abjeção cuja face ideal é a fascinação. E se ele se dá imediatamente uma “presença” de outrem que ele interioriza enquanto o expulsa, não é de um objeto que se trata, mas, na verdade, efetivamente, de um abjeto: entendemos esse “a” no sentido privativo do prefixo, negatizando o objeto tanto quanto o sujeito em via de acontecer (KRISTEVA, 2002, p. 86-7).

Para Russo, este seria o espaço de “liminaridade e poluição”, ou os processos de delimitação artificiais, que, entretanto, uma vez instaurados não cessam de causar fascínio e horror a partir de seus precários limites, com a iminência da proximidade. Mas o grotesco feminino pode ser visto ainda a partir de outras perspectivas, que continuam se formando e atualizando, uma vez que os conceitos de normalidade oscilam.

A perspectiva do grotesco feminino é de se fazer visível e viável, através de outras formas de manifestação, ou seja, é o conceito de normal que passa a ser problematizado, pois esses corpos dissonantes são invisibilizados em nome de uma necessária aparência de conformidade e de normalidade.

É o caso do corpo excessivo, o corpo gordo e negro, que Izabel Brandão (2005) traz como um corpo de protesto, “[...] apresentado através da mulher negra e gorda [que] resist[e] à imposição da “tirania da magreza” presente no concurso de Miss da TV, e advinda do

complexo de moda/beleza” (BRANDÃO, 2005, p. 106-107). Comumente invisibilizados, esses corpos não aparecem em representações positivas, antes, dá-se especial atenção – a fim de realçar “a falta de consciência crítica de quem [...] sequer percebe que as imposições de modelos como o complexo de moda/beleza [...] não são úteis para as mulheres – nem brancas, nem negras, nem magras, nem gordas” (BRANDÃO, 2005, p. 106).

Esses corpos, que não são úteis, aparecem como essa exigência social, como apontou Izabel Brandão (2005), mas não dão respaldo a uma política corporal afirmativa, celebradora do corpo em suas particularidades. Antes, o corpo é moldado, tornado objeto de desejo, de consumo, que apesar de se referir à produtos, passa a lidar com corpos objetificados. No romance, algumas situações ilustram de que modo esses corpos são objetificados pelos padrões tidos como ideais quando, ao descrever uma mocinha que chama sua atenção, Riobaldo domina seus impulsos:

A mocinha essa de saia preta e blusinha branca, um lenço vermelho na cabeça – que para mim é a forma mais assentante de uma mulher se trajar. Ela estava parada, em pé, no meio das outras, quase encostada na parede. O olhar de Diadorim era que estava me indicando: que para aquela mocinha ia meu admirar [...] Deu silêncio. Aquilo tardou assim: feito o tamanduá a língua põe, feito quem quer comungar. A mocinha me tentando com seu parado de águas; a boniteza dela esteve em minhas carnes. Ela perigou. Não perigou: no instante, achei em minha ideia, adiada, uma razão maior – que é o sutil estatuto do homem valente. Aquela formosura, aquela delicadezazinha, então podiam mesmo ser assim, em toda segurança, feito ela fosse, por um exemplo, filha minha (GSV, p. 567-8).

Objetificadas, as mulheres passam a compactuar de padrões que faz com que se naturalize características – como de fragilidade e delicadeza – que depois voltam-se contra elas. É a humanidade e o reconhecimento destas como sujeito, que está em risco.

Diadorim, por outro lado, sem deixar de ser delicada – e tantas outras características associadas previamente ao feminino – estabelece uma atuação de resistência, que ainda que leve em conta os modelos vigentes, não os assimila.

Como em Grace Nichols, de acordo com o que afirma Izabel Brandão (2005), podemos pensar em Diadorim a partir da produção de um modelo de resistência, seu corpo, sua identidade é sua própria “trincheira de resistência”, nas palavras da crítica:

A persona poética evade-se do modelo padrão que é branco e europeu, ao não permitir a sua completa interferência na vida da mulher negra. A interferência existe efetivamente, mas só até certo ponto, uma vez que a mulher negra e gorda de Nichols construiu o que pode ser chamado, numa leitura ecofeminista, de “Território Existencial” que se torna a sua trincheira de resistência (BRANDÃO, 2005, p. 105).

Este é o espaço do grotesco feminino, de resistência. Não o de uma universalização, senão um espaço múltiplo, mas de confronto, e que, entre riscos e perdas, afirma e celebra a existência sem ignorar seus aspectos problemáticos e ambíguos.

Assim, podem participar dos padrões do grotesco todas as pessoas que não estão em conformidade com os padrões e cujas presenças exige uma reconfiguração dos mesmos, unindo-se atemporalmente ao conceito que dá origem ao grotesco, portanto, ao invés de imagens estáticas, tem-se imagens que em comum, excedem, ou contrariam regras. Nesta captura de movimento, entre aquilo que escapa e o que deve ser contido, o grotesco segue em desenvolvimento, muito como a própria coisa à qual conceitua, como coloca André Feitosa, em estudo recente sobre o grotesco: “[o]s conceitos de grotesco nas artes e na literatura estão em constante evolução” (FEITOSA, 2010, p. 20). A necessidade em continuar se (re)construindo parece advir dos encontros com as figuras que não cessam de causar estranhamento ao longo da história e em suas diferentes manifestações. Consoante com a performatividade de gênero, a categoria do grotesco parece apenas apontar para manifestações cujo elo não se estabelece normativa ou extensivamente, senão a partir de conexões efêmeras e desconcertantes.

Geoffrey Harpham (2006), em seu livro *On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature*, fala sobre as impossibilidades diante da conceituação do grotesco:

[...] As imagens grotescas tanto exigem quanto refratam definição: elas nem são tão regulares e rítmicas que se acomodam facilmente nas nossas categorias, nem tão inéditas que nós não as reconheçamos. Elas se situam numa margem de percepção entre o familiar e o estranho, o compreensível e o incompreensível, problematizam a adequação dos nossos meios de organizar o mundo, de dividir o continuum da experiência em partículas conhecíveis (HARPHAM, 2006, p. 3).<sup>34</sup>

A condição grotesca, como coloca Harpham, serve de balizadora da existência estética, por, ao aparecer, colocar em questão os próprios valores vigentes; conceitos social e culturalmente construídos e que diante do grotesco necessitam de reformulação.

Para Harpham, ainda, o grotesco é um conceito sem forma ou amorfo, e sua maleabilidade é capaz de abarcar figuras antagônicas, ou deixar de abarcá-las com as mudanças de valores.

Na literatura, sua aparição está igualmente ligada a uma revisão dos conceitos, que diante do seu surgimento deve “[...] questionar os valores de normalidade e beleza estabelecidos” (FEITOSA, 2010, p. 20), ou seja, colocar em questão as representações e seus padrões estéticos, enfocando os valores atuantes em um determinado momento histórico, quer

---

<sup>34</sup> “[...] Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles.”

sejam de beleza, normalidade, ou por tratamento e associação, os de anormalidade e estranheza.

Para Mary Russo (2000) as categorias de feminino e grotesco estão historicamente imbricadas, não exclusiva e essencialmente, mas de modo marcado e efetivo: “[e]mbora reconhecendo a qualidade mimética destes termos [corpo feminino e grotesco], para mim o que está em debate é a sua conexão duradoura e historicamente irreversível” (RUSSO, 2000, p. 24). Assim, diante de um excesso de imagens femininas do grotesco, dois espaços distintos são estabelecidos, o primeiro aponta para o modo pelo qual esses corpos representam a atuação da natureza a partir dos ciclos de nascimento, reprodução e morte, formando um elo indivisível com o mundo, enquanto encena a comédia do tempo que age sobre a vida ciclicamente. Neste ponto, ainda que as imagens femininas sejam abundantes, como Baubo e outras, o segundo espaço, resgata na produção do grotesco e do carnaval uma presença diferenciada das mulheres, que demanda uma reflexão pouco problematizada ainda, sobre de que forma essas representações também trazem análises de relações de gênero referente ao grotesco nessas figuras femininas. Como Feitosa também ressalta, este foi um problema encontrado pela crítica feminista em relação à falta de atenção ao grotesco feminino, ou mais especificamente, o fato de pouco ter sido levado em conta “[...] a possibilidade do corpo e do comportamento de tornarem-se grotescos quando estes desafiam valores cristalizados de poder relacionados a questões de gênero” (FEITOSA, 2010, p. 27).

A teoria teria deixado de perceber o elemento que destoa da ordem social do que é esperado da mulher ao longo da história. Assim, relacionado ao feminino, o grotesco estaria associado a muito mais do que apenas a aparência física, mas em algo mais profundo, como o próprio porte e comportamento ao transgredir regras, gerando uma discussão do grotesco que extrapolaria a estética em direção ao político.

O grotesco feminino seria, portanto, a possibilidade de rearticular esses corpos que deslocam sentidos e normas de gênero e que não se restringem aos corpos femininos. Extrapolando seus próprios limites, o conceito se alarga para acomodar todos os corpos abjetos. É, por isso, superfície de risco e abjeção, questionando ativamente processos de subjetivação. O grotesco feminino, ao contestar a normalidade, forja planos de existência para o excêntrico e o estranho.

### 3.3. Diadorim: entre donzelas e guerreiras.

A natureza de Diadorim, que se recusa a deixar-se enquadrar, é de difícil interpretação também pela crítica, que fica sem saber como se referir ou como tratar a jagunça. Em muitos ensaios, entretanto, a jagunça é retomada como travestida, ou disfarçada de homem, como afirma Benedito Nunes: “mulher-moça, que vivera travestida de homem, e cuja sedução emanava de seu ambíguo modo de ser” (NUNES, 2009, p. 72). Conquanto para Walnice Nogueira Galvão (1998, 2003) ela é uma donzela guerreira.

Essa acepção de mulher-moça travestida de homem não problematiza o modo pelo qual Riobaldo já havia trazido as roupas de jagunços como um disfarce; sem contar que isenta o narrador de qualquer confusão e angústia sobre a identidade de Diadorim, necessárias para o desmonte das ficções de gêneros. Diadorim usa a ficção para revelar a verdade, de que esta última, é uma sucessão de formas, sem qualquer estabilidade ou coerência.

Ademais, dizer que havia algo em Diadorim que seduzia, tampouco se preocuparia com a natureza conflituosa da jagunça, que, se de fato se apaixonara por Riobaldo, como ele por ela, ainda assim não teria sido em si “a ambiguidade”, que era um recurso posterior de Riobaldo para “evitar” o conflito homoerótico.

Como já visto anteriormente, a caracterização de donzela guerreira – que parece restringir Diadorim a dois únicos destinos disponíveis: casar ou morrer –, reserva semelhanças com a análise de Bakhtin sobre as bruxas senis grávidas. Generalizada a partir de uma concepção cristã, Diadorim vai sendo equiparada às mulheres-mártires, analisadas por Margaret Miles (2006), em *Carnal Knowing*, que, na Idade Média, abdicaram de suas vidas terrenas a fim de elevarem-se espiritualmente e viverem apenas para a religião. Essas mulheres passavam pelo processo de “virar homens”, passando igualmente pelo processo de travestimento:

As mulheres cristãs aceitavam “virar homem” como uma representação do seu comportamento consonante com suas resolutas vontades, coragem e comportamento exultante. “Tornar-se homem” removia o corpo feminino do domínio dos sistemas mundanos, sociais e sexuais e o tornava o aliado de sua realidade religiosa, não mais sendo definido por, ou associado com, a função biológica ou social do corpo feminino (MILES, 2006, p. 62).<sup>35</sup>

Miles trabalha com a perspectiva das mulheres na Idade Média, em um período em que o cristianismo dominava completamente a vida no ocidente, fazendo com que costumes e

---

<sup>35</sup> “Christian women accepted ‘becoming male’ as a characterization of their behavior that was consonant with their resolute choices, their courageous and triumphant behavior. ‘Becoming male’ removed the female body from the realm of secular, social and sexual arrangements and made it the ally of the religious self, no longer to be defined by, or associated with, the biological or social function of women’s bodies”.

leis participassem da vida religiosa. Deste modo, ela observa, de acordo com a leitura de Frigga Haug, que o espaço especial que o corpo recebe na subjetivação feminina é diferente do recebido pelo homem, segundo ela afirma, a subjetivação focada no corpo é tipicamente uma forma de desenvolvimento feminino, da mulher, em que, segundo a feminista alemã Haug, há dois focos que preocupam as mulheres: lidar com a sexualidade e adquirir as habilidades necessárias a fim de preencher o constante requerimento necessário de despertar desejos (MILES, 2006, p. 54).

O corpo das mulheres encontrava uma exigência de sempre estar consoante com o que se esperava que fosse uma mulher. As próprias mulheres, também participavam, deste modo deste papel, já que, como afirma Miles, o processo pelo qual um indivíduo se forma é interdependente com o de socialização. Em suas palavras:

[...] toda sociedade direciona os indivíduos à performance de papéis sociais aprovados, uma socialização na qual uma noção do ser, identidade, integridade também são desenvolvidas. O processo de socialização e subjetivação são portanto interdependentes e complementares: subjetivação acompanha ‘o processo pelo qual indivíduos se adequam às estruturas sociais que eles mesmos não determinam conscientemente, mas aos quais, eles estão subordinados (MILES, 2006, p. 53).<sup>36</sup>

Desse modo, o corpo feminino seguindo normas, encontra-se com a necessidade de atender aos padrões esperados pela sociedade por eles. Cartilhas cristãs ressaltam a necessidade de atenção ao corpo, para não descuidar, às mulheres que desejam casar. Às virgens, entretanto, devem permanecer com uma aparência entre o cuidado e o não-desejável, já que a luxúria, desejo atizado pelas mulheres, sempre ofereceu perigo aos homens. Reforçando, como Miles coloca, o papel que: “[...] o corpo feminino como é visto – roupas, cabelo, postura, e os jeitos de andar, se portar e sentar – têm um papel central na definição das mulheres, tanto aos olhos dos outros, como em suas próprias apreciações subjetivas” (MILES, 2006, p. 54).<sup>37</sup>

Abrir mão, portanto, desta aparência, significava uma transgressão de gênero. Neste sentido é possível perceber o modo através do qual Riobaldo imagina os longos cabelos de Diadorim:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha: recobrando as

<sup>36</sup> “[e]very society directs individuals to the performance of approved social roles, a socialization in which a sense of self, identity, and integrity is also developed. The processes of socialization and subjetification are thus interdependent and complementary: subjetification accompanies ‘the process by which individuals work themselves into social structures they themselves do not consciously determine, but to which they subordinate themselves’.”

<sup>37</sup> “the female body as seen - dress, hair posture, and ways of walking, standing and sitting – plays[:] a central role in defining women, both in the eyes of others and in their own subjective esteem”.

partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que, só no ser, haviam de dar para baixo da cintura... (GSV, p. 739).

O corpo de Diadorim é grotesco porque não está de acordo com as normas que a descoberta de que era mulher impõem. Visto que as mulheres assumiam posições de “coragem, escolha consciente e presença de espírito” (MILES, 2006, p. 55), reservadamente posturas masculinas, que, quando adotadas por mulheres visavam colocá-las para além do seu gênero, como se quisessem diminuir os homens, por serem capazes – enquanto mulheres – de ultrapassar sua natureza carnal, imperfeita e pecadora, elevando-se à natureza masculina.

Essa transgressão de gênero, entretanto, não passava despercebida, e as mulheres incorriam em punições. Assim, são extensos os textos que relatam os sofrimentos dos julgamentos e mortes das mulheres-mártires e dos corpos femininos nus.

Esses relatos fazem com que sejam questionados os valores da sociedade e o comportamento daquelas mulheres, cujos corpos femininos não confluíam com os cabelos e trajes “masculinos”.

Traçando um paralelo, Miles traz, uma passagem, retirada das populares narrativas de viagem de Sir John Mandeville a terras exóticas, nas quais aparecem três histórias que serviam não só do que o escritor havia encontrado de fato, mas do que ele ouvira falar nessas terras. Três delas são ressaltadas por Miles e chamam a atenção: a primeira, sobre as amazonas, que viveriam sem homens, porque não desejarem ser “governadas” (cf. MILES, 2006, p. 145). Elas deixariam os homens entrar apenas quando necessário, quando elas os atrairiam para usá-los por alguns dias, antes de liberá-los. As crianças nascidas caso fossem homens ficariam por um tempo até poder voltar para os pais, ou seriam mortas, e, se mulheres, teriam um dos seios cortados, e continuariam na comunidade, a fim de também tornar-se uma amazona.

A segunda mulher, era a filha de Hippocrates, uma linda donzela que havia sido transformada por uma deusa em um dragão horrendo. Era necessário um jovem para beijá-la e transformá-la novamente à forma humana. Apesar de simples, a tarefa era difícil, já que nenhum cavaleiro até então havia conseguido. Aquele que conseguisse seria senhor de todas as terras mencionadas por Mandeville (MILES, 2006, p. 146).

O terceiro grupo das exóticas mulheres tratava de mais uma fantasia: mulheres e homens indistinguíveis, pois as mulheres não teriam cabelos, a não ser quando casadas, que trariam sobre as suas cabeças um símbolo de um pé para simbolizar que esta estava sob o jugo de um homem. Elas não residiam unicamente com os maridos, que dividia o tempo entre várias mulheres, consentidamente. Miles prossegue:

Essas três espécies de mulheres representam a gama de fantasias medievais masculinas sobre a mulher: a mulher totalmente independente, capaz de crimes contra a natureza a fim de poder manter sua autonomia; a mulher que inicialmente parece ser terrível e monstruosa, mas que precisa apenas do amor de um homem para se transformar em uma linda e dócil mulher; e a mulher completamente colonizada, usando sua docilidade na cabeça a todo tempo para todos testemunharem, sem reclamar quando seus maridos passam de mulher em mulher por capricho (MILES, 2006, p. 146).<sup>38</sup>

Apesar de fantasiosos, os relatos diziam algo sobre a criatura incompreensível aos homens – as mulheres. Diziam de seu medo e de suas fantasias. Às mulheres, a normalidade estava de alguma forma associada à vida masculina, e aos homens elas desafiavam com sua natureza enigmática e grotesca.

De volta às mulheres mártires, as minuciosas descrições das torturas e aspectos que faziam das mulheres grotescas, chama a atenção de Miles para o fato de que faltava algo de as caracterizasse assertivamente enquanto grotescas.

[...] [a] falta do grotesco nessas mulheres, num texto que se especializava em titilar seus leitores com esquisitices, sugere que não é somente que algumas mulheres fossem pensadas como grotescas em modos socialmente definidos e culturalmente específicos, mas que um elemento do grotesco está presente em todas as mulheres. Como as mulheres n'as Viagens de Mandeville ilustram, a criatura mais próxima do homem, mas inata, perturbadoramente diferente, é por fim mais grotesca do que monstros exóticos (MILES, 2006, p. 147).<sup>39</sup>

O que havia de grotesco, portanto, não eram as roupas das mulheres, mas a própria condição de ser mulher. O comportamento e as roupas, ou o que quer que destoasse do que se esperava de uma mulher: que permanecesse virgem ou que salva sua alma através do casamento, e portanto, da maternidade; vinha apenas acentuar uma característica do grotesco a que Harpham se refere quanto à sua natureza contraditória: “O grotesco geralmente surge do conflito entre a limitação ‘virtuosa’ da forma e um conteúdo rebelde que se recusa a ser coagido” (HARPHAM, 2006, p. 7).<sup>40</sup>

É nesse conflito que o corpo da mulher - em relação à definição grotesca encontrada em Mandeville e ao longo da história – se encontra, confinada à guarda masculina, intermediada pela palavra de um outro que a descreve e concebe enquanto uma estranha e

<sup>38</sup> “These three kinds of women represent the range of medieval male fantasies of women: the totally independent woman, capable of crimes against nature in order to maintain her autonomy; the woman who initially appears terrifying and horrendous, but who needs only a man’s love to be transformed into a beautiful and tractable woman; and the completely colonized woman, wearing her docility on her head at all times for all to witness, uncomplaining when her husband flits from woman to woman at whim”.

<sup>39</sup> “[...] [t]hese women's lack of grotesqueness, in a text that specializes in titillating its readers with weirdness, suggests that it is not merely that some women were thought of as grotesque in socially defined, culturally specific ways, but that an element of the grotesque is present in every woman. As the women in Mandeville's Travels illustrate, the creature closest to the male subject, but innately, disturbingly different, is ultimately more grotesque than are exotic monsters”.

<sup>40</sup> “The grotesque often arises in the clash between the ‘virtuous’ limitations of form and a rebellious content that refuses to be constrained”.

oposta, a mulher ganha o status de incompreensível e a necessidade de se adequar às normas de gênero que lhes são impostas.

### 3.4. Diadorim-neblina

E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:  
– “Meu amor!...” (GSV, p. 739).

Em Grande Sertão, Riobaldo, que ainda se acha incerto quanto à sua natureza de pactário ou não, acredita que sua entrada nas Veredas-Mortas e suas vitórias e condução do bando, foram possíveis somente devido ao pacto que “[lhe] fechou o corpo.” Da natureza de Diadorim e de sua reserva, ele também atribui ao fato de acreditar que o amigo tenha o corpo fechado e, por isso, não se mostre em público (o que faz com que seja possível esconder por tanto tempo a identidade de mulher).

A discussão acerca do corpo feminino, entretanto, passa pelas características de aberto ou fechado, sendo esses, contudo, valores nem sempre constantes e que variam tanto quanto as sociedades mudem.

Caracterizadas por suas existências por intermédio de suas relações com Riobaldo, Diadorim de corpo fechado, e Nhorinhá, de corpo aberto, a generosa prostituta, intrigam Riobaldo, e deixam o desencontro que é igualmente marca da diferença sexual, acentuados nas palavras do narrador.

As roupas, portanto, apresentam-se enquanto uma questão central para as mulheres. O código de vestimenta sempre foi severo para as mulheres, que deviam responder à sociedade, de acordo com o seu tempo. Miles acentua, por exemplo, que a contenção ou o encerramento do corpo feminino:

[...] não era apenas metafórica; as roupas femininas em moda no século dezesseis demonstravam o confinamento literal dos corpos das mulheres. “requeriam saias longas e pesadas caindo por baixo de uma pequena caixa torácica, encerrada em um corpete quase fundido ao corpo” (MILES, 2006, p. 166).<sup>41</sup>

O enclausuramento feminino, que a direcionava a pouco participar ativamente da vida social, e gozar da liberdade de ir e vir, como era proporcionado aos homens, tinha início nas próprias vestimentas.

<sup>41</sup> “[...] was not only metaphorical; modish women's clothing of the sixteenth century demonstrates the literal confinement of women's bodies. Stylish Renaissance dress ‘requires long, heavy skirts spreading out from below a tiny rib cage, enceased in a meagerly cut bodice with’.”

Miles retrata ainda, segundo Sandra Clark, uma reação às mulheres que não obedeciam aos códigos de vestimenta feminina, que as “fechavam”, guardando bem o que elas não poderiam mostrar ou entregar, salvo aos assim autorizados (MILES, 2006, p. 166). O que é interessante, neste ponto, é que a polêmica era contra as mulheres que estavam usando roupas masculinas, afirma Miles:

[...] assim gozando de uma facilidade e liberdade maior, mas também de acordo com esses autores contemporâneos, a ordem mesma e a estabilidade da própria sociedade [...]. O panfleto anônimo de 1620, *Hic Mulier* (A Mulher-homem) revela a relação entre o confinamento das roupas e a mulher que é “fechada”, impenetrável aos homens que não sejam o seu ciumento guardião (MILES, 2006, p. 166).<sup>42</sup>

A partir da mudança de código de vestimenta, com as mulheres se recusando a usar roupas que as encerrassem, o que se torna também uma grande analogia de ganhar espaço, e usando roupas que facilitassem o seu acesso à vida externa, roupas consideradas masculinas, a própria estabilidade da ordem social vê-se em jogo.

É preciso, portanto, uma prática dissonante, que, apesar de não se utilizar desses dualismos, não ignore a sua existência, pois ainda que alvo de contestação no sertão de Rosa, lá, as mulheres servem também a partir de seus corpos, mas se os jagunços têm estatutos heroicos, as primeiras servem de diversão, entre outras utilidades:

Consabido que meus homens, por sincera precisão de mulher, armavam de querer trazer umas delas, pegadas pelas beiras de estrada, me vinham com lelé disso. O que eu, enérgico, debelei e reprovei: não se estava ainda em ponto para esse desmazelo de bem-passar. Pelo mal de que essas mulheres não davam para ser ao menos uma para cada um, e, por via de jus dessas condições, a companhia delas podia estragar a lei do viver da gente, com arrelias de vuvu e rusgas (GSV, p. 750-1).

É a humanidade das mulheres que tem pouco ou nenhum valor diante dos grupos jagunços. Ora são a recompensa destes, ora aquilo que não se pode ter no grupo em uma pouca quantidade para não provocar desarmonia interna no grupo.

Retomando a fala de Diadorim sobre as mulheres, Luiz Roncari (2004) reconhece essa perda de humanidade:

Pouco antes de o herói narrar os dois estupros, ele relata uma conversa entre os homens do bando, da qual também participavam, naquele instante cafofo em que cada um contava as suas “bestidades”, que eram acompanhadas de comentários como este: “Saindo por aí, qualquer uma que seja, não me escapole!”. Depois de ouvir essas histórias, Diadorim, parecendo falar da mulher em geral, diz também de si, com o comentário que faz a Riobaldo: “Mulher é gente tão infeliz...” (GSV, 1963, p. 164, grifo meu). E esse gente quase pode ser trocado por bicho, como se estivesse se referindo a um ser que não fosse uma pessoa inteira (RONCARI, 2004, p. 207-8).

---

<sup>42</sup> “[...] thereby enjoying greater freedom and ease, but also, according to these contemporary authors, threatening the very order and stability of society itself. [...] The 1620 anonymous pamphlet *Hic Mulier* (The Man-Woman) reveals the connection between confining dress and the woman who is ‘closed’, impenetrable to males other than her own jealous guardian”.

Apontado por Diadorim, a divisão de gêneros a partir de características citadas ao longo do texto, seriam fictícias, o que, entretanto, parece alterar muito pouco – quando não em nada – a marginalização de certos corpos. O desafio, portanto, é definir, como aponta Janet Wolff (2011): “[...] saber se, ou como, as mulheres poderão envolver-se numa política crítica do corpo numa cultura que, de forma tão abrangente, codifica e define o corpo da mulher como subordinado e passivo, e como objecto do olhar masculino” (WOLFF, 2011, p. 103).

O corpo grotesco feminino, de Mary Russo (2000), surge como uma alternativa possível, que privilegia a descontinuidade e o desvio das normas, trazendo à cena corpos que seriam esteticamente condenáveis. Mesmo aqueles em que há a aparência de normalidade.

Neste sentido, o corpo excessivo, que trariam os corpos em uma outra perspectiva, que possibilitaria a prática dissonante de Judith Butler (1990), enquanto proporcionaria a elaboração, não apenas de novos espaços, mas de novos papéis para as mulheres. Isto porque, a resposta para uma nova política da corporeidade, que não esteja fechado – encerrado pelas roupas -, ou aberto – mostrando o que há de mais natural do corpo –, o corpo feminino continua sendo constituição grotesca: sempre em desenvolvimento. Aberto ao mundo, perpassado dos ciclos naturais de nascimento, reprodução, perecimento e morte, o corpo da mulher é o inapreensível pela cultura clássica, de modelos de corpos terminados em si mesmos, onde não há o lugar para o sangue, o suor, e enfim, o corpo abjeto torna-se referência feminina, conquanto esteja a mulher implicada diretamente nos ciclos naturais.

O que faz com que, em qualquer época – até então – o travestimento seja encarado como problemático é o seu potencial desestabilizador. Sua capacidade de gerar ambigüidade no que deveria ser estável – a relação de gênero. O grotesco, porém, que se faz presente na mulher, é aguçado na hibridização e ambigüidade da mulher-travestida. Diadorim adentra as esferas do grotesco, caracterizando-se um ser ambíguo, que desnorteia e desestabiliza a própria ordem de um sertão rigidamente marcado pelos homens.

O corpo fechado que, segundo Clark, pertenceria às mulheres com trajes tipicamente femininos, no sertão, de fato, lhe garante a possibilidade de estar em campo público, gozar de liberdade que, para as mulheres, naquele momento só viria por meio ou do casamento, ou se decidissem ainda pela prostituição. Diadorim, entretanto, constituiu uma terceira via.

No encontro com o menino, que mais tarde Riobaldo saberia ser Diadorim, é com ele que Riobaldo aprende coragem, e emite a frase que será sempre interlocutória – implicitamente – à fala de Riobaldo: “Viver é negócio muito perigoso”, para qual a resposta de Diadorim, é: “ – ‘Carece de ter coragem...’ ”.

Diadorim parece incorporar a ficção que seria o gênero, segundo Butler. Sua conduta destoa do que é socialmente esperado de uma mulher. É a sua coragem que inspira Riobaldo, que o segue, fascinado, e que, de repente, torna-se o líder do bando, que acredita ter conseguido isso somente mediante pacto com o Diabo.

Sobre a performatividade de gênero, Butler afirma que: “[...] Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance de gênero dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural.” (BUTLER, 2010a, p. 210). Assim é que Diadorim, a jagunça pode atuar no sertão, não virando um homem, senão moldando seus os gestos e tudo o mais que a torna Reinaldo ou Diadorim. Diadorim cabe no sertão, não por ser homem ou mulher, mas por ter o que é necessário ao meio: a coragem, que destila de seu jeito de ser.

Assim, quando Riobaldo percebe a fluidez em que o ser humano está mergulhado, ou a ficcionalidade de sua “[...] Vida devia ser como na sala de teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava” (GSV, p. 340). É, mais do que uma descoberta de um personagem, uma descoberta humana.

Ou, como o próprio Riobaldo emite – da boca de um homem semi-letrado, que conhece é a vida no sertão, mas que é capaz de apreender a alma humana: “o senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior” (GSV, p. 25).

É essa falta de substancialidade no gênero que Butler conclui com a observação do que é performativo: “[...] O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (BUTLER, 2010a, p. 194). Ou, em outras palavras, o fato de que alguém possa se sair bem na imitação de um gênero e, muitas vezes, até superar o que daquele gênero se espera – como Diadorim, respeitada pelos jagunços, e de quem não se desconfiava de sua virilidade – faz com que se pense na artificialidade de construção de um gênero próprio. Afinal, se alguém pode “construir” um gênero do qual não pertence, não haveria naturalidade alguma separada das ações que levam este a se constituir, os gestos, as roupas etc. O performativo, segundo Butler, colocaria em cheque a própria noção da naturalidade do gênero, porque, a partir de uma série de práticas, poder-se-ia simular um gênero, a partir da recriação de um.

Diadorim, como afirma Candido é “[...] uma experiência reversível que une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição” (CANDIDO, 2009, p. 148). Ela subverte as regras sociais possuindo não um corpo de homem, mas um corpo-neblina, em

que a denúncia de uma não forma específica atribui a ela o caráter grotesco de desafiar a ordem pré-estabelecida através da performatividade de gênero.

Talvez a característica que descreva melhor o corpo de Diadorim seja não o de fechado, mas o de informe. Um corpo que não é encerrado em si, mas que é aberto – no sentido de grotescamente ligado ao mundo – em que o corpo é constantemente marcado pelos gestos, ações e desejos de um sujeito sempre em construção. Ou, em negociação, já que, como afirma Butler: “[...] O sujeito culturalmente enredado negocia suas construções, mesmo quando estas constituem os próprios atributos de sua própria identidade” (BUTLER, 2010a, p. 206).

Assim, segundo Butler, o sujeito também não “se faz” sozinho. Há uma constituição prévia tanto quanto uma posterior; há normas que constituem o sujeito e que o próprio sujeito reitera, ou não, uma vez que seguir uma norma é também uma prática. Butler chama a atenção para a dificuldade do pensamento dicotômico, entre o essencialismo e o construtivismo. Acredita-se que se a identidade for algo de construída, ela é completamente mutável, e se essencial, inalterável. O que a filósofa demonstra é a capacidade de uma norma que constitui o sujeito nesse território do meio, que é gerado por um discurso que age sobre si e que depois, para afirmá-lo ou contestá-lo o sujeito precisa negociar. Ela explica:

[...] Se pensarmos na performatividade nesse sentido fenomenológico [de que a consciência é intencional, sempre visa a um objeto e está sempre em relação com alguma coisa] eu pratico um gênero, mas não o pratico num mundo solipsista, estou sempre em certo sentido, me referindo a, comentando, habitando, retrabalhando um conjunto de normas de gênero que estão em mim e também fora de mim, então isso é intencional no sentido de que está se referindo a um mundo exterior. Mas não quero dizer que o gênero seja totalmente consciente ou que seja totalmente voluntário, pois acho que não é (BUTLER, 2010b, p. 169).

A performatividade, ainda que engendrada em uma inter-relação entre objetividade e subjetividade, demarca de que modo o sujeito não pode ser apenas apreendido objetivamente, e problematiza a estrutura binária de gênero, em que o sujeito não pode se entender de acordo com o seu desejo, mas deva adequá-lo ao que se é esperado dele, ao ponto em que se adequa ao mundo e aos seus desejos, nem sempre em consonância com as expectativas.

Deste modo, dizer que Diadorim abriu mão de ser mulher, por não ter podido casar ou ter filhos, fala de uma ordem do destino esperado de acordo com a interpretação cultural que se fez da biologia feminina, e não, dos desejos. Diadorim pode, mais uma vez, se fazer grotesca por contrariar, através da adoção da noção de performatividade que a molda e é moldada por ela, mas que é ficcional, e portanto, desmascarando a fixidez da naturalidade dos gêneros impostos socialmente, problematizar o que é uma mulher.

O grotesco feminino possibilita “uma arte aberta e frontalmente celebradora do corpo feminino [que] pode ter o efeito benéfico de produzir imagens positivas para as mulheres, desafiando as construções de feminilidade dominantes na nossa cultura” (WOLFF, 2011, p. 120).

Ignorar Diadorim como mulher, tomá-la como homem, ou como ser neutro, como o quer grande parte da crítica literária tradicional, impossibilitariam um agenciamento de sua figura, autorizando a noção de que Diadorim, só pode participar do sertão, que “é lugar de homem”, como homem. Ao invés do desmonte que a jagunça realiza em todas as noções estáticas que se supõem receptáculos de alguma verdade.

Pensá-la como mulher, em sua prática dissonante de ser mulher ao seu modo, possibilita uma ruptura num ideal fictício de mulher, e desmascara as ilusões de como ela deve parecer a fim de justificar seu “ser”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Incorporando possibilidades

Afastara-se da realidade. Embalava-se com o sonho: tivera um amor impossível. Mas, em lampejos de lucidez, questionava: existem amores impossíveis ou apenas corações covardes? (Lya Luft)<sup>43</sup>

“[...] Eu, que pesava um quilo e trezentas quando nasci. Meu pai contava que eu tinha brigado para vir ao mundo e é brigando que eu vou sair dele” (Million dollar baby, 2004)

Ao ano de lançamento de *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa já contava com prestígio junto à crítica, portanto é comum se referir ao romance como uma obra clássica desde a sua publicação (GRECCO, 2000). Mas é somente através da leitura que essa interpretação se torna possível. Só ao ler e perceber o sertão através de Riobaldo, que se pode entender que aquilo que muitos chamam de metafísico, é, em verdade, sobre a mais humana das questões: a vida.

Deste modo, é o encontro com Diadorim e a morte, que também é desta, mas não unicamente, que fazem com que Riobaldo volte, a fim de entender o que sabe, mas não compreendeu, que “a vida disfarça”. Deste modo, a organização deste conhecimento, dessa experiência só pode existir com a tentativa de entender Diadorim.

Sendo a origem de todas as dúvidas, Diadorim confronta Riobaldo com o incerto, o indefinido. Se como Riobaldo afirma, “o bom da vida é para o cavalo, que vê capim e come” (GSV, p. 366), é essa falta de certezas que, ao contrário do que é para os cavalos, rege a existência humana.

Como realçado no primeiro capítulo, através do conceito de performatividade, de Judith Butler (1990), é esse princípio de que não há um sujeito para além das ações, que é enfatizado. A alcunha de Reinaldo não torna Diadorim homem, do mesmo modo que sua capanga enfeitada não a torna mulher. As relações de gênero são construções que não podem ser delimitadas a partir destes aspectos precários. Isto porque é tautológica a interpretação destas como marcas de uma possível feminilidade ou masculinidade.

Aprofundando a análise, então, e desconfiando desses dados muitas vezes tomados como óbvios pela crítica literária tradicional, pode-se perceber não apenas as categorias, que

---

<sup>43</sup> Lya Luft. *O Quarto fechado*, 1985, p. 103.

se escondem a partir da suposta necessidade de descrição, como aquilo que manifestam o que nomeiam, mas também o propósito da empreitada: circunscrever o campo de atuação dos sujeitos, a fim de sistematizar, tornar previsível e produtivo.

Muitas vezes tomada por Reinaldo, Diadorim tematiza o desejo homoafetivo (SILVA, 2008; FRANÇA, 2004), enquanto como por Maria Deodorina (TIBURI, 2013, GALVÃO, 1998, 2003), a impossibilidade do amor, ou a morte como a saída de cena, pela punição de ser mulher no sertão. Quando por vezes há uma intermediação, muitas vezes na própria figura da donzela-guerreira, Diadorim é vista como associando características masculinas e femininas. Mas, concordo com Willi Bolle (2001, 2004), que afirma que Guimarães Rosa apaixonou-se por sua heroína e a tornou a jagunça mais valente do sertão para, precisamente, desbancar a teoria falaciosamente difundida de que o sertão, a guerra e outros espaços são do domínio masculino.

Enquanto a jagunça morre em combate, lutando com arma que exige o contato, Riobaldo só pode narrar por ter permanecido a certa distância, lutando com arma de fogo, apenas observando. Se a força, a virilidade e a coragem são masculinos, Riobaldo, o chefe, não possuía esses traços? E ainda, Diadorim teria os ensinado a Riobaldo?

As perguntas, imiscuídas ironicamente ao longo do romance não exigem respostas, apenas escancaram os frágeis limites dessas associações, ou, matriz da heterossexualidade compulsória.

Ademais, sem o enigma, arriscaríamos naturalizar – ainda mais – as relações de gênero. Sem tomar Diadorim por mulher, não poderíamos demonstrar em sua artificialidade estas atribuições que seguem sendo tomadas por verdade. Diadorim, como mulher, não é um corpo-vítima, pois a morte é o risco, não de quem ousa desobedecer e não se enquadrar, mas daqueles que, como Diadorim, vivem um sentimento de cada vez, em estado de guerra: “Diadorim só vivia um sentimento de cada vez. Mistério que a vida me emprestou: tonteei alturas. Antes, eu percebi a beleza daqueles pássaros, no Rio das Velhas – Percebi para sempre” (GSV, p.393).

Sempre longe de Riobaldo, Diadorim surge tanto como (e com) os pássaros porque livres, e tão difícil de tocar ou ver, porque neblina:

O Urucúia, perto da barra, também tem belas crôas de areia, e ilhas que forma, com verdes árvores debruçadas. E a lá se dão os pássaros: de todos os mesmos prazentes pássaros do Rio das Velhas, da saudade – jaburú e galinhol e garça-branca, a garça-rosada que repassa em extensos no ar, feito vestido de mulher...(GSV, p. 725)

Mas é este ar de/em Diadorim que se assemelha ao sertão. É isso que faz com que ela saiba, e entenda a provisoriedade da vida sertaneja, em especial, na jagunçagem: “Artezinha.

Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubú, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedinho a alegria e as misérias todas...”(GSV, p. 709).

Tomá-la como mulher tampouco revelaria qualquer verdade sobre seus desejos ou sexualidade. O corpo de Diadorim é neblina, como a luz cegante daquilo que está à frente, e que, contudo, não pode ser apreendido, de difícil visibilidade. E suas posições são de silêncio, a fim de resistir à normatização das categorias utilizadas para descrevê-la. O aprendizado é a dúvida à certeza:

Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Lôas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso mesmo (GSV, p. 342).

Cabe seguir, desta vez compreendendo que os limites e fronteiras são mais flexíveis do que à primeira vista se pode perceber. Assim, é a presença de Diadorim que desestrutura o sertão. A atitude de revisitar o passado a partir de antigas concepções do que faria Diadorim mulher, ou do entendimento do segredo do amigo, são substituídos por uma nova percepção, não de que há uma verdade por trás das aparências, mas a de que a verdade talvez não passe de um semblante.

Diadorim, portanto, reúne em si as contradições que desequilibram o romance em vários níveis. Sua indeterminação caracteriza todo o contar. Justificá-la como metonímia do sertão é perceber o modo pelo qual a personagem incorpora as características que plasmam o universo rosiano, iniciando pela forma tomada por esta narrativa, o romance.

Assim, uma vez elucidada a origem do contar incorporada por Diadorim, foi importante, no segundo capítulo, perceber de que modo esse princípio dá movimento à prosa, ou ainda de que forma essas dúvidas e incertezas moldam o contar.

Uma vez que Grande sertão: veredas é um romance, faz-se importante acentuar que, mais do que a organização de uma história, os gêneros literários implicam em concepções de mundos expressos através da linguagem. A imagem da realidade, portanto, está diretamente relacionada ao modo pelo qual ela pode ser representada.

No romance, que se apresenta como um produto da modernidade, a descentralização linguística se manifesta em sua forma híbrida e livre: a arte que surge com o fim do mundo medieval, abandona as rígidas estruturas de consciência e linguagem para se situar no presente e, entre vida e linguagem, articula inúmeros arranjos, sem se fixar a forma alguma.

Por isso também não coube pensar as variantes do romance ou categorizá-lo. Afirmá-lo em seu mais alto grau de possibilidade é também afirmar o devir.

Mais do que pluralizar histórias e formas de contar, o romance desvela a ilusão da substância, por trás da ideia de unidade de gêneros literários. Parodiando os gêneros sérios, a nova manifestação reproduz as clássicas convenções dentro do seu discurso, exibindo a sua própria falta de substância, e pondo em dúvida a das outras formas literárias.

A jagunça Diadorim se coloca entre os gêneros literários, invocando o imaginário dos romances de cavalaria, e baila também entre as identidades de gênero, pondo a dúvida na estabilidade de manifestações, ao ponto que demonstra os limites da língua diante do diferente.

Como o romance, a personagem vai sendo formada de acordo com convenções e normas, que a constituem, como os jagunços, apenas artificialmente, sem que se descubra alguma verdade essencial a seu respeito: sobre seus sentimentos e corpo, cabe a Riobaldo apenas adivinhar, enquanto aprende que não o incerto, mas o desejo de transformar o mundo no estável e logicamente coerente é que estaria mais próximo da irreabilidade.

A aceitação desse universo vacilante é que faz com que se questione e duvide o reposicionamento do sertão, ao fim do romance, baseado em posições essencialistas, nas quais, o corpo natural de Diadorim revelaria a “essência universal da mulher”.

Antes, a imprecisão segue se afirmando como a significação de corpos e subjetividades, que ao invés de essenciais, desafiam e expõem o caráter de construção desses corpos na cultura, sem deixar de levar em conta a dificuldade que certos corpos têm em certos espaços, como as mulheres no sertão. Deste modo, o corpo vai se constituindo como uma materialidade, uma organização de carne, órgãos, ossos, músculos ao qual se dá uma unidade e coesão que são, entretanto, socialmente construídos a partir da linguagem. O corpo não pode ser considerado apenas em sua materialidade, mas tampouco esta deve ser ignorada em detrimento do caráter social e simbólico. Antes, o corpo vai sendo definido como o local de inscrições culturais, regimes de disciplina e coerência, sobre o qual perpassam e são produzidos significados sociais.

Diadorim, ao deslizar através da linguagem que a descreve, e busca significados para sua presença, demonstra os limites e possibilidades da língua diante da vida. Ela revela ainda, a partir de um jogo de encenação, o modo pelo qual a ficcionalidade constrói corpos e discursos aos quais inicialmente se propôs a descrever.

O que Diadorim coloca, portanto, é uma questão cuja centralidade reflete em toda a obra, qual seja a dificuldade de perceber um mundo que não se oriente por margens

dicotômicas e bem definidas (ou seja, de a realidade se adequar a uma imagem), organiza um discurso que apenas ficcionalmente poderia ser coerente. Em outras palavras, saber quem é Diadorim pelas roupas que usa, por seu nome, ou por seu corpo só faz sentido sob uma perspectiva que prima pela coerência na manifestação de gênero, e que precisa, por isto, estabelecer o que pode e o que não pode, ou ainda, o que é verdadeiro ou falso sobre o sujeito.

Por isso Riobaldo adivinha melhor no escuro. Não porque ele imagine Diadorim como mulher ou homem, mas porque em seus sonhos, ele pode se deixar sentir o que não seria “permitido” pela lógica dos jagunços: “E eu – mal de não consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espaiar de contentamento, deixava de pensar” (GSV, 56).

Se Diadorim se utiliza de roupas e cognomes para transitar o sertão, Riobaldo segue se utilizando desses mesmos mecanismos, desde quando necessita se misturar aos outros jagunços e se tornar um deles, até quando é chefe, e também quando deseja Diadorim. Há ainda o escondido Demônio, com tantas faces quantos nomes, e o engano da própria prosa, que por vezes vira música, fábula, diálogo. Do começo ao fim do sertão, como já apontou Antonio Candido (2004), é a capacidade de criação e invenção que é celebrada no sertão.

Para sintetizar, no primeiro capítulo, Diadorim surge como o princípio da obra – a performatividade, ou a denúncia da falta de uma substância para além das manifestações de gênero. Sua identidade está associada diretamente ao gênero, dínamo da problematização. Sanções e tabus são postos em claro, na parca compreensão que Riobaldo tem de Diadorim. Temendo incorrer em erro moral, ele abre mão de Diadorim, ou, como afirma o narrador, eles se desencontram:

No que eu no meu destino não pensei. Diadorim em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo: – “Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?”

Ao que eu, abirado, reagi:

– “Mano meu mano, te desconheço?” Me chamo não é Urutú-Branco? Isto, que hei-de já, maximé!”

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobriço eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver (GSV, p. 624-5)

Para Riobaldo, Diadorim se referia à primeira travessia: “O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me lembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do raso. Mas Diadorim, também, não adivinhou meu espírito” (GSV, p. 625). Desencontrados pelo silêncio e pelos não-ditos e não-acontecidos, Riobaldo pode apenas supor, imaginar, criar

significado para as falas da jagunça. Quanto à sua chefia, o narrador camaleônico, inspirado no princípio performático de Zé Bebelo, anuncia sua autoridade, invocando os empolados discursos daquele de quem foi mestre, e com quem, efetivamente aprendeu: se o princípio da performatividade tem origem em Diadorim, ele também está presente e exacerbado em Zé Bebelo.<sup>44</sup>

O (des)encontro com Diadorim molda a prosa com uma continuidade, um sem fim de palavras, de presença nem sempre efetiva de Diadorim. Assombrado pelos verdes olhos, Riobaldo sonha com ela, ou imagina o que diria. Por isto a prosa é Diadorim, uma presença-neblina, que impele o retorno para maior compreensão, mas que jamais será objetivamente apreendida. Escorregando pelas lembranças, falas, memórias. Escapando sempre.

Seja que, os homens para acompanharem o Fafafa, eu medi em número e soltei, feito em porteira de gado: e pouco passaram de vinte. E eu retinha a duro os outros, que queriam também ir. E Diadorim, desses. – “Eu!” – que Diadorim disse. Eu disse – “Não!” – como agarrei em baixo a rédea do cavalo dele. Aquilo não tinha significado. Só fiz querer Diadorim comigo; e a gente se cabia entre riscos do verde capim, assim eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado. Se escutando os grandes gritos e tiros: que eram os de Fafafa destruindo a antegarda dos contrários. Amontoado no instante, mas eu mesmo assim tive prazo para me envergonhar de mim, e para sentir que Diadorim não era mortal. E que a presença dele não me obedecia. Eu sei: quem ama é sempre muito escravo, mas não obedece nunca de verdade...(GSV, p. 682)

A necessidade de manter Diadorim a salvo, de não deixá-la se expor à morte, faz com que Riobaldo se esqueça o motivo de Diadorim ali estar, a guerra. Se ela quer que ele esteja longe de todos os perigos, longe disso tudo, como Otacília, Diadorim quer o contrário. O desencontro é que ainda que Riobaldo seja o chefe de Diadorim, ela não o obedece.

O espaço inaugurado por Diadorim, portanto, o modo pelo qual ela pode existir, exige a compreensão do grotesco feminino, de Mary Russo (2000), trazido no terceiro capítulo, que, se inicialmente surge com o grotesco estranho e monstruoso (BAKHTIN, 2010a), é reformulado a fim de abarcar outras manifestações que estejam fora dos padrões. Dentro destas, estão não apenas as mulheres indisciplinadas, mas os corpos excessivos das mulheres gordas (BRANDÃO 2005), que afrontam os padrões do corpo ocidental, esguio e asséptico, e, no caso da jagunça, dos corpos cuja normalidade só existe enquanto aparência (BRANDÃO, 2013b).

Assim, o modo pelo qual é possível pensar em uma existência que não esteja delimitada pelas rígidas normas de gênero, mas, ao contrário que as subverte para denunciar a

---

<sup>44</sup> Devido à limitação da dissertação, a associação entre Diadorim, Riobaldo e Zé Bebelo se dará em outro momento.

falsidade de seus postulados, se insere na capacidade de criação, espaço através do qual podemos perceber Diadorim, que em suas acrobáticas ações, se arrisca à diferença.

Em conclusão, são os próprios valores de falso e verdadeiro que são questionados, a fim de criar um terceiro espaço que não se oriente mais por eles, mas antes, ao perceber que não há uma oposição ou diferença tão radical, torna a língua menos lúcida e mais lúdica.

É essa a abertura que existe em comum no romance, no grotesco feminino, e em Diadorim, com a performatividade: a despreocupação com a coerência, que celebra a vida no que esta tem de impreciso, aberto, finito e até mesmo estranho, coroando assim um outro tipo de vida, “inventada no feliz”.

## REFERÊNCIAS

## I – Obras de João Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 6a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

\_\_\_\_\_. Pequenas Palavras: Prefácio. In: RÓNAI, Paulo. **Antologia de Contos Húngaros**. Seleção, tradução, introdução e notas de Paulo Rónai. Revisão de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Prefácio de João Guimarães Rosa. 3a ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. – 20a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 3a edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003a.

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason : (1958-1967)**. Edição, organização e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; Tradução de Erlon José Pachcoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Edição Especial, Comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, números 20 e 21 (João Guimarães Rosa)**. São Paulo: IMS, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ficção completa em dois volumes, volumes I e II**. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. – 2a ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

\_\_\_\_\_. **A boiada**. Ilustrações de Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

## II – Obras sobre Grande sertão: veredas e Guimarães Rosa

ALVES, Maria da Penha Casado. Multiloquium e Performance: Palavra e Paixão em Grande Sertão: Veredas. In: **Graphos. João Pessoa, Edição Especial, 2006**, p. 29-39.

ARRIGUCCI JR., Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos Cebrap**, v40. São Paulo: Cebrap, Nov 1994. p. 7-30.

BASTOS, Hermenegildo. Um Antagonismo Fecundo: Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. In: **Revista da ANPOLL: 1908 – Machado de Assis e Guimarães Rosa: Aspectos Lingüísticos e Literários**, Vol. 2, No 24, 2008, p. 293-309.

BOLLE, Willi. Diadorim – a paixão como medium-de-reflexão. In: DUARTE, Lélia P., ALVES, M. Theresa Abelha (Orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001, p. 331-358.

\_\_\_\_\_. **Grandesertão.br: o Romance de Formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

CALLADO, Antonio. In: **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Livraria Saraiva e Editora Nova Fronteira, 2011.

CANDIDO, Antonio. Jagunços Mineiros: De Cláudio a Guimarães Rosa. In: **Vários Escritos**. 4a ed. Reorganizada pelo autor. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 99-124.

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes, volumes I e II**. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. – 2a ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.145-159.

\_\_\_\_\_. In: **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Livraria Saraiva e Editora Nova Fronteira, 2011.

COUTINHO, Eduardo Faria. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande sertão: veredas. In: DUARTE, Lélia P., ALVES, M. Theresa Abelha (Orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001, p. 37-48.

CRUZ, Marcelo Lustosa da. Clorinda e Diadorim: Donzelas, Guerreiras e Donzelas-Guerreiras. In: **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte)**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 389-393.

DRUMMOND, Josina Nunes. As neblinas da travessia: uma tradução intersemiótica. In: **Revista Alpha**. Vol. 6. 2005. p. 210-217. Disponível em: <<http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/19714/as-neblinas-da-travessia.pdf>>. Acesso em Setembro de 2013.

DUARTE, Lélia Parreira. Não já e ainda não: a leveza do humor em Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia P., ALVES, M. Theresa Abelha (Orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001. p. 99-116.

FLECK, Gilmei Francisco. De Flausina e Belisa: Flaulisa – Protótipos da Mulher Latino-Americana, Presentes em Isabel Allende e Guimarães Rosa. In: **Revista de Literatura, História e Memória. Narrativas da Memória: O Discurso Feminino. Vol. 3. N.3. Unioeste/ Cascavel, 2007**. p. 83-90.

FRANÇA, Denise Carrascosa. Confessando a carne em Grande sertão: veredas. In: **Dissertação de Mestrado. UFBA. Salvador, 2004**. Orientação de Décio Torres Cruz. 111p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **A Donzela-guerreira: Um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. A Propósito da Donzela Guerreira. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia e AZEVEDO, Carlito (Orgs). **Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 141-145.

\_\_\_\_\_. **Mínima Mímica: Ensaio sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GRECCO, Sheila. Recepção dos Contos Rosianos: Veredas ou Redemoinhos? In: **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte)**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 639-643.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: Eduardo Coutinho (Org). **Guimarães Rosa: Ficção Completa em Dois Volumes. Vol. 1, 2a ed.** Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 2009. p. 32-65.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Diadorim belo feroz. In: AZEVEDO, Carlito; DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (Orgs). **Vozes Femininas: gênero, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003

\_\_\_\_\_. Diadorim, Delicado e Terrível. In: **Scripta, Belo Horizonte, v5, n.10. 1º Semestre de 2002**. p. 38-52.

\_\_\_\_\_. Via e viagens: a elaboração de Corpo de Baile e GSV. In: **Edição Especial, Comemorativa dos 10 anos dos Cadernos de Literatura Brasileira, números 20 e 21 (João Guimarães Rosa)**. São Paulo: IMS, 2006. p. 187-235.

MORAIS, Márcia Marques de. Riobaldo e suas más devassas no contar. In: DUARTE, Lélia P., ALVES, M. Theresa Abelha (Orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001, p. 151-172.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Diadorim: O Corpo Nu da Narração. In: **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte)**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 158-163.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres Rosianas: Percurso pelo Grande Sertão: Veredas**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, Itajaí: UNIVALI Editora, 2004.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. Fortuna Crítica. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa em dois volumes, volume I**. Organização e prefácio de Eduardo Coutinho. – 2a ed. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p. 71 – 114.

PASSOS, Cleusa R. Guimarães Rosa: **Do Feminino e suas Histórias**. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PASTA JR, José Antônio. O Romance de Rosa: Temas do Grande Sertão e do Brasil. In: **Revista Novos Estudos Cebrap, no 55, Novembro de 1999**. p. 61-70

PIRES, Antônio Donizeti. Passeio pelo Campo: a Afirmação da Masculinidade em Guimarães Rosa e Saramago. In: **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte)**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 85-88.

REINALDO, Gabriela. **"Uma cantiga de se fechar os olhos...: mito e música em Guimarães Rosa"**. São Paulo, Annablume, FAPESP, 2005.

RÓNAI, Paulo. Os Vastos Espaços: Prefácio a Primeiras Estórias. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 6a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972. p. 29-58.

\_\_\_\_\_. Três motivos em Grande sertão: veredas. Prefácio a Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSENFELD, Kathrin H. Do “volúvel” Machado ao Rosa “romântico”: Reflexões sobre o Uso da(s) Ironia(s) no Brasil. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org). **A Poética Migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 241-230.

SANT’ANNA MARTINS, Nilce. **O Léxico de João Guimarães Rosa**. Assistente: Evair Dias; Revisão geral: Diva Gomes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SENDRA, Arlete Parrilha. Foi culpa do silêncio. In: **Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998: Belo Horizonte)**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000. p. 89-93.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. Desejo homoerótico em Grande sertão: veredas. In: **Revista da ANPOLL, vol 1. n 24. (2008)** 1908 – Machado de Assis e Guimarães Rosa: Aspectos Lingüísticos e Literários. p. 203 – 226. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/25/13>> . Acesso em Fevereiro de 2012.

TIBURI, Márcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1) Jan/Abr 2013, p. 191-207.

VIGGIANO, Alan. **O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: Veredas**. 3a ed., ver. Porto Alegre: Mercado Alberto, 1993.

### III – Outras Referências

ARAÚJO, Amanda Brandão. Épica, Romance, Mito e Literatura Nacional: Conciliação Possível? In: **Encontros de Revista. 10ed, Jul/Dez 2012**. Disponível em: <[http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo\\_3\\_10.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/artigo_3_10.pdf)>. Acesso em: Março de 2013. 11p.

AUSTIN, J. L. **How To Do Things With Words**. Oxford: University Press, 1962.

\_\_\_\_\_. Performative Utterances. In: **Philosophical Papers**. Oxford: University Press, 1979. p. 233-252.

AVANÇO, Karla Fernanda Fonseca Corrêa. Performatividade e constituição das identidades de gênero na revista VIP. In: **Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás**. Orientação de Joana Plaza Pinto, 2006, 96pgs.

AZERÊDO, Sandra. **Preconceito contra a “mulher”:** diferenças, poemas e corpos. São Paulo: Cortez, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A teoria do Romance).** São Paulo: Hucitec Editora, 2010a.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara F. Vieira. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2010b.

\_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal. Introdução e Tradução do Russo de Paulo Bezerra. Prefácio à Edição Francesa de Tzvetan Todorov.** 6a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – Vol 2: a experiência vivida.** 2a ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo – vol 1: fatos e mitos.** 4a ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1970.

BRANDÃO, Izabel F. O. Grace Nichols e o Corpo como Poética de Resistência. In: BRANDÃO, Izabel (Org). **O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares.** Maceió: edufal, 2005.

\_\_\_\_\_. A Vênus negra: poder e resistência na representação do corpo grotesco feminino em duas autoras contemporâneas. In: **III Congresso Internacional da ABRAPUI, 2012.** 15p.

\_\_\_\_\_. A Crítica cultural, a crítica feminista: vertentes de um mesmo olhar? In: **Congresso Internacional Da Associação Brasileira De Literatura Comparada, 13, 2013, Paraíba: Universidade Estadual da Paraíba.** 2013a. p. 1-12.

\_\_\_\_\_. Body issues in Almodóvar’s “El piel que habito” (The skin I live in): Gender and technology as a mask. In: **Fazendo Gênero 10: Desafios atuais dos feminismos.** Santa Catarina, 2013b.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity.** New York: Routledge Chapman & Hall, 1990.

\_\_\_\_\_. **Bodies that Matter, on the discursive limits of “sex”.** Great Britain: Routledge New York & London, 1993.

\_\_\_\_\_. **The psychic life of power: theories in subjection.** California: Stanford University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Revisiting bodies and pleasures. In: **Theory, Culture & Society.** SAGE London, Thousand Oaks and New Delhi. vol. 16(2). 1999. p. 11-20.

\_\_\_\_\_. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

\_\_\_\_\_. Inversões sexuais. In: PASSOS, C. Friche (Org). **Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. (Coleção Estudos Foucaultianos) p. 91-108.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. 3a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

\_\_\_\_\_. Conversando sobre Psicanálise: Entrevista com Judith Butler. In: **Estudos Feministas, Florianópolis, 18 (1), Janeiro-Abril 2010b.** p. 161-170.

\_\_\_\_\_. **Actos Performativos e Constituição de Gênero: Um Ensaio Sobre a Fenomenologia e Teoria Feminista.** In: MACEDO, Ana Gabriela, e RAYNER, Francesca (Orgs). **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica.** Edições Húmus, 2011. p.69-88.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: **Margens da filosofia.** Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Revisão técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papius, 1991. p. 349 – 370.

FEITOSA, André Pereira. Mulheres-Monstro e Espetáculos Circenses: O Grotesco nas Narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan. In: **Tese de Doutorado. UFMG.** Belo Horizonte, 2011. Orientação de Sandra Regina Goulart Almeida. 164p.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque, revisão técnica de J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919). Com os comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud, assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-274.

GALLAND, Antoine [versão de]. **As mil e uma noites**. Tradução de Alberto Diniz e apresentação de Malba Tahan. 7a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. Capítulo 1 de Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Tradução de Cecília Holtermann. In: **Cadernos Pagu (14) 2000**: p. 45-86.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. In: **Cadernos Pagu, n.22**. Tradução de Mariza Corrêa e revisão de Iara Beleli. 2004. p.201 – 246. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a09.pdf>>. Acesso em Setembro de 2013.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature**. 2a ed. Aurora, Colorado, USA: The Davies Grupu, Publishers, 2006.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição de 1950 E.V. Rieu. 1a ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction**. New York: New York University Press, 1996.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. **O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras: Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette**. Tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LAERTE. Laerte faz resenha em quadrinhos de livro sobre questões de gênero. **Folha de São Paulo**. 05 de Janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1210553-laerte-faz-resenha-em-quadrinhos-de-livro-sobre-questoes-de-genero-veja.shtml>>. Acesso em: 20 de Junho de 2013.

LAQUEUR, Thomas Walter. **Making sex: body and gender from the greeks to Freud.** Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1992.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.: romance.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LLOYD, Moya. **Judith Butler: from norms to politics. (Key Contemporary thinkers).** Cambridge, UK: Polity Press, 2007.

LOXLEY, James. **Performativity. -- (The New Critical Idiom).** Routledge, Taylos & Francis Group, 2007. (Kindle book).

LUFT, Lya. **O Quarto Fechado.** 4a ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** tradução, prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estética: La Peculiaridad de Lo Estetico. Vol. 1. Cuestiones preliminares y de principio.** Traducción castellana do Manuel Sacristán. Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona - México, D.F., 1966

MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin: Conceitos-Chave.** São Paulo: Contexto, 2005. p. 151-166.

MEYER, Marlyse. **Quem é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?** 1970. p. 37-63. Disponível em: <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fw3.ufsm.br%2Frevistalettras%2Fartigos\\_r39%2Fartigo39\\_008.pdf&ei=kawPUp7AIuWyygHu8oE4&usg=AFQjCNERtu9HCAgfv83C3Gq1b0ixhBToZQ&sig2=GVJCHiL19KWLfkhNycL8ug](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fw3.ufsm.br%2Frevistalettras%2Fartigos_r39%2Fartigo39_008.pdf&ei=kawPUp7AIuWyygHu8oE4&usg=AFQjCNERtu9HCAgfv83C3Gq1b0ixhBToZQ&sig2=GVJCHiL19KWLfkhNycL8ug)>. Acesso em: Julho 2013.

MILES, Margaret R. **Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West.** Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers, 2006.

**Million Dollar Baby (Menina de ouro).** Dirigido por Clint Eastwood. Estados Unidos. 2004.

MONAGHAN, Patricia. **Encyclopedia of goddesses and heroines Volumes I and II**. California: Greenwood Press, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba, PR: Hemus, 2001.

\_\_\_\_\_. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário da Silva. 13a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral**. Tradução e Introdução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da composição**. In: POE, Edgar Allan. Poesia e prosa. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado, Porto Alegre: Globo, 1960. p. 501-511.

PINTO, Joana Plaza. **Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades**. In: D.E.L.T.A., Vol. 23, no. 1, 2007. p. 1-26.

\_\_\_\_\_. Atos de autoria: assinaturas, rasuras, rupturas. In: **Revista Investigações**. Vol. 22, no. 1, Janeiro de 2009. p. 103-110.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler In: **Revista de Estudos Feministas, Florianópolis v. 10, n 1 Janeiro de 2002**. Tradução de Susana Bornéo Funck. p. 155-167. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 18 Fevereiro 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SALIH, Sara. **Judith Butler**. London and New York: Routledge, 2003.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva a partir do original inglês (SCOTT, J. W.. Gender and the Politics of History. New York: Columbia University Press, 1988. PP. 28-50.), de artigo originalmente publicado em: Educação & Realidade, vol. 15, nº 2, jul./dez. 1990. Tradução da versão francesa (Les Cahiers du Grif, nº 37/38. Paris: Editions Tierce, 1988.) por Guacira Lopes Louro. Disponível em: <[http://archive.org/details/scott\\_gender](http://archive.org/details/scott_gender)>. Acesso em Janeiro de 2013.

SERAFIM, Cássio Eduardo Rodrigues. Mostre a genitália e diga o que é!: quando ir ao banheiro questiona a ordem/gênero. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da Silva (Org). **Gênero em questão: ensaios de literatura e outros discursos**. Campina Grande: EDUEP, 2007. p. 249-260.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes; Sinopses, dados históricos e notas de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

\_\_\_\_\_. **Como Gostais seguido de Conto de Inverno**. Tradução, apresentação e notas de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2009.

SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença - e se o outro não estivesse aí ?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

STONE, Alison. Towards a genealogical feminism: a reading of Judith Butler's political thought. In: **Contemporary Political Theory**, 4. 2005. p. 4-24. Disponível em: <<http://www.palgrave-journals.com/cpt/journal/v4/n1/pdf/9300135a.pdf>>. Acesso em Julho de 2013.

WOLFF, Janet. Recuperando a Corporalidade: Feminismo e Política do Corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela, e RAYNER, Francesca (Orgs). **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica**. Edições Húmus, 2011. p.101-120.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2007/11//402799.pdf>>. Acesso em: Dezembro de 2012.

ZILBERMAN, Regina. **Do Mito ao Romance: Tipologia da Ficção Brasileira Contemporânea**. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977. 196p. (Coleção Chronos)

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – Quadrinho de Laerte sobre o livro de Sara Salih, Judith Butler (2003), lançado em português com o título de Judith Butler e a Teoria Queer, que introduz algumas questões sobre identidade sexual e gênero:

**TEORIA QUEER** Cartunista Laerte faz resenha em quadrinhos do livro "Judith Butler e a Teoria Queer", de Sara Salih, que debate questões de identidade e de gênero

EM 2010, NO MEU BLOG MURIELTOTAL.ZIP.NET, EU POSTEI ISSO AQUI:

«quando nos travestimos, não estamos imitando nenhum < gênero original >, uma vez que gênero já é em si, a imitação de algo que nunca existiu na realidade, que jamais possuiu um < original >».

JUDITH BUTLER

GOSTO DESSA FRASE, MAS CONFESSE: NUNCA LI JUDITH BUTLER...

...NEM AS REFERÊNCIAS DELA!

NO ENTANTO, TO PEI FALAR SOBRE ESTE LIVRO, UMA INTRODUÇÃO A SEU TRABALHO.

COMO OUSO?

SEMPRE FUI DISPERSIVO, MAIS PRO CHUTE QUE PRA "SÓLIDA BASE TEÓRICA".

COMUNISTA NUNCA LI "O CAPITAL" SO' TRECHOS.

O PROCESSO TRANSGÊNERO POR QUE VENHO PASSANDO ME APROXIMA DAS REFLEXÕES DA TEORIA QUEER.

SEM QUERER BANCAR A PRATICISTA E EXTRAIR TUDO DA EXPERIÊNCIA VIVIDA, AFIRMO QUE QUE APRENDI MUITO DESSA FORMA, CONSTATANDO A QUEDA DE SUCESSIVAS BARREIRAS.

A PRIMEIRA BARREIRA FOI A DA "NATURALIDADE DOS GÊNEROS".

DESDE QUE A GENTE NASCE...

OU ANTES...

...É CLASSIFICADA COMO UMA DE DUAS POSSIBILIDADES:

**MENINA** DE QUEM SE ESPERA TRANQUILIDADE E MEGALHÃO, PARA QUE, NO FUTURO SE TORNEM "DOLÇAS MAMÃES E "DONAS DE CASA".

**MENINO** DE QUEM SE ESPERA AGRESSIVIDADE E PONTARIA PARA QUE, NO FUTURO, SE TORNEM "GENERALS PATRON".

QUEM NÃO SE ENQUADRA NESSE PADRÃO, HETEROSSEXUAL E BI-GÊNERO É TIDO COMO ESQUISITO, ANOMALIA.

EM INGLÊS, QUEER\* \*...DÁ O NOME

A SEGUNDA BARREIRA FOI A DA CONGRUÊNCIA NECESSÁRIA ENTRE SEXO, GÊNERO E ORIENTAÇÃO SEXUAL.

ESSA REGRA NASCE DA SUPosição DE QUE A HETEROSSEXUALIDADE SEJA A "BASE NORMAL" DO SER HUMANO... NÃO É, E AS COMBINAÇÕES POSSÍVEIS SÃO INFINITAS.

A TERCEIRA BARREIRA FOI A DO ESPAÇO PÚBLICO, TABUS E PROIBIÇÕES PRECISAM SER ENFRENTADOS INTERNA E EXTERNAMENTE. HÁ O MEDO DA AGRSSÃO, DA PERDA DE RESPEITO, DO RIDÍCULO...

A TRANSGRESSÃO "ESCORREGA" PRA DENTRO DOS ANTIGOS MODELOS, GERANDO UMA BUSCA POR REPRESENTAÇÕES IMPOSSÍVEIS.

POSSÍVEL É SUPERAR ESTE BLOQUEIO, AO SE COMPREENDER A ABERTURA DE QUE DISPOMOS - PARA ATINGIR UM NOVO PATAMAR DE AUTO-ACEITAÇÃO E DE CONVÍVIO SOCIAL.

CLARO QUE FICA EVIDENTE A NECESSIDADE DE ENTENDER A TODAS AS PESSOAS OS DIREITOS QUE FORAM CRIADOS PARA SEREM UNIVERSAIS.

IA FALAR SOBRE O LIVRO E ACABEI - MAIS UMA VEZ! - FALANDO SOBRE A MINHA VIAGEM PESSOAL. A VERDADE É QUE AINDA NÃO TERMINEI DE LER...

MAS VOU TERMINAR - E LER MAIS DA TEORIA QUEER, QUE SACUDIU AS IDEIAS SOBRE SEXO, GÊNERO, SOCIEDADE...

...COM QUESTÕES NOVAS E PERTURBADORAS, HÁ QUEM SE MANTENHA DISTANTE DESSA INQUIETAÇÃO TODA, CLARO... DE MINHA PARTE...

...PREFIRO ME JOGAR!

JUDITH BUTLER E A TEORIA QUEER  
autora: Sara Salih  
editora: autêntica.  
232 páginas  
R\$39,00

ANEXO B – Tabela de características da Donzela-Guerreira Diadorim, de Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa, segundo Cruz (2000, p. 392):

Masculinas	Femininas
Trajes masculinos	doçura
Coragem	amor ao pai
Audácia	amor a Riobaldo
nome masculino (Reinaldo/Diadorim)	lava roupa
amizade fraternal	misteriosa
Guerreira	boa fala
rudeza de modos	–
maestria no manejo de armas	ciumenta
Agressividade	trata ferimentos
boa combatente	era moça perfeita
Ódio	beleza
Frieza	voz bonita
grande força física	olhos bonitos
Impulsividade	atraente
boa argumentação	mantém a castidade

ANEXO C – Tabela de características da Donzela-Guerreira Clorinda, de Jerusalém libertada, de Torquato Tasso, segundo Cruz (2000, p. 391):

Masculinas	Femininas
Guerreira	Linda
Agressividade	Sensibilidade
Audácia	Boa fala
Força	–
Maestria no manejo das armas	Colo branco
Bom “cavaleiro”	Cabelos longos e belos
Duro e enérgico	Generosidade
Decidida	Jovem
Firmeza de caráter	Mantém a castidade
Rudeza de atos	Enternece-se e ama
Boa argumentação	–
Veste-se com armadura	–
Corajosa	–

ANEXO D: Prefácio de Tutaméia: Hipotrérico. In: ROSA, João Guimarães.

## PREFÁCIO

### Hipotrérico

Hei que ele é.

Do Irreplegível.

Há o hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se, só, que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sengraçante imprizado; ou, talvez, vice-dito: indivíduo pedante, importuno agudo, falta de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e, como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência.

Somos todos, neste ponto, um tento ou cento hipotréricos? Salvo o excepto, um neologismo contunde, confunde, quase ofende. Perspica-nos a inércia que soneja em cada canto do espírito, e que se refestela com os bons hábitos estadados. Se é que um não se assuste: saia todo-o-mundo a empinar vocábulos seus, e aonde é que se vai dar com a língua tida e herdada? Assenta-nos bem à modéstia achar que o novo não valerá o velho; ajusta-se à melhor prudência relegar o progresso no passado.

Sobre o que, aliás, previu-se um bem decretado conceito: o de que só o povo tem o direito de se manifestar, neste público particular. Isto nos aquieta. A gente pensa em democráticas assembleias, comitês, comícios, para a vivíssima ação de desenvolver o idioma; senão que o inconsciente coletivo ou o Espírito Santo se exerçam a ditar a vários populares, a um tempo, as sábias, válidas inspirações. Haja para. Diz-se-nos também, é certo, que tudo não passa de um engano de arte, leigo ou tredo: que quem inventa palavras é sempre um indivíduo, elas, como as criaturas, costumando ter um pai só; e que a comunidade contribui apenas dando-lhes ou fechando-lhes a circulação. Não importa. Na fecundidade do araque apura-se vantajosa singeleza, e a sensatez da inocência supera as excelências do estudo. Pelo que, terá de ser agreste ou inculto o neologista, e ainda melhor se analfabeto for.

Seja que, no sem-tempo quotidiano, não nos lembremos das e muitíssimas que foram fabricadas com intenção – ao modo como Cícero fez qualidade (“qualitas”), Comte altruísmo, Stendhal egotismo, Guyau amoral, Bentham internacional, Turguêniev niilista, Fracástor sífilis, Paracelso gnomo, Voltaire embaixatriz (“ambassadrice”), Van Hermont gás, Coelho Neto paredro, Ruy Barbosa egolatria, Alfredo Taunay necrotério, e mais e mais e mais, sem desdobrar memória. Palavras em serviço efetivo, já hoje viradas naturais, com o fácil e jeito e unto de espontâneas, conforme o longo uso as sovou.

De acordo, concedemos. Mas, sob cláusula: a de que o termo engenhado venha tapar um vazio. Nem foi menos assim que o dr. Castro Lopes, a fim de banir galicismos, e embora se saindo com processo direto e didático, deixadas fora de conta quaisquer sutilezas psicológicas ou estéticas, conseguiu pôr em praça pelo menos estes, como ele mesmo dizia, “produtos da indústria nacional filológica”: cardápio, convescote, preconício, necrópole, ancenúbio, nasóculos, lucivéu e lucivelo, fádico, protofonia, vesperal, posturar, postrídio, postar, (no correio) e mamila. E, donde: palavra nova, só se satisfazer uma precisão, constatada, incontestada.

Verdade é que outros também nos objetam que esta maneira de ver reafirma apenas o estado larval em que ainda nos rojamos, neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevalece o subjetivo, tudo obedece ao terra-a-terra das relações positivas, e, pois, as coisas pesam mais do que as pessoas. Por especiosa, porém, rejeitamos a argumentação. Viver é encargo de pouco proveito e muito desempenho, não nos dando por ora lazer para nos ocuparmos em aumentar a riqueza, a beleza, a expressividade da língua. Nem nos faz falta capturar verbalmente a cinematografia divididíssima dos fatos ou traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito. A coisa pode ir indo assim mesmo à grossa.

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições. São seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas. Veja-se o que diz Gustavo Barroso, no “Terra do Sol”: “Subdorada’ era o adjetivo que lhes exprimia a admiração. Não sei onde o foram encontrar. No sertão há dessas expressões; nascem ninguém sabe como; vivem eternamente ou desaparecem um dia sem também saber como.” Confere. Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?

Do que tal se infere serem os neologismos de sertanejo desses, do Ceará ou de Minas Gerais, coisas de desadorno, imanejáveis, senão perigosas para as santas convenções. Se nem ao menos tão longe, mas por aqui, no Estado do Rio, nosso amigo Edmundo se surpreendeu com a resposta, desbarbadamente hermética, de um de seus meeiros, a quem perguntara como ia o milho: - “Vai de minerol infante.” – “Como é?” – “Está cobrindo os tocos...” O que já pode parecer excessiva força de idéias.

Dito seja, a demais, que o vezo de criar novas palavras invade muitas vezes o criador, como imperial mania. Um desses poetas, por exemplo, de inabafável vocação para contraventor do vernáculo, foi o fazendeiro Chico de Matos, de Dourados; coitado, morreu de epiteloma. Duas das suas se fizeram, na região; intujuspéctico, que quase por si se define – com o sentido de pretensioso impostor e enjoado soturno; e incorubirúbil, que onomatopeicamente pode parecer o gruziar de um peru ou o propagar-se de golpes com que se sacoleja a face límpida de uma água, mas que designa apenas quem é “cheio de dedos”, “cheio de maçada”, “cheio de voltas”, “cheio de nós pelas costas”, muito susceptível e pontilioso. Não são de não se catalogar?

Já outro, contudo, respeitável, é o caso – enfim – de “hipotréllico”, motivo e base desta fábula diversa, e que vem do bom português. O bom português, homem-de-bem e muitíssimo inteligente, mas que, quando ou quando, neologizava, segundo suas necessidades íntimas.

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

- E ele é muito hiputréllico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

- Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo:

- Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?

- É. Mas não existe.

Aí, o bom português, ainda meio enfiado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

- O senhor também é hiputréllico...

E ficou havendo.

\*\*\*

Glosação em apostilas ao hipotrético

## EPÍGRAFE

“IRREPLEGÍVEL – Este vocábulo se encontra em Bernardes, Nova floresta, IV, 348, como tradução dum lat. irreplegibile, usado por Tomás Morus numa contenda com um pretensioso na corte de Carlos V, conforme conta o padre Jeremias Drexelio no seu Faetonte. Parece tratar-se de uma palavra hipotética, adrede inventada por Morus para pôr em apuros o contendor. Maximiano Lemos, Enciclopédia Portuguesa, Ilustrada, e Cândido de Figueiredo filiam ao lat. in e replere, encher, e dão ao vocábulo o sentido de insaciável, cuja impossibilidade Horácio Scrosoppi provou em suas Cartas Anepígrafas, págs. 73-80.”

ANTENOR NASCENTES. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.

### § 1

Evidentemente os glossemas imprizado, sengraçante e antipodático não têm nem merecem ter sentido; são vacas mansas, aqui vindo só de propósito para não valer.

### § 2

À neologia, emprego de palavras novas, chamava Cícero “verborum insolentia”. Originariamente, insolentia designaria apenas: singularidade, coisa ou atitude desacostumada, insólita; mas, como a novidade sempre agride, daí sua evolução semântica, para: arrogância, atrevimento, atitude desaforada, petulância grosseira.

### § 3

Também ocorre a neologia nos psicopatas, nos delirantes crônicos principalmente. Dois exemplos recordo, de meus tempos médicos:

- “Estou estramonizada!” – queixava-se uma doente, de lhe aplicarem medicação excessiva.

- “Enxergo umas pirilâmpcias...” – dizia outro, de suas alucinações visuais.

### § 4

“A maior glória desse (Félicien de) Champsaur, ficcionista que se extinguiu com pouco barulho, consiste, se não nos enganamos, em haver criado o vocábulo ‘arriviste’, que nós outros transportamos ao português ‘arrivista’, não sem escândalo das vestais do idioma.”

AGRIPPINO GRIECO. Amigos e inimigos do Brasil.

## § 5

Houve também um tempo do galicismo. Dele é que nos vêm os termos “galicista”, “galiciparla”, “galiparla” e “galiparlista”... Nessa era, JACTO (JATO) significava apenas “arremesso, impulso, saída impetuosa de um líquido”. Alguém fez “ludopédio” contra o anglicismo futebol e o Dr. Estácio de Lima propôs um “anhydropodoteca” pra substituir galocha.

## § 7

Por falar: duas esplêndidas criações da gíria popular merecem, s. m. j., imediata dicionarização e incorporação à linguagem culta: gamado (gamar, gamação etc.) e aloprado.

## §8

Edmundo Barbosa da silva. Embaixador, sertanejo, oxoniano e curvelano, da beira do Bicudo; e gentleman farmer, gentleman campagneiro, gentil-homem principalmente. Dono da Fazenda-da-Pedra, entre São Fidélis e Campos.

## §9

Informação do Dr. Camilo Ermelindo da Silva, que, aliás, quando passávamos por Dourados, vindo da fronteira com o Paraguai, deu-nos um dos almoços mais lautos e lúcidos de nossa lembrança.

## PÓS-ESCRITO:

Confira-se o de Quintiliano, sobre as palavras:

“Usitatis tutius utimur, nova non sine quodam periculo fingimus. Nam si recepta sunt, modicum laudem adferunt orationi repudiata etiam in iocos exeunt. Audendum tamen; namque, ut Cicero ait, etiam quae primo dura visa sunt, usu molliuntur.”

(“O mais seguro é usar as usadas, não sem um certo perigo cunham-se novas. Porque, aceitas, pouco louvor ao estilo acrescentam, e, rejeitadas, dão em farsa. Ousemos, contudo; pois, como Cícero diz, mesmo aquelas que a princípio parecem duras, vão com o uso amolecendo.”)