

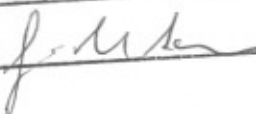
Walnice Aparecida Matos Vilalva

**Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no
romance brasileiro**

Campinas
2004

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:

06/08/2004



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

V71m

Vilalva, Walnice Aparecida Matos.

Marias : estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro /
Walnice Aparecida Matos Vilalva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
de Estudos da Linguagem.

1. Ficção brasileira - História e crítica. 2. Gênero. 3. Personagens.
I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Marias: Marias: a study on the maiden-warrior in the Brazilian
romance.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian fiction - History and criticism;
Gender; Characters.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

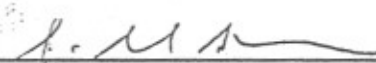
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

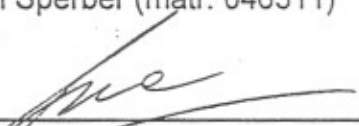
Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Miriam
Viviana Gárate, Profa. Dra. Mariza Corrêa, Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki e
Prof. Dr. Roberto Boaventura da Silva Sá.

Data da defesa: 05/08/2004.

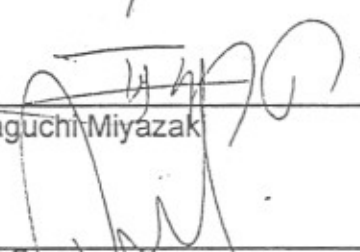
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História
Literária.

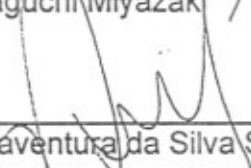
BANCA EXAMINADORA


Suzi Frankl Sperber (matr. 046311)
Presidente


Miriam Viviana Gárate
Membro


Mariza Corrêa
Membro


Tieko Yamaguchi Miyazaki
Membro


Roberto Boaventura da Silva Sá

IEL
UNICAMP
2007

200739685

Walnice Aparecida Matos Vilalva

Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro

Tese apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP_ como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Dra. Suzi F. Sperber

Agradecimentos

minha família, meu apoio.

minha orientadora, Professora Suzi F. Sperber: razão e sensibilidade.

Raimone e Lauro, companheiros para vida...

Professor Roberto Boa Ventura, onde tudo começou.

Professor Waldemar Munhoz, uma admiração.

Professor Jesus Durigan, por acreditar neste trabalho e em mim.

Professora Tieko Y. Miazaki, minha orientadora do mestrado.

Professor Germano Aleixo, exemplo de amor à docência.

aos funcionários da biblioteca do IEL, impossível esquecer da Bel...

Rose da pós-graduação do IEL.

*Em memória de minha mãe
Lenice Helena, com amor...*

Para Helena, meu amor.

RESUMO

Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro.

Palavras chave: romance, gênero, personagem, donzela-guerreira

O tema da donzela-guerreira engendra processo configural que retoma matizes de composição do tema na cultura popular. O que podemos perceber pelas variantes da produção oral é a manutenção do molde da donzela-guerreira européia que chega até nossos dias como herança do processo de colonização. O romance brasileiro, ao tratar desta donzela, fundamentalmente nos dois romances aqui analisados, *Grande sertão: Veredas e Memorial de Maria Moura*, insere-a em novo espaço, o sertão, permitindo, assim, uma reelaboração da *performance* e o aprofundamento de elementos configurais que apenas estavam apresentados na produção oral; a saber, a dinâmica da guerra, a composição do bando, a instituição da marginalidade.

ABSTRACT

Marias: A study on the maiden-warrior in the Brazilian romance

Key words: romance, gender, character, maiden-warrior

The subject of the maiden-warrior produces configural process that retakes shades of composition of the subject in the popular culture. What we can perceive for the variants of the verbal production is the maintenance of the mold of the European maiden-warrior who is seen until our days as inheritance of the settling process. The Brazilian romance, when dealing with this maiden, basically in the two romances analyzed here, *Grande sertão: Veredas e Memorial de Maria Moura*, inserts her in a new space, the hinterland, allowing, thus, a rework of the *performance* and the deepening of configural elements that were only presented in the verbal production; they are the dynamics of the war, the composition of the flock, the institution of the marginality.

SUMÁRIO

Apresentação	7
A condição guerreira	7
I Parte: Luzia-Homem	22
A primeira donzela-guerreira: uma breve apresentação	23
II PARTE: MARIA MOURA	31
CAPÍTULO I:	32
Moura encanta pelo pai	32
Sedução e palavra	39
CAPÍTULO II:	49
Maria Moura e a formação do bando	49
CAPÍTULO III	65
Na morte, a marca do sacrifício	65
CAPÍTULO IV	78
O pacto narrativo	78
Tempo e memória	88
III PARTE: MARIA DEODORINA	96
CAPÍTULO I	97
Paternidade e origem	97
A donzela-guerreira e o tema da homossexualidade	100
CAPÍTULO II	116
Diadorim: prelúdio de sentidos	116
CAPÍTULO III	127
Reinaldo/Diadorim/ Maria Deodorina: identidade e ruptura	127
Na infância o resumo de uma vida toda	134
CAPÍTULO IV	143
A poética do espaço	143
Diadorim e a força física	150
Imagem de composição: visão da morte	158
CONCLUSÃO	170
BIBLIOGRAFIA	180

A CONDIÇÃO GUERREIRA

Que o espaço da guerra não é espaço para mulher isso é fato historicamente inquestionável. Ainda que na Antiguidade a presença restrita da mulher tenha sido autorizada devido à crença em seu poder mágico; poder este necessário à vitória. Entretanto, não foi somente em função desses poderes que a mulher se destacou. Faz-se notar a guerreira registrada por Heródoto nas *Histórias* quando relata a saga das amazonas. Na Literatura, Homero traz na *Ilíada* a força pungente de Pentessiléia que enfrenta Ulisses na Guerra de Tróia. Em Eneida, Camila é guerreira virgem dedicada a Diana. Foi general e lutou contra Enéias. E há Hipólita guerreira destemida que luta contra Hércules. Em episódios isolados seja em narrativas organizadas por Homero ou na faceta da História contada por Heródoto, a ação extraordinária de mulheres guerreiras assombra o imaginário cultural grego e anuncia o fascínio que exercia desde a Grécia antiga.

A guerreira é, por vezes, abordada na Literatura ou na História Ocidental ora solitária, ora em bando. Quando solitária, expressa a tristeza paterna pelo filho ausente, disfarçando-se de homem vai à guerra. É denominada pela crítica de donzela-guerreira. Para Walnice Nogueira Galvão, a maior pesquisadora desse tema no Brasil, Atalanta é a primeira donzela-guerreira grega que abandonada pelo pai para morrer, sobrevive às peripécias tornando-se destreza em arma e caça. Quando em bando, formando sociedade independente, com leis e regras próprias, tais guerreiras são denominadas de amazonas. Desde a antiguidade se tem registro de guerreiras extraordinárias. Estrabão, Diodoro, Heródoto e Platão são os autores

mais conhecidos que em relatos breves ou longos trouxeram o fascínio que a imagem guerreira suscitava. Desses autores vamos aqui considerar três versões sobre o tema das amazonas: Em todos esses autores há a ênfase na inversão dos papéis que implica fazer as mulheres passarem da esfera do casamento para a da guerra. *As mulheres passam a ter então o monopólio da função da guerra, excluindo os homens.* Na versão de Estrabão as mulheres recusam o casamento e vivem sem homens. Assim *as amazonas passam a maior parte do tempo entre elas próprias e apenas uma vez por ano têm relações com os homens e de um povo vizinho, os gargareus, numa união que acontece na obscuridade e no acaso do encontro.* (Hartog, 1999, 233)

Quando eles as engravidam, elas os mandam embora. As que dão à luz uma criança do sexo feminino guardam-na consigo. Quanto às crianças do sexo masculino, levam-nas para os gargareus, a fim de que as criem. Estes as adotem individualmente, admitindo cada um que a criança trazida é seu filho. (apud, 1999, 233)

Na versão de Diodoro, as amazonas se casam, mas são os homens que se responsabilizam pelos “trabalhos femininos”: *os homens ficam em casa, cuidam das crianças e obedecem às ordens.* Diodoro apresenta nessa versão grau maior de complexidade, pois a virgindade é integrada a condição guerreira. Enquanto as amazonas guerreiam, permanecem virgens; a partir do momento em que geram filhos, não mais guerreiam. Assim, a guerra é a função das amazonas-virgens que se encontram numa faixa etária equivalente à da efebia, à qual o casamento põe fim. Nessa versão de Diodoro a organização da cidade estabelece uma separação entre a guerra e a política. Após gerarem filhos, elas não lutam mais, passam a exercer magistraturas. Enquanto nesses autores a narrativa se sustenta pela polaridade guerra/casamento, na versão contada por Heródoto essa polaridade se desfaz. A complexidade da narrativa deixa de priorizar a inversão dos papéis, e passa a considerar a guerra e o

casamento por meio da estrutura triangular da narrativa que explicita três modelos sociais: o das amazonas, o dos citas e dos gregos. François Hartog observa que o texto de Heródoto não é uma descrição das amazonas e de seus costumes, ao contrário, o texto de Heródoto conta a origem dos sauromatas, *a quem os citas pedem ajuda para fazer face à invasão de Dario*. Assim temos a seguinte estrutura narrativa na versão de Heródoto: de início, as amazonas e o modo elas escapam dos gregos, *matando-os; depois, o encontro entre citas e as amazonas e o nascimento dos sauromatas; e enfim o modo de vida dos sauromatas*. (ibdem, 234) Para François Hartog, essa complexidade cultural e temporal entre os povos, presente no texto de Heródoto, impede que a inversão dos papéis tenha destaque.

A primeira vez que elas encontraram uma manada de cavalos, apossaram-se deles e, montadas sobre esses mesmos cavalos, puseram-se a pilhar os bens dos citas. Os citas não podiam entender o que estava acontecendo, pois não conheciam nem a língua, nem o traje, nem o povo das amazonas, perguntando-se espantados de onde elas vinham. Tomaram-nas por homens que tinham todos a mesma idade e entraram em combate com elas.
(apud, 1999, 234)

Alguns séculos depois, as amazonas chegam ao novo continente em crônicas dos viajantes escritas em colônias Espanhola e Portuguesa durante o século XVI. Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*, segue as trilhas das convenções literárias para mostrar como as narrativas bíblicas são contaminadas por reminiscências clássicas em um processo de criação do navegador europeu diante do encantamento desperto pelas terras descobertas. Tais navegadores acreditavam que as maravilhosas terras tanto da Índia quanto da América precisavam a realidade física do Éden. Essa visão do paraíso terreal retoma alguns mitos fazendo-os ganhar nova força no período do descobrimento. O paraíso terrestre é magicamente descrito pela formosura da terra única, de gente simples e gentil, de pássaros e

águas encantadas, sobretudo pela riqueza que oculta. (2000, 20) Ao lado do mito do paraíso terrestre concorre para a imagem edênica a história das Amazonas. Essa narrativa que atravessa os mares e chega juntamente com o colonizador no Novo Mundo dimensiona a importância e o fascínio que a história de mulheres destemidas e sem marido exerceu, sobretudo na América Portuguesa e Espanhola.

Todavia faz-se mister a compreensão que a imagem guerreira segue dois horizontes de interpretação, que historicamente vão trilhar caminhos díspares na atualização dessas narrativas seculares. A donzela-guerreira é narrativa de origem popular que se propaga pela oralidade. Teófilo Braga registra em *Romanceiro geral português* quatorze variedades sobre o tema: *Dom martrinho do avisado*, de Covilhã; *Dom martinho do avisado*, versão da Beira –Baixa; *Dom Barão*, versão de Foz do Ouro; *Dom Carlos e Dona Leonor*, versão de Villa Nova de Gaia; *Dom Martinho*, versão da Algarve; *Dom Marcos*, variante de Loulé; *Dom Martinho*, versão de Porto da Cruz; *Donzella que vae a gerra*, variante de Machico, entre outros. O mesmo não ocorre com a história das amazonas que não ganha força no universo popular, propagando-se pela escrita chega até nós por mãos do homem letrado. É o que infere tanto Câmara Cascudo quanto Sérgio Buarque de Holanda. Câmara Cascudo menciona em “Geografia de Mitos Brasileiros” que os registros sobre as amazonas na América são os escritos de Francisco de Orelhana em 22 de junho de 1541. Posteriormente, *Frei Gaspar de Carvajal desenhou-as com cores clássicas. No meio da indiada bronzeada destacam-se dez ou doze mulheres que combatem ferozmente. (...) Na literatura oral brasileira as amazonas não deixam rastro* (2002, 274) Entretanto, na escrita literária as amazonas aparecem somente no século XX em *O cinto de Hipólita* (Monteiro Lobato) e *Macunaíma* (*Cartas pras icamiabas*), de Mário de Andrade. Quanto à donzela-guerreira, o seu aparecimento na produção escrita ocorre também no século XX; em 1903, com o romance *Luzia-homem*, de Domingos Olympio, cinquenta anos mais tarde aparece *Grande*

Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, posteriormente Ruth Rocha em *Lenda da Moça Guerreira*, e Rachel de Queiroz com *Memorial de Maria Moura*, em 1992.

A condição guerreira aproxima tais narrativas, amazonas e donzela-guerreira, ao estabelecer como base a inversão dos papéis sociais. Em ambas, a figura feminina se disfarça de homem, rejeita o casamento e faz a opção pela guerra. François Hartog destaca que para os gregos existe uma polaridade, isto é, ao mesmo tempo uma disjunção e uma complementaridade entre a guerra e o casamento: um é o destino dos homens; o outro, o das mulheres. A guerra e o casamento marcam a realização, respectivamente, do rapaz e da moça. (1999, 232). Quando a base de reflexão dessas narrativas estabelece a inversão como um de seus mecanismos decifradores; então não podemos lê-las apenas como inversão de papéis, mas inversão do modelo de sociedade pensado originalmente pelos gregos. Ambas as narrativas organizam princípios composicionais rígidos que elegem traços essenciais, permitindo a identificação e delimitação da tipologia narrativa tanto da donzela-guerreira quanto das amazonas. São eles: a inversão e a guerra.

Na Europa, particularmente em Portugal, o tema da donzela-guerreira foi uma das baladas mais espalhadas pelo reino e a favorita do povo. Sabe-se que era cantada na corte portuguesa “ por gentis damas e galantes cavalheiros” em finais do século XVI, conforme testemunha a obra de J Ferreira de Vasconcelos (na Aulegrafia). O tema ainda sobrevive na cultura popular de Portugal, entretanto alguns estudiosos lamentam a perda da estrutura musical que é decorrente da escolha popular em apresentar a narrativa contada, conforme o faz Joana Xaviel em *Uma estória de amor*, de Guimarães Rosa.

No Brasil, pesquisas recentes na Bahia (UFBA) indicam a sobrevivência dessas narrativas e avaliam que são *cantos da intimidade*; sobretudo de mulheres, durante seus afazeres domésticos. É *canto que revela a paixão, a força do poder, a injustiça entre os homens e a voz feudal e a moral camponesa*. Há, portanto, variantes dessa história que fala

da moça virgem solitária que vestida de homem vai à guerra substituindo o pai enfermo e a ausência do irmão. Muitas dessas narrativas de conhecimento popular mantêm a estrutura da variante portuguesa, dentre elas destacamos *D. Martinho de Avisado*, versão maranhense que traz a estrutura catalogada por Teófilo Braga, em *Romanceiro*, na primeira parte intitulada *Romances comuns aos povos do meio-dia da Europa*. Vejamos os seguintes versos do romance português:

- Tendes o pé pequenino
Filha, conhecer-vos-ão.
- Mete-los-ei numas botas
Nunca delas sairão;
“Daí-me armas e cavalo,
Serei seu filho varão.”

Na versão maranhense:

- Tendes o pé pequenino,
Filha, conhecer-vos-ão.
“passe p’ ra cá estas botas.
Encherei-as de algodão.”

Também é exemplo dessa semelhança temática o conto *Maria Gomes*, recolhido por Câmara Cascudo em Rio Grande do Norte, publicado em *Contos tradicionais do Brasil*. Câmara Cascudo reconhece a semelhança com o conto português “A afilhada de Santo Antonio”, publicado em *Contos da carochinha* de Adolfo Coelho.

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

A donzela-guerreira, na produção oral, aparece tratada em versos, quase que exclusivamente em redondilha maior (Galvão, 1998). Essa variante catalogada por Câmara Cascudo é a única versão encontrada, até agora, em forma de conto. A organização do enredo encaminha, inicialmente, aproximação com a história de *Joãozinho e Maria*. A semelhança com o romance da donzela guerreira é reproduzida na terceira parte do conto, momento em que Maria enfrenta as provas para não ter a sua identidade descoberta. São enumerados vários pontos da característica física da moça a ser denunciadora da sua identidade.

No folclore pernambucano, *A dama guerreira*¹, evidencia-se a mesma estrutura. *Grandes guerras se apregoam/Lá nos campos de Aragão;/Triste de mim que sou velho,/Nas guerras me acabarão./”Mandai-me, senhor, à guerra, Que eu servirei de varão. Como poderá isto ser,/Filha do meu coração;/Quando te virem na guerra/Logo te conhecerão.* Entretanto, o que detém a maior parte da extensão da narrativa não é o diálogo entre pai e filha, mas as provas que o Capitão desconfiado, orientado pela mãe, realiza para descobrir a identidade do Varão. Em outro texto, a *Filha do Capitão*², ausenta-se as provas, e o poema, na sua maior parte, mostra o diálogo entre filha e pai sobre o disfarce a ser usado para evitar o reconhecimento.

¹ Costa, F. E. Pereira da, folclore pernambucano. De acordo com levantamento feito por Walnice Nogueira Galvão. In: *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

² Oneyda Alvarenga. *Chegança de marujos*. Conforme levantamento feito por Walnice Nogueira Galvão. Op. cit.

Já se anunciaram guerras	(A Menina)
Nos campos de Aragão	Usarei botas de homem
Tinderê	Eles não me conhecerão
Nos campos de Aragão	Tinderê
Ai de mim que já sou velho	Eles não me conhecerão
Não tenho filho varão	(O Velho)
Tinderê	Tu tens os peitos tão grandes
Não tenho filho varão	Eles te conhecerão
(...)	Tinderê
	Eles te conhecerão
(O Velho)	
Tu tens os pezinhos pequenos	(A Menina)
Eles te conhecerão	Usarei casaco de homem
Tinderê	Eles não me conhecerão
Eles te conhecerão	Tinderê

Na história temos o desenrolar do conflito em torno do amor entre o Varão e o Capitão, e os meios encontrados por este para descobrir a identidade do amado. A homossexualidade (masculina) aparece tematizada, mas recebe o abrandamento no tom, uma vez que o traço cativante do Varão se revela pelo olhar, marcadamente reconhecido como *olhos de mulher*. O sentimento nutrido pelo Capitão se justifica, pois, diante da certeza encontrada nos olhos do guerreiro. Esse abrandamento na temática da homossexualidade ocorre na narrativa uma vez que o narrador apresenta, desde o início, a donzela virgem que se disfarça de homem. A narrativa, portanto, explora e desnuda o processo metamorfósico enfrentado pela personagem na transição de papéis.

Na produção oral, o tema se estrutura em três fases: a primeira, a lamentação do pai por não ter um filho que o represente na guerra; a segunda, a filha se apresentando como guerreiro, mostra o estratagema para não ser reconhecida, e, na última fase, as etapas criadas pelo Capitão (auxiliado pela mãe) para confirmar a identidade do guerreiro. Nesses limites de composição as duas primeiras partes sofrem pequenas alterações, de uma variante para outra, entretanto, a etapa das provas está reproduzida em todas as versões do tema.

Das poucas variantes em que tal estrutura não se reproduz, está *A filha do cangaceiro*. Neste texto, aparece tematizado o conflito pela posse da terra entre pequeno e grande proprietário. Ao contrário da estrutura *Já se principia a guerra/ Em campo de Aragão (...)*, *A filha do cangaceiro*³ começa com *Eu era dono de uma/pequena propriedade/vivia com minha esposa/ na maior tranqüilidade/ tinha somente uma filha/com seis meses de idade (...)*. Nessa narrativa, a história exhibe o conflito pela terra, culminando com a morte de pai e mãe. A violência no sertão, gerada pelo conflito entre pequeno produtor e grande latifundiário, suscita uma questão histórica sobre a distribuição de terras e a consolidação do direito à propriedade. Na narrativa, a filha cresce com o objetivo de vingar a morte do pai, mas se apaixona pelo filho de seu maior inimigo: *Ivone nesse momento/disse meu pai querido/eu lhe prometo por Deus/fazer seu último pedido/peça o que mais desejar/que será logo atendido./Ouvindo isto ele disse:/Espero que tenhas sorte/de cumprir o que prometes/já que provas ser tão forte/procures o fazendeiro/para vingar minha morte(...)* A violência aflora no texto gerada pela disposição social e pela divisão do direito à propriedade, problematizando as desigualdades sociais.

Abertamente comprometida com a fronteira revitalizadora do Ser social, ao desmontar o que há de mais sagrado histórica e socialmente, a legitimação de papéis, a donzela-guerreira realiza pela inversão, a organização e discussão das relações de gênero. Nesse aspecto, o

³ Adalgiso Carlos. *A filha do cangaceiro*. Conforme o levantamento feito por Walnice Nogueira Galvão. Op.cit.

olhar do outro constitui poderosa arma na assimilação ou apreensão do indivíduo sobre si. Ser reconhecido pelo outro é que permite a instauração de uma consciência. (Bakhtin, 2000). Para Simone de Beauvoir somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo com um Outro. (1988, 13) É nessa perspectiva que acreditamos estar orientado todo processo de configuração da donzela-guerreira, seja na literatura oral seja no romance brasileiro do século XX. Com essa personagem outros temas passam a ser repensados como a questão da família e, nela, a figura paterna como base de uma sociedade patriarcal; não menos relevante, a ausência materna dialogando, nesse aspecto, com a estrutura dos contos de fadas. Nesse sentido, a presença do Pai e a ausência da Mãe são instrumentos de percepção e confirmação das categorias sociais, aglutinados na trajetória da donzela-guerreira.

Essa interposição de conceitos antagônicos se expressa a partir do lugar ocupado pela donzela na narrativa, o espaço da guerra e a problematização das categorias feminino e masculino. Há, dessa maneira, a mobilização de conceitos, a visitação a comportamentos, questionamentos que balizam valores tradicionais. Há, sobretudo, na composição dessa personagem, o reconhecimento da *escolha* feita e o afrontamento inevitável causado pelo choque entre desejo e norma. Como Maria, abandona o santuário do altar, deixando de ser objeto de exclusiva adoração, colocando-se no horizonte de ação. Maria de nascimento e origem carrega consigo todos os sentidos sacralizados nesse nome, marcado pela religiosidade e pela tradição. Maria que volatiliza o caráter materno e contraditório da virgem. Virgem por condição e escolha tem em seus feitos a exaltação desse estado, conciliando o amor casto e puro, guiado por uma entrega incondicional, como bem elucida Walnice Nogueira Galvão, *suspensa do acesso à maturidade*. (1998)

É possível verificar a composição da narrativa organizada pelo jogo de par Pai/filha e Mãe/filho, nos textos da produção oral. Essa relação fica bastante clara, uma vez que o que orienta a transformação da filha é o desejo paterno de representação. Na fase da narrativa em

que aparece problematizada a identidade do amado pelo capitão, correspondente à etapa das provas, o filho capitão é orientado pela mãe; esta, por sua vez, estabelece todas as provas por que o guerreiro deverá passar a fim de ser descoberto e reconhecido. É nesse limite que as categorias, masculinas e femininas, aparecem problematizadas mediante afirmativas diretas e contundentes realizadas pela mãe. Seja exemplo *flores são para mulheres, folhas para os homens*. A simplicidade na organização das afirmações orienta uma conduta e permite a verificação da importância de papéis, ao mesmo tempo em que a não inserção da donzela-guerreira, nessa lógica social, impele a reflexão e avaliação desses mesmos papéis. A mãe, assim como o pai, assume importância fundamental, pois possui o conhecimento, ausente ao filho, para desvendar a identidade do amigo amado. A mãe em si consagra conhecimento e sabedoria, agindo como uma força conciliadora, conduzindo a trajetória do filho apaixonado (muito contrário à perspectiva paterna na sua relação com a filha). Diferente se faz a presença e importância dessa personagem na composição da donzela-guerreira, na produção escrita. A mãe aparece problematizada pelo princípio da ausência e não **re**-conhecimento, pois não é pela mãe que ocorre a aquisição de alteridade da filha. Isto está posto como construção de quatro personagens que vitalizam o tema da donzela-guerreira no conto e no romance brasileiros: Luzia, Diadorim, Isabel e Maria Moura.

A identidade social, pensada a partir de papéis a serem rigorosamente cumpridos, aparece apresentada de maneira tanto dissociativa, confrontando o lugar de cada papel, quanto deslocando sua função, desarranjando lugar e espaço para o qual está organizado. A donzela-guerreira parece ser esse campo experimental, proposto pela arte, seja popular seja erudita, para refletir essas questões. Vale a preocupação esclarecedora sobre a diferenciação entre papel social e condição biológica. Parece ser essa uma questão central explorada pelo tema da donzela-guerreira, em que esses limites se encontram, dando um tratamento abertamente histórico e social para valores que são fundamentalmente históricos e sociais.

Simone de Beauvoir é bastante enfática ao afirmar que *nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino*. (1988, 13) Nesse aspecto, a presença do Pai e da Mãe, como instrumentos de percepção e confirmação, são instauradores iniciais desse complexo processo. Não por acaso são essas as dimensões que a narrativa articula primordialmente.

Na corda bamba dessa questão está a sexualidade, outro ponto subjacente no tratamento da tema da guerreira. Se parece ser questionada a condição dos papéis, na lógica que separa e justifica cada um deles, não diferentemente, ao tratar assim, a questão comportamental do indivíduo, estamos abrindo campo para que outras questões, a exemplo da afirmação ou negação da heterossexualidade também como conduta, sejam repensadas. Essa problemática está presente no tema da guerreira na manifestação oral, e, mesmo, na erudita. A agudeza de tratamento se afere pela sutileza de dois elementos selecionados na exploração dessa questão: os olhos e a virgindade.

Os olhos aparecem como conciliadores da dúvida e ameaçadores da nova condição assumida pela personagem, a partir do uso do disfarce. Esse recurso dinamiza a visão dualística da personagem ancorada no plano da aparência, responsável pela apresentação da donzela como guerreiro. A não-conformidade dessas duas formas, donzela e guerreiro, distancia a discussão perante o que se poderia pensar em plano da essência. Os limites duais da personagem residem na complexidade em que aparece tratado o corpo, no que respeita à vestimenta, apetrechos, seios achatados e corte do cabelo, e não menos relevante, a virgindade. Nas narrativas sobre a donzela que vira guerreiro, o olhar se torna um aspecto da personagem a incitar a dúvida e a vitalizar os horizontes entre comportamento e composição física.

A aparição deste tema na produção escrita possui seu lugar específico na prosa, salvo dois poemas: um deles de Carlos Drummond de Andrade, *Menino antigo*, e outro de Cecília Meireles *Uma antepassada da donzela-guerreira*. Das versões na produção escrita, reproduzindo fielmente a estrutura oral do tema da donzela guerreira, há o conto *Lenda da Moça Guerreira*, publicado por Ruth Rocha. Este livro enfeixa três narrativas curtas, intituladas *Mulheres de coragem*, *Lenda da moça guerreira* e *Romancinho romanceiro*.

Eu levarei os estandartes, meu pai. Vou combater ao lado do rei
pela glória maior de nossa casa.

- Minha filha – disse o pai – mulheres não vão à luta.

-Eu me esforço, meu pai. Não me reconhecerão !

-Suas formas são de mulher.

-Me aperto numa armadura. Não me reconhecerão !

-Seus cabelos, minha filha...

-Esconderei minhas tranças. Não me reconhecerão!

-Suas mãos, são delicadas...

-Usarei luvas de ferro. Não me reconhecerão!

-Seus pés são tão pequeninos...

-Usarei botas grosseiras. Não me reconhecerão !

-Seus olhos, filha, seus olhos...

-Abaixarei os meus olhos. Não me reconhecerão !

A donzela-guerreira recebe, ainda, atenção de Guimarães Rosa e aparece rapidamente no conto *Uma estória de amor*, pela voz reluzente de Joana Xavier, publicado em *Corpo de*

Baile de 1956, mesmo ano em que encontramos o tema ampliado da donzela-guerreira em *Grande Sertão: Veredas*.

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

“Pai, ô minha Mãe, ô!

Estou passado de amor...

Os olhos de Dom Varão

É de mulher, de homem não!”

A rainha ensinava ao filho seguidos três estratégias, astúcia por fazer Dom Varão esclarecer o sexo pertencido. Quando sucedida esse final, o Príncipe e a Moça se casavam, nessas glórias, tudo dava acerto (Corpo de Baile, 2001, 182)

Em forma de romance com narrativas longas, o tema da donzela-guerreira entra em cena em 1903, com a publicação de *Luzia-homem*, de Domingos Olympio, re-aparecendo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, em 1956; na publicação de *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, em 1992; com *Jovita: Missão trágica no Paraguai* de Assis Brasil, em 1993. Desses romances, com considerável espaço temporal e diferenças de projeto estético, encontramos o perfil da guerreira como protagonista de histórias de amor, sofrimento, em que a resistência do corpo, em seu limite máximo, é exigida. Diferentemente da aparição na literatura oral, a guerreira nesses romances enfrenta peripécias, passa por testes de resistência física e moral, entra em combate direto com o inimigo, e, muitas vezes,

defende o amado do perigo. A sua pujança se deve à entrega incondicional aos seus ideais e às suas crenças inabaláveis. Seu segredo se torna sua morada segura; acompanhada por um amigo fiel, sem o tornar um confidente, cumpre sua trajetória. Seja como *A filha do capitão* seja como *A filha do cangaceiro*, Maria Moura, Maria Deodorina e Jovita são herdeiras, são forças restituidoras de uma conduta, forças autorizadas a agir. Por isso vão à guerra, rompendo as fronteiras de sua própria condição.

O objetivo desta pesquisa foi, primeiro, analisar a imagem guerreira a partir dos elementos estruturais presentes nas variantes populares; e, em segundo, verificar como esses elementos foram reorganizados em dois romances brasileiros do século XX: *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz.

Cecília Meireles é a primeira a se interessar pelo tema no Brasil, tomando como ponto de partida o trabalho de Carolina Michaelis que investigou a donzela-guerreira nos romances velhos portugueses e Menéndez Pidal que fez o mesmo nas narrativas da Espanha. O estudo de Cecília Meireles focaliza sua atenção na figura de Mu-lan, personagem celebrada pela balada bastante popular na China que traz a história da virgem que se veste de soldado e vai substituir o pai na guerra. A poeta dedicou-se a estudar o assunto e em todos os trabalhos que teve acesso afirma ter aparecido referências à balada de Mu – lan. Cecília Meireles conclui que se, *não há evidências de que a balada chinesa seja fonte de todas aquelas poesias ibéricas, pode-se todavia afirmar que a personagem Mu – lan é a donzela-guerreira cuja a história vem sendo cantada pelo menos há quinze séculos.* (apud Galvão, 1998, 18)

Destacamos a pesquisa de Walnice Nogueira Galvão, *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*; em Portugal o trabalho de Fernando de Castro Pires de Lima *A mulher vestida de homem*. Há, ainda, trabalhos importantes, de menor fôlego, como de Érico Coelho *A mulher e a guerra*; Roger Bastide *O homem disfarçado em mulher*; Théo Brandão *A mulher vestida de homem*; Vilma Chiara *A semântica do cabelo*.

I PARTE

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

(...)

*menino-homem, mulher-homem, de noite pelas ruas passeando
o desgosto do mundo malformado.*

(Carlos Drummond de Andrade, Menino antigo) .

CAPÍTULO I

LUZIA: A PRIMEIRA GUERREIRA: uma breve apresentação

Luzia-homem é o único romance de Domingos Olímpio (1903) e um dos poucos romances que constituem o Naturalismo no Brasil. Herdeiro do romance de transição de Franklin Távora com *O Cabeleira* (1876), Domingos Olímpio faz parte da *linhagem do regionalismo nordestino*, por vários fatores presentes na obras, dentre eles, o fanatismo religioso, o problema da migração, o banditismo, a prostituição. A personagem tema do romance vitaliza o contraste entre a seca e a miséria, com a beleza e a fragilidade femininas. Luzia é uma dessas poucas personagens que encantam pela contradição constante com que está elaborada, denunciando muitas vezes a fragilidade da técnica empregada pelo autor na construção romance. Mas é sem dúvida a primeira guerreira do romance brasileiro (no século XX), postulada a partir de características masculinas. Daí ser denominada Luzia-Homem. Em muitos aspectos seu projeto estético faz lembrar o tema da donzela-guerreira. Quais elementos configuram essa personagem resgata da tradição popular? E como eles se organizam na estrutura romanesca? A orfandade seria suficiente para classificá-la donzela-guerreira? Mas quando observamos melhor o projeto estético do romance e por extensão da personagem, percebemos que não é apenas a história de uma moça órfã de pai, mas é a história da moça que assume a identidade paterna como modelo de conduta e sobrevivência.

Eu lhe digo, seu doutor. Desde menina fui acostumada a andar vestida de homem para poder ajudar meu pai no serviço. Pastorava o gado; cavava bebedores e cacimba; vaquejava a cavalo com o defunto; fazia todo o serviço da fazenda, até o de foice e machado na derrubada dos roçados. Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encoirada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos. Muita gente me tomava por homem de verdade. Depois meu pai, coitadinho, que era forte como um touro, e matava um bode taludo com um murro no cabeloiro, morreu de moléstias, que apanhou na influência da ambição de melhorar de sorte, na cavação de ouro no riacho de Juré. (LH, p.36; grifo nosso).

Configurada com base paterna, a donzela se vê vestida de homem para desempenhar, em certa medida, uma ruptura com o mundo feminino. Coincidência ou não, a força física que parece como imperiosa qualidade paterna, se torna também característica determinante de Luzia. Faz-se mister salientar que, até aos dezoito anos, a filha vive em contato muito maior com pai, na lida com o gado e a fazenda. O pai sempre é modelo pela força, enquanto a mãe enferma e frágil inspira cuidados. Essa consciência, em Luzia, se mostra pela responsabilidade na manutenção da casa, pelo enfrentamento da seca e da miséria. Órfã de pai ainda muito nova e tendo a mãe enferma para cuidar, Luzia fica responsável pela subsistência da casa.

Como filha que cresce próxima ao modelo materno, mas essa presença, longe de se tornar referência, limita-se à imagem do enfermo frágil que incita cuidados, a relação com mãe se estabelece pela inversão dos papéis; é a filha que cuida e garante a subsistência da mãe. Nesse aspecto, embora a proximidade entre ambas ocorra, manifestando uma perspectiva afetiva, não garante o processo de identificação entre ambas. A enfermidade da mãe é o agente, na narrativa, a problematizar e a delimitar os

limites de atuação da heroína. Nessa perspectiva, a personagem é apresentada pela focalização do “olhar” do outro, um olhar que se mostra nas relações estabelecidas por Luzia, conformando assim dois planos de configuração: um que se orienta pela imagem consolidada no olhar feminino; outro, assentado no masculino. Todavia, em ambos sobressai a constatação da força física como componente transgressor. Assim é lembrada pelos olhos masculinos:

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas:

‘Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça’.

Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos.

Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários (...) (LH, p.13)

A força física que curiosamente não só equivale à força física masculina, mas a ultrapassa. É o excesso que caracteriza a configuração de Luzia. Daí as expressões *carregando uma parede na cabeça!* , *causando pasmo aos mais valentes operários*. No plano das relações, será a distância mantida por Luzia entre as demais personagens femininas que lhe acentua essa mesma característica: *Aquilo nem parece fêmea. Observava uma velha. - arreda que lá vem Luzia-Homem, como uma danada!... - Mulher do demônio...*

Entretanto, à medida que algumas personagens vão, ao longo da narrativa, tornando-se mais próximas, a fragilidade de Luzia é desvelada. A citação abaixo mostra a impressão inicial de Crapiúna: (...) *não lhe acho graça... Depois... com semelhante força... nem parece mulher*. Percebe-se que, nesse momento, prevalece o tipo físico de Luzia, o que consegue o *olho nu* apreender, impondo uma comparação com o universo masculino, justificando-se, portanto, o apelido Luzia-Homem. No entanto, tão logo Crapiúna começa a observá-la, *de perto*, essa imagem se desmorona totalmente: *Ela não é nenhum peixe podre. Não reparaste naqueles quartos redondos, no caculo do queixo, na boca encarnada, como um cravo?! E o buço?! ... Sou caidinho por um buço...* A imagem global da primeira impressão cede à observação de pormenores que, contraditoriamente, denunciam a condição feminina escamoteada. Também a cena do banho, na cacimba, que coloca Luzia diante de Terezinha, uma rapariga branca e alourada, corrobora a imagem de Luzia- Homem sendo diluída:

(...) Ao perceber desenhar-se no lusco-fusco da neblina matinal, já perto, o vulto da moça a contemplá-la, soltou um grito de espanto e agachou-se, cruzando os braços sobre os seios (...)

__ Não tenha receio, sa Luzia. Sou eu __ disse Terezinha, atirando o pote sobre a areia __ Vim também lavar-me com a fresca. É tão bom neste tempo de calor, poder molhar o corpo ...

__Dê-me a camisa por favor __ suplicou Luzia, transida de pejo, apontando a roupa amontoada.

Terezinha não despregava dela os olhos, em êxtase de admirativa curiosidade. Deu-lhe a roupa, e, despindo-se sem o menor resguardo, banhou-se rapidamente.

__ Você tem vergonha de outra mulher, Luzia? Eu, não. Não sou torta, nem aleijada, graças a Deus...

Vestida a camisa que se lhe amoldou ao corpo molhado, como leve túnica de estátua, Luzia não ousava erguer os olhos, tão confusa e perturbada .

__Agora eu sou sua defensora __ continuou a outra torcendo os cabelos ensopados __ hei de punir por você em toda a parte, porque vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão! ... (LH, p.22)

A condição feminina é antes reconhecida por outra mulher. A cena explora a sensualidade do corpo semidespido e deixa entrever o conflito entre as duas imagens de Luzia, perceptível em sua atitude: *não ousava erguer os olhos, tão confusa e perturbada*. Da mesma forma que o assédio de Crapiúna se faz pelo excesso, assim Luzia é qualificada pelo excesso de força e excesso de sensualidade: é justamente esse *tom* sob as duas formas de olhar que caracteriza o quadro acima.

Essa situação desnuda Luzia aos olhos de Terezinha. Perde-se a imagem de homem estabelecida pela aparência dos músculos. Esse mesmo efeito se estende também aos olhos de Alexandre. Vejamos a diferença da primeira vez que a vê, para as que se seguem: *Eu tomei por soberba. Cem anos que viva, terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura, de cabelos soltos, rompendo a multidão, com Raulino nos braços (...)*Para depois inspirar o desejo de proteção: __ *Se nós dois*__ disse Luzia, *após alguns momentos de meditação*__ *botássemos mãezinha numa rede e carregássemos até a Barra do Aracaru?*

__ *Eu era muito homem para fazer isso* __ respondeu Alexandre

A narrativa, organizada com base no encadeamento entre apresentação de conflito seguido da necessidade de resolução, apresenta, na figura de Alexandre, o

papel de protetor, cuja função parece enquadrar Luzia na conclamada ordem em que fragilidade e submissão orientam uma necessidade de proteção; uma vez que *é sempre bom ter um homem em casa*. Com isso, Terezinha e Alexandre trazem à tona a necessidade, em Luzia, de defesa e orientação, enquanto Crapiúna se torna a personagem a dinamizar a condição de exposta fragilidade, contrariando a presença da força dos músculos, pela consolidação do medo. *Ouvindo-o, Luzia tremia de indignação e terror, suspirando de alívio, quando se sumiu ao longe, o pesqueiro batido, acompanhando a voz fanhosa de Belota, a cantar:*

‘Quem quiser ser bem querido,

Não se mostre afeiçoado,

Que o afeto conhecido,

É sempre o mais desprezado.’

(...) Passou o dia preocupada, e procurando
espairecer com desvelos à mãe (...)

Crapiúna não é apenas a configuração clássica de vilão que dificulta a vida da heroína e, como tal, revela o que essa heroína traz como fragilidade (ou força), seja física, seja moral. O medo, apresentado por Luzia na relação com Crapiúna, também aparece pelo “excesso”. Miécio Tati, analisando as atitudes do antagonista, diz:

Crapiúna escreve uma carta a Luzia. São protestos lânguidos e trovas populares, em péssima letra, ‘sobre papel de carcadura rendilha, tendo no ângulo superior, à esquerda, um coração em relevo, crivado de setas, desfechadas por travessos cupidinhos. Luzia leu a carta fatal, com assombro e cólera (...) Não se sabe o que diz a carta, mas pelo estilo

de dengoso do Crapiúna, malandro conquistador, afinaria pelo mesmo diapasão das outras (...): ‘Milagrosa santa dos meus pecados’... ‘feiticeira soberba que furtou meu coração’ ... ‘tenha pena de teu mulato’... Eis os grosseiros galanteios que, sem o menor rebuço, com desabrida petulância e desenvoltura sensual o atrevimento de fazer-lhe uma serenata cantando à viola modinhas e canções (...)¹

‘Vou me embora, vou me embora

Como fez a saracura;

Bateu asas, foi cantando:

Mal de amores não se cura’

Ante os requebros desses versos, Luzia treme de indignação e terror (...). Miécio Táti analisa o comportamento de Luzia diante dos *assédios* “quase ingênuos” de Crapiúna. Entretanto, é preciso lembrar que Crapiúna restaura o universo profano na narrativa: mais que a prostituta Terezinha e as outras mulheres, Crapiúna é a síntese da imoralidade, do descontrole e também do poder. Esses elementos desencadeiam, em Luzia, o perigo constante oferecido por Crapiúna __ na função de feitor__ como “violador da honra de moças”. A defesa do estado de pureza de Luzia vai se dar a todo o custo. Interessante observar que a dinâmica conflitante da narrativa se orienta embasada exclusivamente na relação Crapiúna e Luzia, conformando duas formas de apreensão de um sobre o outro: desejo e repulsa. O desencontro das intenções, dinamizando a perspectiva da carne, do corpo como objeto de prazer (para Crapiúna) ou da aversão (para Luzia), assegurando a conformação de um conflito que se volatiliza em pequenas ações como cartas, recados, juras, segredos. A narrativa fala então pela

¹ Miécio Máti. A propósito de Luzia-Homem. P.88

não-ação das personagens. Não há grande evento, suscitando do herói também uma grande ação. As coisas parecem orientar-se pela simplicidade das intenções e pela rotina. A narrativa joga em duas frentes: de um lado, a valorização sensual do corpo trabalhado pela força – *linhas vigorosas, corpo reluzente, seios rijos*, - e, por outro, uma feminilidade romântica, acentuada pela fragilidade intensa e pungente. Essa dualidade entre aparência e interioridade, ao gosto romântico, se vê na imagem usada para falar dos olhos: *olhos que iluminavam as trevas*.

Restritamente ao espaço de atuação, Luzia tem as forças centradas em lidar com o espetáculo da miséria, em tirá-las, a ela e a mãe, do martírio da seca, e, ainda, escapar à perseguição de Crapiúna. Essas três fontes de peripécias não são suficientes para garantir, em Luzia, a supremacia masculina; por isso sua ação se faz tímida. *Esse espetáculo de todos os dias, na sua monotonia sinistra, não a impressionava mais, porque se habituara à vizinhança da miséria nas formas mais lúgubres e vis. (p.110)*. Os músculos são neutralizados pela fragilidade de espírito e pela fraqueza da ação. Seus músculos são poderosos, mas são sobrepujados pelo que se esconde sob eles: a timidez e a fragilidade, aqui consideradas duas características essencialmente femininas.

Para finalizar, afirmo que o regionalismo nordestino traz uma profunda reflexão da condição feminina, na sua capacidade de *estar* no sertão e na guerra. No sertão, território de patriarcalismo sólido, o feminino é re-significado pela força e coragem. A inferioridade deixa de ser um debate sobre o gênero, *ser mulher ou homem*, para ser expressão humana frente às potências da natureza agreste.

II PARTE

*Mu-lan não tem irmão grande,
Seu pai não tem um filho grande,
Ela quer comprar um cavalo
E partir por seu pai para a guerra.*

*No mercado do Leste, compra um corcel;
No mercado do Oeste, compra uma sela;
No mercado do Sul, compra um freio;
No mercado do Norte, compra um chicote
(...)*

*Continua a correr para longe,
Atravessa a voar as montanhas. O sol brilha no ferro,
O frio penetra na armadura,*

(Cecília Meireles)

CAPÍTULO I

MOURA ENCANTADA PELO PAI

Pai, o tempo está virando
Pai, me deixa respirar o
Vento
Vento

(Chico Buarque)

Em uma das versões da lenda da *moura-encantada*, encontramos a figura de pele morena, vestida de vermelho, habitante das cascatas e cachoeiras que seduzia os navegantes nas terras descobertas. Mulher de extraordinária beleza.¹ O homem, como simples vítima dos encantos da moura, ocupa na lenda uma condição passiva ao ser submetido aos apelos e caprichos até ser levado à morte. O discurso parece acalentar o desejo de registro da pseudo-supremacia (física) feminina diante da ação dos desbravadores em terras americanas: o olhar do outro sobre o corpo da mulher.

Se lá, na lenda, o encantamento se traduz como apreensão do feminino, em personagens como Maria Moura, o encantamento é herança paterna: registro do masculino. O elo entre filha/pai é norteador, quase sempre, por sentimentos nobres, como admiração, carinho, respeito; sentimentos estes, indubitavelmente, presentes nos

¹ Gilberto Freyre localiza no mito da *moura-encantada* uma raiz longínqua para o mito da mulata no Brasil, dizendo que: o longo contato com os sarracenos deixara idealizada, entre os portugueses, a figura da moura-encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolto em misticismo sexual, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas, que os colonizadores vieram encontrar parecido, quase igual, entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil. Casa-grande e senzala, VI, p 12. Sobre as variantes dessa lenda, ver João Vasconcelos. *Lendas e Mitos Portugueses e Tradições populares*. Lisboa: Imprensa nacional. S/d.

atos da filha protagonista; seja em pensamento seja em palavras que se concretizam em ações: *faço como meu pai faria*. É a força paterna a maior responsável pela elaboração das façanhas de Maria Moura, em forma de memorial. Essa figura intrínseca marca presença nos escritos de fatos memoráveis de Maria, tornando-a Moura.

A referência feita ao Pai, por Maria Moura, não ocorre na narrativa uma única vez, e não se centram na força física as informações trazidas como qualidades máximas dele; ou melhor, nem mesmo são mencionadas. Antes, o Pai é figura que autoriza pelo conhecimento das histórias, como grande contador, histórias que transbordam experiência e sabedoria; o Pai de atitudes simples, movimentos sempre constantes e certos. Não há grandes feitos, nem mesmo esses horizontes se colocam como perspectiva de identificação. O que move a adoração da personagem pelo Pai é, simplesmente, o fato de ser, na singularidade própria dele, o Pai.

... Pai dizia, o pior deles já tinha morrido (MMM p.79)

(...) Pai era contra se comprar cristão batizado, mesmo sendo negro. E eu digo o mesmo.

Botaram na caneca um pouco de água da borracha velha de Pai, que ele usava nas suas viagens e que já estava vazando um pouco nas rachaduras do couro. (MMM p. 81)

Depois, eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai.(MMM p.87)

Pai também contava que viu por lá uma sementinha de gado e cabara. Quem sabe se tinha se formado um rebanho, durante esses anos todos?

Emprestaram a pai um livro, e ele nos mostrava (...) (MMM p.382)

A referência direta a uma experiência paterna, determinando o direcionamento dos feitos da personagem aponta a exteriorização da memória, uma vez que ocorre articulação direta entre o resgate da experiência passada (paterna) com os feitos no presente da personagem, por meio da adoção de objetos pessoais do Pai como a roupa, a faca, o chapéu e o cavalo. Reconhecendo o mundo de sabedoria como de domínio paterno, os horizontes se aproximam, entrelaçam-se, realizando um jogo de duplicidades e identificação (pai/filha), advindas de relações sentimentais. Para Laplanche e Pontalis, *‘a identificação é o processo psicológico pelo qual o indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa’* (apud Sant’Anna, 1985, 123). Tanto assim que o desejo que vai mover as ações de Maria Moura é ou foi desejo do Pai:

Eu tinha planejado a defesa e o incêndio, mas agora a minha idéia era vaga. Na primeira hora procurava só respirar bem fundo e tomar o cheiro daquela liberdade. Não me doía tanto quanto esperei, o fogo na casa do Limoeiro; afinal agora tinha chegado a vez de cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres, tudo fresco, olho d’água correndo entre as pedras. Pai falava tanto, era o mesmo que eu já tivesse visto. Tinha a questão com os posseiros; mas pelo que Pai dizia, o pior deles já tinha morrido; (...) (MMM p.79)

O sonho de Maria Moura passa a ser a conquista da Terra, objeto de desejo do Pai e do Avô. O código da ancestralidade (Avô, Pai e Maria Moura), na sua irreversibilidade, apresenta-se no discurso de Maria Moura. Aí reside sua alteridade.

Mas o avô nunca deu por esquecida a terra da Serra dos Padres. A história daquele haver sempre parecia nas conversas da família e os homens faziam planos de chegar lá e botar pra correr o Sandoval, com índio e tudo. Mas nunca ninguém foi lá.(...) Era agora chegada a minha vez.(MMM p.80)

É tudo nosso__ quero dizer, meu, herança do Avô e do Pai. Muita terra, boa de criação, de planta, de tudo. (...) (MMM, p.80)

Desprovida da presença materna, ainda muito jovem __ *Eu que descobri. Minha mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama que ela repartia com ele, o Liberato. Eu que descobri. Minha mãe morta, enforcada no armador da parede. Em redor do pescoço, um cordão de punho de rede, aos pés a um palmo do chão, o rosto contra a parede. (...) (p.16)* __ , a personagem aparece, inicialmente, localizada numa dada ordem social; o que para Propp é traduzido como *tranqüilidade épica*, ou seja, ilusão de tranqüilidade necessária como efeito estético para contrastar aos acontecimentos tensos e vibrantes que se seguirão na narrativa. É a ruptura de uma dada ordem de maneira inesperada e abrupta, o assassinato da mãe, que representa a catástrofe; esta por sua vez leva à partida da heroína. A estrutura narrativa de Maria Moura articula princípios composicionais do conto maravilhoso. Isso não quer dizer que temos um romance do século XX começando com “Era uma vez” ou ainda “Em um certo lugar”; antes a tessitura narrativa comporta na complexidade do herói, os elos entre a tradição popular e a tradição escrita; mais precisamente os novos ideais do herói moderno, no seu desejo de individuação e solidão. É pela contradição, negando e afirmando esses dois domínios representativos do homem histórico que Maria Moura está moldada.

Num movimento incessante, em um ir e vir, de um lado ao outro, do arcaico ao moderno. Mas como perceber esses limites opostos e aparentemente conflitantes da personagem? A partida para Serra dos Padres e a morte da mãe seriam elementos suficientes para tal afirmação? Propp destaca que a forma mais acentuada de afastamento do herói é a morte dos pais, deixando os filhos desprotegidos. (2002, p. 30) Esse sem dúvida é o marco inicial da experiência de Maria Moura. Ainda que possamos perceber que o romance começa pela história do beato, portanto pelo conflito e não pela ordem. Tais aspectos serão abordados mais detalhadamente logo a frente. A harmonia rompida é recuperada pela narradora. Mas é a marca determinante da ancestralidade (filha do Pai) e o deslocamento da heroína no espaço, assim como na epopéia, que remete ao diálogo estreito com o herói do conto maravilhoso. Quando Maria Moura deixa a fazenda do Limoeiro em busca da Serra dos Padres, esse deslocamento apenas revigora as forças do passado.

Órfã, a donzela é levada à busca de nova trajetória. Esse princípio da origem, dos acontecimentos que impulsionaram a mudança de Maria Moura, inferindo sobre uma ordem familiar, compromete-se com a perspectiva de eventos que estão fora da ação desempenhada pela personagem. Os acontecimentos da infância se sustentam como único momento da narrativa em que forças externas à ação da personagem atuam; a partir dessa fase, vislumbramos feitos todos condicionados à perspectiva de desejo/planejamento/ação, articulando a mobilidade da protagonista ao longo de sua trajetória. Solitária após a morte do pai e da mãe, segue o curso de sua existência. Cravada pela morte, equilibra-se despojada de todos os laços que não sejam os paternos. Por isso, quiçá sejam bastante recorrentes expressões como *Pai dizia, Pai contava, era como Pai queria... Pai sonhava*. Da saída do Limoeiro até a chegada à Serra dos Padres, é essa a máxima que parece impulsionar Maria Moura: *Pois agora eu*

era livre. Em cima do meu cavalo Tirano, embaixo do meu chapéu de palha... Me doíam os lombos, me doía o espinhaço. Os pés já estavam meio inchados, dentro dos coturnos.(...)

Acostumada a ouvir histórias desde pequenina, história de conquista que o Pai não conseguiu empreender, a narradora re-elabora a imagem singular do desejo antigo pela terra.

Deitada no mato, olhando as estrelas no céu escuro, eu ia me lembrando das conversas do Avô, os casos que ele me contava tantas vezes, tantas. Começou a contar quando eu era pequena e me deitava com ele, em noite de lua, na rede do alpendre. Depois eu já mocinha, ouvia os mesmos casos, repetidos já agora por Pai, às visitas, aos parentes. E muito mais explicados do que no tempo em que ainda eu não podia entender. (MMM p.87)

Já as outras terras, que a gente tinha certeza que eram nossas, ficavam nem eu sabia mais a quantas léguas, sertão adentro. E reaver essa posse era o sonho do meu avô por parte de pai, e depois de morto o Avô, passou a ser o sonho de Pai, filho dele. (MMM p.21)

O processo de identificação de Maria Moura encontra na memória registros de experiência paterna também pela imagem avô. A memória, então, permite o aprendizado e a assimilação do outro. Nessa assimilação não há o simples resgate de conhecimento do pai, antes prevalece pela memória-lembrança a imposição de uma conduta, determinando o que Bergson denomina de *memória de hábito*. Bergson, em *Matéria e Memória*, diferencia duas memórias teoricamente independentes. A

primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática. (1999, p. 88) A segunda, profundamente diferente da primeira, está sempre voltada à ação no presente, retendo do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado. Essa é a memória de hábito que conduz nossos movimentos aprendidos e condicionados. Bergson em duas palavras sintetiza a primeira como *imaginação* e a segunda como *repetição*. Na repetição a memória de hábito adquire a forma e resultado mecânico de aprendizado. Mas em que medida essas questões nos interessam para entender o processo de composição da personagem Maria Moura? Se parece ser pela memória-lembrança que o passado paterno se mostra constantemente a Maria Moura; por outro, é como memória de hábito, condicionadora de uma forma de agir ao longo do cotidiano (*Faço como meu Pai faria*) que a personagem vai reproduzir os laços profundos de identificação. O amalgamento entre passado (pai) e presente (filha) orienta o tênue limite entre ser o “eu” e ser o “outro”. Toda percepção do presente, vivida por Maria Moura, como reconhecimento de si, leva a consciência constante do outro. A percepção do presente realizada pela personagem é a evocação do passado. É por meio dos atos que a personagem atualiza a posição de “dentro do outro”, em virtude disso a consistência que esse outro adquire em seus valores se torna uma realidade tangível. Nesse ato, a existência exterior do outro ganha nova vida.

MARIA MOURA: SEDUÇÃO E PALAVRA

Refletir sobre a personagem Maria Moura implica verificar sua condição ocupada na ‘galeria’ da donzela-guerreira brasileira (Luzia, Diadorim,) como também perceber as nuances distintivas no processo de configuração que se instaura em *Memorial de Maria Moura*. Sobretudo, firmo-me em dois aspectos da estrutura consolidadora do romance. Primeiro, o romance parte da voz memorialística da própria donzela-guerreira, ou seja, Maria Moura conta sua versão sobre sua história; em segundo, intrinsecamente ligado ao primeiro, tal processo de configuração, por si mesma, dá-se re-estabelecendo o épico como princípio de desnudamento.

Ao contrário da manutenção do ocultamento, da nebulosidade, gerado pela organização da memória/lembança (Bergson: 1999, 88), Maria Moura forja o desnudamento. O olhar-se para si implica o revelar-se pelo outro, como conhecimento e memória. A personagem exterioriza o acabamento do corpo que vivencia ou realiza o outro, como força, ação e coragem. É assim que a imagem guerreira se instaura na narrativa: como a filha do pai. Para abordarmos essas questões, sobretudo no aspecto da relação entre a narradora-personagem de si mesma, em um processo envolvente de figurativização metamorfósica, exploramos não somente a palavra narradora, consolidadora de um “eu”, mas as relações estabelecidas por esse “eu” diante de outras personagens (outros “eus”) que compõem o universo diegético.

Nesse aspecto, é necessário, para uma maior eficácia da análise, traçar alguns paralelos, ancorados em três fases da narrativa: a primeira corresponde à fase de sinhazinha, ainda residindo na Casa do Limoeiro. Nessa primeira fase, a ordem, segundo a qual a narradora organiza a origem de seus feitos, dispõe de relacionamentos predominantemente masculinos, sendo estes da condição servil. Na segunda, a partida da heroína estabelece a fase em que a personagem retoma o universo paterno; formando um bando, instaura a peregrinação do herói. Já em um terceiro momento, a conquista da terra, ou a obtenção do *objeto de desejo*, estabelece nova ordem na narrativa. Diante dessa relação, a condição da travessia é substituída pelo retorno ao estado inicial, e as relações nessa fase serão de outra natureza. Passemos à disposição, portanto, dessas relações.

São três os homens que fazem parte do convívio com Maria Moura, ainda na Casa do Limoeiro. Jardimino, João Rufo e Liberato, co-participantes de duas situações fundantes da experiência de Maria Moura, uma delas, a morte da mãe; a outra, a partida em busca pelas terras da Serra dos Padres. Nesses momentos da narrativa, as três personagens manifestam graus de consciência e informação distintos sobre os eventos que ocorrem na fazenda, e mesmo sobre Maria Moura. É a partir dessas dissonantes relações que se desenrola a primeira perspectiva de trama, cuja figura de Maria Moura se faz central na articulação e nos desdobramentos de situações envolvendo as três personagens.

Como herdeira única das terras, Maria Moura passa a desconfiar das intenções do padrasto, com quem continua vivendo na casa, dado que este, entre uma conversa e outra, traz à tona a escritura da terra. A desconfiança é notadamente apresentada pela personagem como dispositivo de sobrevivência. De padrasto a amante, Maria Moura percebe rapidamente que aquela relação acabaria por levá-la ao mesmo destino da mãe.

A narrativa se desdobra em dois planos, no que tange processo de amadurecimento da personagem, nessa fase inicial: o primeiro que trata da subjetividade de Maria Moura, dando conta de todo processo reflexivo que a leva a agir e a tomar uma e não outra decisão; em outro plano, a efetivação do ato, cujo discurso diante dos envolvidos, não raro, esboça-se pela dissimulação das reais intenções. É assim sua relação com o padrasto e Jardimino, no início da narrativa. Sejam aliados ou inimigos no percurso de sua empreitada, a relação com o outro sofre movimentos que vão desde um simples ato,.

A morte se configura como evento corriqueiro na narrativa. Dificilmente essa morte é resultado da velhice ou de enfermidade. É morte *matada*, como diria Riobaldo, indício de violência no sertão, mas é antes resultado da posição de obstáculo que algumas personagens passam a desempenhar na narrativa. As relações estabelecidas por Maria Moura definem-se raramente pelo afeto, são aliadas circunstanciais ou obstáculos que devem ser eliminados. O outro, na sua maioria homens (Jardilino, Liberato, João Rufo e, posteriormente, Duarte) é visto com desconfiança. A narradora descreve os empecilhos como sendo de duas naturezas: o da ordem dos relacionamentos, do convívio, e o primeiro é sem dúvida seu padrasto; e o da ordem das ações no processo de aprendizado que vai enfrentar para sobrevivência. Quanto ao primeiro empecilho que se configura pela ameaça de Liberato, Maria Moura manifesta inteligência e astúcia. Da condição de vítima ameaçada de morte, Maria Moura parte para ação, planejando e executando o inimigo. A morte de Liberato é avaliada pela narradora como regra de sobrevivência e é vingança pela morte da mãe.

A sorte minha foi que, mesmo debaixo daquele medo, eu não fiquei sem ação e resolvi me defender. Nas mãos dele eu já estava, e pra não ter a sorte de

Mãe, tinha que atacar, antes que fosse tarde. Era ele, ou eu. (MMM p.24)

Corri na memória todos os conhecidos – que eram poucos. E já estava desanimada, quando de repente me lembrei de Jardimino, caboclo novo, campeiro do pouquinho gado que ainda restava no Limoeiro. (MMM p.24)

Jardilino como fiel admirador torna-se seu aliado e é sob a veste de ser amado por Maria Moura que será conduzido a assassinar Liberato. *Logo na primeira ocasião em que pude falar sozinha com ele – era de noite, nós dois sentados no parapeito baixo do alpendre, provoquei Jardimino a tomar liberdades comigo (...)* (MMM p.25).

Essa condição assumida por Jardimino é resposta ao jogo de sedução criado por Maria Moura. A sexualidade é moeda de barganha e, por isso, exercício de poder. O corpo é usado como armadilha e arma. Há uma irrefutável soberania do corpo que reside no desejo do “eu” em fazer sentido em tudo o que vem desse corpo como *não-submissão*. Corpo aqui compreendido na sua materialidade, corpo organismo. Mas mais que isso, o corpo que na sua mobilidade articula sentidos não apenas como marca de individualidade, sendo a um só tempo registro e imagem *que uma cultura dele faz: o corpo feminino*.² (Pitta, 1996) Para Clarissa Pinkola Estes o corpo é considerado um sensor, uma rede de informações, um mensageiro com uma infinidade de sistemas de comunicação (...) . (1999, 251) Assim como no mundo imaginário, para Maria Moura o corpo é um veículo poderoso, sensor emocional mensageiro fiel de seus interesses. O encontro com Jardimino é exemplo de como o corpo é exercício de poder quando

²). Ver, dentre outros trabalhos, *Corpo e sentido* (Org. de Ignácio Assis Silva), Editora Unesp, 1996; ou ainda, o trabalho de Jean Baudrillard. *Da Sedução*. Papirus, 1992.

potencializa vontade. É pelo corpo que se instaura o pacto entre Maria Moura e Jardimino.

Da terceira vez ele já me chegava mais atrevido; e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me sentei no parapeito do alpendre, como quem não quer nada. Jardimino me abraçou pelas costas, segurando os meus seios na concha das mãos; me beijou o pescoço, até que me virei para ele beijar minha boca (...) ³ (MMM p.25)

O movimento dos corpos precipita ao encontro, estabelecendo uma intenção reconhecida por apenas uma das partes (Maria Moura). A suposta sintonia camufla o jogo em fazer com que *o outro* tenha crença no princípio do encontro e do desejo mútuo: aí reside a dimensão do engano, na capacidade de ludibriar, fazer crer no que não é: *criar o desejo no outro de algo que se acredita poder oferecer em troca de um benefício*. (Bremmond, 1989, 56)

³ Esse fragmento da narrativa de Maria Moura dialoga com *Terezinha*, de Chico Buarque, primeiro pela semelhança da estrutural frasal; segundo, pelo processo de sedução apresentado:

Terezinha

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista

O segundo me chegou

Como quem chega do bar
O terceiro me chegou
sentei

Como quem chega do nada
(...)

Ele não me trouxe nada

Maria Moura

Logo na primeira vez (...) Botei a minha mão
em cima da mão de Jardimino (...) depois ainda (...)

da terceira vez ele me chegava mais atrevido;
e eu, vendo que ele rondava por perto, de novo me

no parapeito do alpendre, com quem não quer nada

Em *Terezinha*, a figura feminina expressa uma passividade diante da postura masculina; em Maria Moura a relação de domínio é apresentada com os papéis invertidos, o agente no processo de sedução é a mulher. Em ambos os textos, o rito da sedução é marcante e se constitui pelo silêncio da palavra e o império do corpo. De qualquer maneira, a raiz dessa estrutura dialógica tem sua origem na tradição popular, manifestada em forma de cantiga de roda: *Terezinha de Jesus: Terezinha de Jesus numa queda foi ao chão/acudiram três cavaleiros todos os três chapéu na mão/ o primeiro foi seu pai/ o segundo seu irmão/ o terceiro foi aquele pra quem ela deu a mão. (...)*. Vale lembrar que esse não será o único momento da narrativa em que ocorrerá a aproximação com a tradição oral.

A resposta de Jardimino não poderia ser mais imediata. Entre Maria Moura e Jardimino a representação anuncia o encontro dos corpos pelo desencontro de intenções. Se o que move Jardimino é o desejo pela sinhazinha jovem, proprietária de terra, e por isso, forma de ascensão social para um negro; por outro, há nele um traço de ingenuidade e crença. Em plano panorâmico diríamos que a imagem anuncia o encontro de dois corpos que se desejam; em plano fechado percebemos a fragilidade do *horizonte de aparências*. A imagem é, pelo sentido falso que anuncia. A construção do desejo se dá pelo engano e pela morte do outro (Jardilino). O corpo no tema da donzela-guerreira, não raro, respeita o entrelaçamento poético da carne e da roupagem; nesse ponto ambas, carne e roupagem, afirmam e definem sua presença. O corpo tem uma ondulada flexibilidade intercambiante dos papéis, das exigências sociais. Mas é também pulsão e ritmo, é emoção e memória. E com essa plasticidade que envolve uma imanência do sensível e da emoção que o corpo é marca da continuidade de geração (pai/Filha). Como em Jó que quase todo sofrimento a que ele é submetido se dá inteiramente pelo corpo, a donzela-guerreira é o registro constante do limite entre a dor, o sofrimento e o prazer.

A sedução foi durante longo período entendida como ritual consagrado como artifício para ludibriar e levar a desordem. É bastante compreensiva essa leitura em uma sociedade que interpretou o corpo pelo rígido valor religioso. Essa capacidade de usar de artifícios para levar o outro ao engano e, conseqüentemente, ao erro foi componente integrador do feminino. Os exemplos dessa Verdade que se consolida no Ocidente trazem uma lista expressiva de Eva, Salomé, Dalila, Ester e Judith. *A sedução nunca é da ordem da natureza, ela é da ordem do artifício; nunca da ordem da energia, mas é da ordem do signo e do ritual.* (1992, p. 188) Como herdeira dessa tradição e dialogando com essa Verdade histórica e religiosa, Maria Moura traz como elemento importante de sua configuração a audaz consciência do poder do seu corpo (jovem e belo) e de sua

posição (de sinhazinha) para seduzir Jardimino, levando-o a agir, segundo suas vontades.

É por esse mecanismo que Jardimino vai cometer o assassinato de Liberato:

(...) Tem que ser uma morte bem pensada. Uma espera...
Longe de casa, de noite no escuro, que ninguém lhe veja.
Numa hora que ele estiver andando só. Você podia se
esconder numa moita e lhe mandar um bom tiro (...) (MMM
p.27)

(...) Que alívio. Tudo passou muito bem. Na noite de terça-
feira, Liberato vinha da Vargem da Cruz, encharcado de
genebra, tombando em cima do cavalo. (...) (MMM p.29)

A necessidade de eliminação de Liberato oferece, a Jardimino, a posição circunstancial de aliado. O delineamento de Jardimino segundo os interesses de Maria Moura também vai ocorrer com outras personagens. É com essa compreensão que, tendo desempenhado a função de assassinar Liberato, Jardimino se desloca de aliado a obstáculo: *Uma coisa que eu não contei foi com o entusiasmo do Jardimino. Eu pensava que ia poder segurar o caboclo só com agrados e boas palavras, mas foi tolice minha!* (MMM p.30)

Novo obstáculo se insere na narrativa e com ele a necessidade de novo aliado. Dessa vez, o instrumento conciliador de suas intenções não passa pelo poder do corpo, mas exclusivamente pela *palavra*. A escolha do novo aliado é feita pela aproximação que este mantém de Maria Moura. *Chamei João Rufo que, desde a morte de Liberato, me ajudava a tomar conta das coisas. Levei João para o canto, me fazendo de muito assustada.* Será com essa firme compreensão que Maria Moura planeja, desta vez, a morte de Jardimino: - *Eu ando com medo, João Rufo. Essa noite andou aqui um homem*

querendo arrombar a janela do meu quarto. Não vi quem era, mas dava para se escutar muito bem o fôlego dele (...) (MMM p.31)

A relação com João Rufo tece, pelo do uso da palavra, a imagem de fragilidade e do desamparo. De astuta e sedutora, Maria Moura passa a ostentar fragilidade e abandono. Aparentemente, essa condição de Maria Moura marca no outro a posição de agente. Novo alvo e nova escolha de aliado, Maria Moura encontra em João Rufo as qualidades necessárias para exercer esse papel. São dois os fatores determinantes avaliados pela protagonista: primeiro, pela aproximação de João Rufo, empregado mais antigo da família; segundo, pelas qualidades físicas dele como força e coragem; o que o torna, nesse aspecto, o agente capacitado a empenhar a ação necessária. Esse é o perfil do aliado circunstancial estabelecido por Maria Moura. Aliados que vão e vêm; aliados que se dissipam e se mostram à medida que os desejos da personagem se instauram, carentes de uma ação efetiva: *De novo se passou sem erro (...) Sim eu estava livre dos dois, (...)*. Nesse processo, o recurso utilizado é a manipulação da palavra. A manipulação se apóia numa estratégia central, talvez única: a redução, mais completa possível, da liberdade do outro inferir o que lhe é apresentado, e como estratégia aparece invisível. *No ato de manipular, a mensagem, em sua dimensão cognitiva ou sob sua forma afetiva, e concebida para enganar, induzir ao erro, fazer crer no que não é.* (Breton: 1997, 17)

A manipulação da palavra é realizada muitas vezes pelo critério de *antecipação* a uma suposta manifestação do outro. O recurso da antecipação, como elemento estrutural, permite a Maria Moura que explore, nas possibilidades interrogativas do outro, o esclarecimento, antecipando-se *a perguntar, responder e explicar. Quem será João Rufo?/ ,Não vi quem era, mas dava para se escutar muito bem o fôlego dele/ mas nem consegui reconhecer a voz (...)*. Esse recurso pouco permite a manifestação da voz do outro que soa apenas como eco inaudível. João Rufo consegue apenas enunciar a

conclusão encaminhada por Maria Moura: *Pois eu vou botar um cá te-espero nele (...)* (MMM p.31)

A personagem não está isenta, portanto, da insistente dissimulação como elemento problematizador de sua configuração. Levar o outro ao erro, pelo engano, faz com que Maria Moura dialogue com raízes longínquas da tradição ocidental. *Assim morreu Jardimino, quase do mesmo jeito de que tinha morrido o outro, o Liberato, com um tiro do próprio bacamarte dele. E a garrucha, meu pai devia ter deixado para defender a filha dos ataques de homem, que é coisa que não falta a mulher, neste mundo.* (MMM, p.32) Octavio Paz observa que a dissimulação, ao contrário da simulação que reclama uma improvisação e a invenção, exige maior sutileza: *quem dissimula não representa, quer se tornar invisível, passar despercebido – sem renunciar ao seu ser.* (1992, 42) A mola propulsora é sempre a mentira que nunca gera desconfiança. A dissimulação na forma radical atinge, segundo Octavio Paz, o mimetismo: *Dissimulamos. Dissimulamos com tanto afínco que quase não existimos. (...) Não só dissimulamos a nós mesmos e nos tornamos transparentes e fantasmais.* (1992, 43) Para a narradora esses dois horizontes, palavra e corpo, organizam uma diretriz de conduta. Dissimular ancora-se, necessariamente, na capacidade de organizar essas duas formas. Palavra e corpo se fundem como espaço de significação harmônico, silenciador do outro.

Esse território, visto como mais um elemento disposto pela personagem, só pode ser assim estabelecido, acertado que a ordem das relações e a situação em que estas ocorrem se apresentam de tal maneira que o conceito de fragilidade e habilidade são constantemente problematizados pela ação da personagem-narradora. Apesar da condição de menina-órfã, Maria Moura manifesta, nessas ações, astúcia e malícia; dois dispositivos que expressam graus de consciência efetiva mediante a ação, o domínio

sobre outrem. Das três personagens, somente João Rufo se consolida como aliado; sobrevive, pois se mostra fiel, leal não apenas a Maria Moura como também à memória do Pai. Dos três, somente João Rufo se torna testemunha da travessia de Maria Moura.

CAPÍTULO II

MARIA MOURA E A FORMAÇÃO DO BANDO

Que roupa você veste, que anéis?
Por quem você se troca?
Que bicho feroz são seus cabelos
Que à noite você solta?
De que é que você brinca?
(Chico Buarque)

Início a discussão deste capítulo para tratar do tema do jagunço e de sua não presença em *Memorial de Maria Moura*. A composição do bando de Maria Moura, sobretudo quanto à individualidade dos seus integrantes, a disposição para a vida e para morte não aparece como garantia de instituição de um estado de servidão; ao ter o caminho *totalmente determinado por outrem*, aparentemente sem causas a defender, e *por isso mesmo usado para defender causas alheias(...)* (Galvão: 1998, p. 41). A formação do bando que ocorre em torno da Serra dos Padres acaba por oferecer um aspecto integrador, muito contrário à imagem do jagunço *avulso e móvel*. Em *Memorial de Maria Moura*, temos a sedimentação de uma organização quase que familiar, unindo forças em torno de um objetivo em comum, a saber, o direito à propriedade (Serra dos Padres).

A figura do jagunço, retratando condição humana naquilo que ela possui *na sua mística violenta de fundo heróico*, não está presente em *Memorial de Maria Moura*.

Walnice Nogueira Galvão observa essa possibilidade de ver no *jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo. O problema é que essas duas visões são contraditórias e erigem-se em impasse.* (1999, p. 18). Nem a força do mal nem mesmo a dimensão heróica se apresenta como categoria para se pensar personagens como João Rufo e Roque, por exemplo. O mundo de violência, e constante conflito entre o meio e o homem, não se revela como impasse a ser vencido constantemente. Não há ainda o mundo sem horizonte, o vagar em torno de algo que não se configure um objetivo próprio e abertamente traçado. Em tais personagens como João Rufo e Roque, prevalece a ausência de ambigüidade, gerada pela imagem entre malfeitor e benfeitor. *Nem só bandido nem só herói: mas bandido e herói* - uma das questões de que fala Vera Lúcia Andrade ao pensar sobre o jagunço em *Grande Sertão: Veredas*⁴. Outro ponto considerável é a total falta de *perspectiva de vida, e a ausência de consciência de seu papel*⁵. O que não ocorre com o bando de Maria Moura, pois o que os move é o desejo pela terra e a possibilidade de se tornarem, todos eles, também proprietários. Nesse sentido, não lutam apenas pelo desejo de outro, mas defendem seus próprios interesses; não vagam por tempo indeterminado no sertão: vão, sim, em busca da terra desejada.

A problemática do bando não é uma atitude recorrente da donzela-guerreira, sobretudo se pensarmos a partir da produção oral. A donzela, como já foi visto, integra o exército, organização legítima que age em defesa do Estado. Entretanto, o bando, sociedade marginal, alternativa e muitas vezes criminosa, instaura-se como importante componente na composição das donzelas-guerreiras brasileiras. Interessa-nos,

⁴ Andrade, Vera Lucia. *Conceituação de Jagunço e jagunçagem em Grande Sertão: Veredas*. Fortuna Crítica Guimarães Rosa. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

⁵ Ibidem. P.495

sobretudo, constatar que será na produção erudita que a questão da marginalidade, da violência e da criminalidade se apresenta na configuração da donzela-guerreira. Acrescenta-se, a esse aspecto, um elemento configural novo, que nos parece preso à condição do sertão; espaço não apenas geopolítico, mas, sobretudo, econômico e cultural que ganha dinâmica e repercussão nos textos de Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz. A natureza do bando oferece, pelo percurso narrativo de cada texto, um tratamento diferenciado, explorando uma ordem de relações distintas. No caso do *Memorial de Maria Moura*, essa estrutura marginal se exterioriza pela fragilidade dos seus membros e pela constante necessidade de inserção nessa condição provisória da travessia até a Serra dos Padres. *Eu já de véspera tinha tudo planejado na cabeça. Sabia que , na minha situação, eu era a parte fraca. Eles podiam juntar os homens que quisessem; já eu, só dispunha daquele punhado ali: Zé Soldado, Maninho, Alípio. E os dois velhos, Eliseu e Chico Anum.* (MMM, p.61)

Maria Moura empreende uma busca que se torna possível diante de três fatores: a relação de poder estabelecida entre ela e os caboclos (sinhazinha/empregado); em segundo, a existência da terra. Já em um terceiro plano, a instauração da possibilidade de divisão, dessa mesma terra, com os caboclos.

Vocês estão vendo a situação. Eu hoje estou só no mundo – tirando vocês, meus caboclos. Toquei fogo no que era meu, a casa virou cinza; a terra do sítio aqueles excomungados vão tomar conta dela. Sem falar no gado que também vão roubar (...) (MMM, p.82)

- Não nego a vocês que tenho um plano na cabeça e no coração posso dizer. É uma idéia muito velha, que trago comigo desde os tempos do finado meu avô. (MMM, p.82)

Me virei para João Rufo:

- João, os outros eu não sei; mas você se lembra do Avô e do Pai (...) (MMM, p.82)

Na primeira conversa mantida entre Maria Moura e os caboclos, João Rufo assume importância fundamental ao desempenhar a função de *testemunha* sobre o depoimento feito por ela (experiências narradas pelo Avô), sustentando a Verdade sobre as histórias contadas que relatam a existência da Terra. Esse poder-testemunho contribui para o efeito persuasivo, almejado por Maria Moura: convencê-los a retomar a Serra dos Padres. Para isso, alguns recursos discursivos são empregados no uso da informação (a existência da terra), mediando a relação entre Maria Moura e os caboclos. Essa mediação vitaliza o objeto-Terra, que é re-arranjada pelo poder da palavra. Vejamos neste fragmento do romance: *João Rufo concordou que se lembrava muito bem, tal qual Sinhazinha dizia (...) (MMM p.82)* João Rufo, Roque, Zé Soldado e, posteriormente, Duarte, pela lealdade e confiança estabelecem o equilíbrio no domínio das ações empreendidas por Maria Moura. João Rufo é aquele que a acompanha desde a infância; sua importância desnuda a duplicidade entre o *protetor* e o *testemunho*, estabelecendo, portanto, um elo que reforça a relação Avô/Pai/Maria Moura.

Também tinha João Rufo, mas esse eu poupava. Me acompanhava há tanto tempo, que já parecia fazer parte da minha pessoa. Eu não passava sem ele, que me adivinhava os pensamentos. E respeitoso, calado, obediente. No dia em que eu perder João Rufo, o mundo pra mim fica diferente. (MMM, p.61)

Roque entra no bando já formado, e sua importância é restrita a ação da guerra, aos conhecimentos e experiências que possibilitam a Maria Moura uma ação mais eficaz.

Diante da lealdade e destreza, Roque vai se consolidando como importante peça nas investidas. João Rufo, Zé Soldado e Roque vão auxiliá-la na conquista da Serra dos Padres, vão ter atuação mais expressiva até a chegada e a construção da Casa Forte. *A parrelha de estréia foi escolhida: Roque e Maninho. No que foi chamado, Roque saiu com uma novidade que veio modificar tudo que era plano meu. Roque não achava certo as parrelhas andarem a cavalo.* (MMM p. 62)

Duarte surge com a Casa Forte já erguida, como que caído do céu, pois antes a narrativa só fala dele como irmão de Marialva, compreensivo e cúmplice. Duarte chega a casa e logo conquista a confiança de Maria Moura pelo laço familiar, pelos modos, pela inteligência e pela perspicácia na ação.

Então, quando já estava quase no fim a construção da Casa Forte, me caiu do céu uma pessoa que eu já conhecia, mas nem me lembrava muito dele; e, mormente, nem sabia direito o laço de sangue que existia entre nós dois. (MMM p.296)

Era o Duarte, filho do tio Xandó, o pai dos rapazes das Marias Pretas; e filho, não da tia Liça, mas de uma mucama da casa, a Rubina; a quem o velho Xandó alforriou, quando ainda prenha, ‘pro moleque nascer forro’ (...) (MMM p.296)

Em *Morfologia do Conto*, Propp fala sobre a persuasão como componente determinante do perfil da personagem (antagonista), à medida que é usada, pelo agressor, para ludibriar sua vítima e apoderar-se dela ou de seus bens. *O agressor age por meio de persuasão: a bruxa oferece o anel..., a comadre propõe um banho de vapor.* (1984, 34). Nas narrativas do conto maravilhoso, o recurso da persuasão é sempre interpelado por um objeto, que recebe sua valoração pelo uso da palavra feita pelo manipulador. Neste caso, assim como a *maçã* ou o *anel*, o objeto é a Terra.

Ao lançar mão do recurso de negociação no processo de conquista do aliado, Maria Moura instaura, pelo viés da promessa de riqueza, o desejo pela propriedade. Criar o desejo e instaurar a possibilidade de conquista, é o efeito que seu discurso quer no outro.

- *É tudo nosso – quero dizer, meu, herança do Avô e de Pai.* Maria Moura ao iniciar o diálogo fazendo uso do sintagma tudo nosso, marca, no uso da primeira pessoa do plural, expresso pelo pronome possessivo nosso, antecedido pelo pronome indefinido tudo, simultaneamente dois resultados: a possibilidade de divisão e a grandiosidade do que está sendo dividido. Continuando sua fala, a protagonista transfere o núcleo de seu discurso para a primeira pessoa: meu, herança do Avô e de Pai; nesse rápido jogo, a personagem realiza um re-enquadramento cuja fala parece expressar a promessa de divisão da terra/propriedade. Entre *meu* e *nosso*, há um explícito conteúdo tendendo a incluir o ouvinte na mesma condição do falante.

Esse enquadramento, “eu mais o outro,” realizado pelo jogo entre *prometer*, sem, contudo *mentir*, Breton avalia como **re-enquadramento** abusivo, no qual há todo um trabalho com o nível de sentido das palavras. Os limites entre o que ainda é meu – o individual –, mas que *pode ser nosso* – proposta do coletivo, marca o uso de palavras que agem pelo deslocamento de sentido que atende ao desejo do outro. Ao concluir o discurso, a personagem cerca a terminologia tudo de coloridos que tecem, com maior exatidão, *o objeto* que se mostra aos olhos pela promessa de prosperidade e riqueza. Em síntese, o discurso anuncia a divisão da Terra. Como herdeira única, está munida desse poder absoluto. Em si, esse poder, já que explora a condição de sinhá e caboclos, seduz. Para Jean Baudrillard, *O poder seduz. Não no sentido vulgar de um desejo das massas, de um desejo cúmplice (tautologia que volta a embasar a sedução no desejo dos outros) – não; ele seduz pela reversibilidade que o*

persegue e sobre a qual se instaura um ciclo mínimo. (...) (1992, p.55). Nasce nova perspectiva na narrativa, que é a possibilidade ascensional do servil, garantida pelo patrão. A promessa de divisão instaura uma possibilidade não apenas de consciência de caminho e escolha, feita pelo caboclo, como também a mudança de sua condição. Há claramente um direcionamento novo aos feitos, e a servidão parece ter os dias contados.

Muita terra boa de criação, de planta, de tudo. Madeira, então. Cada cedro que dois homens de mãos dadas não abarcam. E diz o povo mais antigo que lá tem botija de ouro enterrada pelos padres, faz quase cem anos. (MMM, p.82)

O efeito de encantamento, gerado pela imagem que a Terra assume no discurso de Maria Moura, garante a cumplicidade e parceria. Começa a nascer a Terra Prometida: a Serra dos Padres. Nessa perspectiva, externa-se no discurso de Maria Moura a estrutura do anunciador, obedecendo a uma linha de desenvolvimento que percorre os relatos breves sobre as histórias do passado do Avô e do Pai, seguidos da manifestação da necessidade de reconquista dessa Terra. Nasce, nesse aspecto, a imagem do líder como grande legislador – que vai se consolidar com chegada à Serra dos Padres e na construção da Casa Forte. Detentora da palavra, Maria Moura articula a formação do bando em torno da Terra Prometida. Simetria nos parece possível com Canaã, a Terra Prometida expressa pelo discurso de Moisés. Ambas, Canaã e Serra dos Padres, são oferecidas e sustentadas pelo desejo de liberdade, estabelecendo como recurso persuasivo a própria Terra: uma Terra que encanta pela promessa de riqueza e prosperidade. Para que tal promessa adquira o efeito desejado, ou seja, conquiste a confiança, o agente deve dispor de destreza e fé. Esta última legitima o poder

articulador dos líderes-pastores. O estatuto que rege as ações de Maria Moura é o da crença, confirmando-se como uma espécie de *Moisés rebaixado*, como muito bem observou o professor Haquira Osakabe⁶, em sua leitura sobre este ponto da pesquisa. Maria Moura, como condutora, retoma a imagem de Moisés, sem, contudo conciliar a condição mítica do herói. Como Moisés, Maria Moura consegue persuadir por acreditar na Terra. No discurso de Moisés, a fé se consagra como conhecimento transcendental; em Maria Moura, personagem destituída de uma condição divina e mítica, ao contrário, revela-se humana ao explorar no conhecimento o desejo pela transgressão, a fé é herança paterna. Daí o caráter humano e o franco diálogo com a dinâmica da tradição. De qualquer maneira, tanto em Moisés quanto em Maria Moura, uma aproximação possível se faz pela idoneidade da fonte anunciadora da existência da Terra (Deus/Pai). A imagem paterna é condutora das ações; estas, empreendidas a partir do momento de revelação. Em ambos (Moisés e Maria Moura), o desejo de busca pela Terra Prometida instaura a peregrinação do herói.

Inicialmente, Maria Moura lidera o bando pelo fato de ser a herdeira da Terra, o que não parece ser suficiente para tal condição. Antes, prevalece em Maria Moura a competência da liderança que aponta, com conhecimento herdado do Pai, uma consciência do caminho a ser seguido e uma determinação diante do que deve ser feito.

- Vamos arranjar animal pra todo mundo, armamento e munição, mantimento pra comer. Se der jeito, se toma ou se pede emprestado. Em algum caso até se compra. Eu tenho com quê – mas prefiro ir guardando os recursos para a munição, que só se adquire mesmo em compra. Não tem nem quem rouba.r (MMM, p. 83)

⁶ Professor do programa do pós-graduação do Instituto de Linguagem-Unicamp. Foi avaliador desta pesquisa na qualificação.

Percebe-se que, na fase de eliminação dos adversários ou na conquista dos aliados, Maria Moura não se restringe à persuasão como forma de negociação. Em alguns momentos, impõe-se pelo uso da *intimidação*. A questão central do recurso da *intimidação* se baseia no esforço em inspirar o medo de um prejuízo que se deseja poupar, e que pode, assim, servir de moeda de troca para o que se deseja obter (Bremmond). Recurso muito mais arriscado, e abertamente agressor. *Eu levantei a mão avisando:*

- Vou prevenir a vocês: comigo é capaz de ser pior do que com cabo e sargento. Tem que me obedecer de olhos fechados. Tem que se esquecer de que sou mulher – pra isso estou usando calça de homem.

Bati no peito.

- Aqui não tem mulher nenhuma, tem só o chefe de vocês. Se eu disser que atire, vocês atiram; se eu disser que morra é pra morrer. Quem desobedece paga caro. Tão caro e tão depressa que não vai ter tempo nem para se arrepender.

- Agora se acabou a Sinhazinha do Limoeiro. Quem está aqui é a Maria Moura, chefe de vocês, herdeira de uma data na sesmaria da Fidalga Brites, na Serra dos Padres. Vamos lá arreiem os animais. (MMM, pp.83-84)

Diante dessa realidade, nasce outra postura empreendida pela personagem, a necessidade de se enquadrar ao mundo masculino para poder exercer sua condição de liderança. Maria Moura tinha consciência de que, para ser líder daqueles homens,

precisava parecer-se a eles, revestir a feminilidade. É com essa reflexão que a primeira modificação ocorre diante dos olhos de outros:

Não sei o que tinha na minha voz, na minha cara, mas eles concordaram, sem parar pra pensar. Aí eu me levantei do chão, pedi a faca de João Rufo, amolada feito navalha – puxei: o meu cabelo que me descia pelas costas feito uma trança grossa; encostei o lado cego da faca na minha nuca e, de mecha em mecha, fui cortando o cabelo na altura do pescoço.

Dei um nó na trança aparada e entreguei a João Rufo, junto com a faca.

- Guarde esse cabelo no alforje. (MMM, p. 84)

O corte dos cabelos se torna expressiva atitude empreendida pela donzela-guerreira e aponta uma séria consciência entre sua *condição biológica* e o compromisso assumido. O que para Diadorim representa uma etapa necessária ao disfarce, em Maria Moura se cumpre como uma fase do rito cuja base se desloca da noção de ocultamento para o conceito de identidade (*parecer-se ao outro*). Precisamente, o desejo de ocultar-se não é pré-condição à sua relação com o bando (como João Rufo que a conhecia desde menina), mas, ao contrário, marca uma ruptura com o passado de menina-sinhá, órfã e frágil, para a então líder.

Para que tal proposição se apresente com resultado satisfatório, sua condição de liderança implica a imagem que consiga **re**-construir (de si) ao outro. Nessa imagem, o comportamento deve, de alguma maneira, projetar em si o outro, no movimento constante entre *semelhança e diferença*. Ser apenas semelhante ao outro não garantiria ao líder sua condição, ser diferente implicaria o não-reconhecimento. O líder deve

comungar elementos que dialoguem com essas duas esferas (semelhança e diferença), de maneira que atraia o reconhecimento da importância de seu papel. Nesse aspecto, o carisma, a eterna vigilância, o conhecimento, são dispositivos que consolidam ou permitem o lugar ocupado por um líder.

O ato de cortar o cabelo parece ser tentativa de minimizar a diferença. Cortar os cabelos corresponderia a uma morte iniciática, cujo processo de maturação é almejado. O rito busca a formação do *novo corpo*, perseguindo a *renovação* (M. Eliade: 1998, p.47). No conto maravilhoso, segundo Propp, para os cabelos *havia dois tipos de manipulação: ou eram cortados e queimados, ou então, ao contrário, deixava-se que crescessem, mas nesse caso ficavam escondidos sob o adorno especial que era proibido retirar.* (1997, 158). Para Propp no rito de iniciação, provavelmente não havia uma única parte do corpo humano que não fosse submetida à manipulação. Observa que os próprios órgãos internos eram supostamente retirados e substituídos. Entretanto, ele salienta que havia manipulações especiais para a cabeça e os cabelos. Propp lembra ainda que os cabelos estão associados à força – basta citar a aventura de Sansão e Dalila (1997, 158). Em *Memorial de Maria Moura*, uma das etapas do ritual é assistida por todos, e acarreta, pela própria configuração do rito, uma busca da renovação do Ser. Morte para a sinhá órfã, e nascimento daquela que busca a Serra dos Padres. O rito nesse aspecto opera uma metamorfose que exige por um lado a morte, e por outro, o renascimento, representando a passagem de um estado a outro; de uma condição a outra. O sofrimento se torna condição necessária à identificação ou reconhecimento do herói. Para Maria Moura, essa questão não se exhibe de maneira diferenciada. Estar qualificada para a empreitada significa não apenas achar-se qualificada, mas ser vista pelo outro como igual e, ao mesmo tempo, superior. A crença ou o crédito do outro se faz necessária. Tal crença é confirmada, visto que a confrontação com os limites do

corpo, da resistência ao sofrimento, parece guiar a confirmação da superioridade e engrandecimento desse mesmo corpo.

Eu enfiei uma calça que tinha sido de Pai, para montar com mais liberdade. Me servia perfeitamente, eu sabia. Pai era magro como eu, e tinha pouco mais que a minha altura (...) vesti em cima o casaco de Pai, para esconder a cintura (...) (MMM, p.63)

A mudança nos trajes, nas atitudes, a assimilação de objetos até então não manipulados por Maria Moura, complementa esse quadro de transformação, e consolida nova relação com os caboclos. A partir dessa fase inicia-se a configuração do líder que os conduzirá. Esse processo de maturação da personagem se torna resultante da necessidade de eliminação de obstáculos; nesse plano, duas naturezas de obstáculos que se situam em esferas inter-relacionadas: *obstáculo de natureza* que se consagra pelos limites femininos e masculinos; e o *obstáculo de ação*, neste caso um bom exemplo é o processo inicial de formação do bando, a presença de Cirino, as empreitadas. Este nível de obstáculo ocorre na narrativa para problematizar o *obstáculo de natureza* e, portanto, fundar o processo de aquisição gradativa de uma melhor resistência física apresentada pela personagem, a cada nova empreitada. É nesse sentido que o processo vitaliza as máximas entre *ser/parecer*, ora a consciência da diferença, ora acima dessas limitadas formas:

Mas o que eu não queria era que vissem meu rosto. A cara de mulher. Mesmo com o cabelo cortado, eu não devia ter feição de homem; já o corpo, disfarçado no trajo, ainda podia enganar. (MMM p.112)

(...) Quando eles nos viram, a gente já estava em cima. Eu tinha dito a João Rufo: ‘você fala. Eu não quero que eles ouçam a minha voz’. (MMM p.112)

Após passar pelo processo de qualificação que tem como seu ponto central a emboscada para o Irineu, Maria Moura prepara sua maior viagem, o encontro com a Serra dos Padres. Singular constitui o caminho que leva à Serra dos Padres. Caminho que Maria Moura só poderia percorrer após uma fase de iniciação. O capítulo introduzido pelo sintagma, *enfim... a grande viagem*, desnuda o percurso, do Limoeiro até a chegada ao Socorro, como a primeira fase de sua jornada que compreende um período de preparação no qual as peripécias servem como aventuras para comprovar a qualificação do herói. Tanto assim que consolida um processo que se inicia com o incêndio da casa do Limoeiro até o ferimento na emboscada para o Irineu. Nesse intervalo da narrativa, Maria Moura enfrenta situações de embate que lhe permitem conhecimento necessário para traçar o caminho até a *Serra dos Padres*. Nesse percurso, se faz presente os predicativos que a qualificam para agir em nome do pai, externando “os mais caros troféus erguidos pela civilização”. Nessa jornada se estabelece o deslocamento entre dois mundos: o mundo de origem (a Casa do Limoeiro) e o mundo do desejo (a Serra dos Padres), ou, ainda, o mundo do outro. Localizados bem distantes um do outro, esses mundos podem estar na linha horizontal, representando uma distância apenas geográfica, ou na linha vertical, de cima para baixo ou vice-versa, onde se explicitam os pólos de distância de natureza. Neste último, se enquadra o objeto de procura de Maria Moura, estabelecendo o grau de deslocamento almejado por ela.

Essa linha vertical é representada por dois rios. São dois os rios, na narrativa, que concluem o ritual da busca, numa travessia que parece recompor, metaforicamente, o

espaço do sagrado e do humano, do feminino e do masculino, do paterno com o materno. Dois como pai e filha. Dois rios que são apresentados na vertical como *o rio do alto (rio do mundo de cima)*, na tradição judaica *é o rio das graças e das influências celestes. E esse rio que vem do alto desce na vertical, conforme o eixo do mundo; depois, suas águas expendem-se horizontalmente, a partir do centro, no sentido das quatro direções cardeais, chegando até as extremidades do mundo: são os quatro rios do paraíso terrestre. O rio do alto é também o Gonga (Ganges) da Índia, o rio purificador que flui da cabeleira de Xiva. Ele é símbolo das águas superiores, embora seja também, na sua qualidade de rio que tudo purifica, o instrumento da liberação (...).*(1998, p.)

A imagem dos dois rios está presente na *Divina Comédia*. Dante põe no Paraíso Terrestre, ou seja, no topo do purgatório, dois rios denominados *Letê e Eunoé*. *Letê é o rio do além, (...) nasce de uma fonte sobrenatural alimentada por Deus* (Purg. XXVIII). Tem a faculdade de eliminar definitivamente a lembrança, os vestígios dos pecados. Em grego significa ‘esquecimento’ (Purg. XXVI, 108). *Eunoé desconhecido pela tradição é criado por Dante partindo do grego eunous (= de bom sentimento) e atribuído a um riacho que corre no paraíso terrestre alimentado pela fonte de que provém Letê; mas, enquanto quem bebe a água deste esquece o pecado, Eunoé reativa a lembrança das boas ações cometidas.*

Tanto Letê como Eunoé, o primeiro como esquecimento e o segundo por reativar as lembranças, remontam no espaço do purgatório o rito de purificação. A mesma fonte que alimenta Letê e Eunoé, mostra-nos o uno que se bifurca; temos novamente dois em simetria paralela. Os dois rios estão presentes ainda em *Grande Sertão: Veredas*, como metáfora da relação entre Diadorim e Riobaldo; o rio de-Janeiro de águas claras, e o do-Chico *aquela terrível água de largura* dão o tom do limite e o encontro da

diferença. Há um sentido de purificação na travessia, mas, sobretudo o sentido metafórico do curso da vida constante e imprevisível. Em *Memorial de Maria Moura*, os dois rios conclamam não à travessia, mas à conquista e à confirmação da passagem do herói de um estado ao outro. Assim também os rios estabelecem a divisão entre as extremidades do desejo paterno, restaurador da tradição, portanto coletivo, se sobrepondo ao individual. Nesse aspecto, os dois rios dialogam, no plano simbólico, com a imagem de destruição da casa no Limoeiro, e tornam-se figuras representativas da marca de sacrifício da donzela-guerreira. Nesse plano de restauração e sacrifício, Maria Moura é autorizada a atitudes não raro estranhas, ou ausentes ao domínio feminino; como sublimação, a purificação pela água conclui o rito de passagem de Maria Moura, permitindo a conquista do Sagrado. Diz a narrativa:

Passa por catinga e por serrotes; por mata e cerrado, por léguas de campos e alagados. Dois rios se atravessa, sempre secos no verão; mas no inverno eles correm encachoeirados, das águas que descem a serra. E, depois que se atravessa os dois rios, e se topa com os primeiros contrafortes do pé da serra, segue sem desencostar, até encontrar com dois serrotes juntos, um pequeno e mais baixo, o outro comprido e alto, e que se chamam o Pai e o filho.(MMM p.225)

Duas também são as imagens dos serrotes que juntos parecem representar o processo de identificação narcísico estabelecido entre Maria Moura e o Pai. Como relação narcísica, tais imagens propõem o elo em que reflexo e cumplicidade se contaminam entre Pai e Filha.

Devagar, devagar, se desenhando dentro da claridade, foi aparecendo o serrote grande todo cinzento e manchado de listras pretas; um cabeça de pedra pura, arredondando o vulto, no alto. Tinha que ser o Serrote do Pai. E quando andamos mais um pouco, logo deu para ver, à direita do Pai, o serrote menor, como se agasalhando na sombra dele. Lá estava o serrote do Filho! (MMM p.231)

Mas como Narciso, pai e filha desmentem a ilusão da unidade e se transformam na denúncia da clivagem e da divisão. Ainda que expressem, pai e filha, em alguma medida a perfeição andrógina, como o narciso composto de masculino e feminino, na versão de Pausânias. Mas insiste a ostentação de imagens bipolares durante o percurso a Serra dos Padres. A idéia de par está presente em imagens contrárias e complementares: cerrado/mata; catinga/alagados; inverno/verão; pequeno/alto; comprido/baixo; dois rios e dois serrotes como pai e filho. A natureza assim apresentada revela, pelo contraste, uma dialética harmoniosa: uma espécie de metonímia da figura ou relação pai/filha. O universo bipolar parece, antes, a organização de pares que, ao serem descritos, estabelecem o momento de conexão entre partes opostas que se contemplam, como ciclo contínuo da existência, como expressão da vida, como o verão e o inverno, como o fogo e a água, como Pai e filha.

CAPÍTULO III

NA MORTE, A MARCA DO SACRIFICIO

Quando eu morrer que me
enterrem

Na beira do chapadão

-contente com minha terra

cansado de tanta guerra

€crescido de coração.

(Guimarães Rosa)

Ao pensar a problemática da morte como elemento configural da donzela-guerreira, podemos verificar que nas variantes populares a morte não aparece como desfecho narrativo. Em tais histórias, a donzela-guerreira é força anunciadora da plenitude da vida. Nela o amor e a entrega conformam condição constante do ser, mesmo tendo em seus feitos a necessidade de vingança. O princípio articulador da donzela-guerreira é a do ser transgressor, que acaba sendo recuperado, reintegrado pelo sentimento nobre. Por isso em todas as variantes populares a heroína se casa com o capitão.

A produção escrita, entretanto, orienta um caminho diferenciado de composição. Embora o amor seja o sentimento fundamentalmente presente na trajetória da donzela-guerreira, impelindo a consciência dos limites entre masculino e feminino, há a vingança também articuladora das ações da personagem, como princípio negador da vida. A vingança, quando tematizada na produção escrita, não é menos importante que

o amor e recebe, na sua forma, a face da morte. O desejo de vingança não aparece em todas as variantes orais e em todas versões da produção escrita, motivando os feitos e a inserção da donzela no mundo da guerra. Embora seja tema apenas na composição de Diadorim e Luzia, não há nessa questão a justificativa para a inserção dessa donzela no mundo dos jagunços. No caso de Luzia, é a enfermidade da mãe e o desprezo por Crapiúna que movem a narrativa. Em se tratando de Maria Moura não é a vingança o princípio articulador de seus feitos, mesmo tendo sido levada a planejar a morte de Jardimino do padraсто, mesmo a de Cirino. – *Eu sei que sou diferente. Mas como já lhe disse, só faço mal a quem me faz primeiro... Ou a quem eu sei que é ainda pior do que eu.*(p.380). Há na configuração de Maria Moura a afirmação da vida pelo desejo de conquista. (...) *agora afinal tinha chegado a vez de se cumprir o meu grande sonho. As terras da Serra dos Padres (...) Pai falava tanto (...)* (p.79) Para entendermos por que o cunho da morte aparece como final da trajetória da donzela-guerreira, é preciso avaliar o ato missionário, assumido por esta protagonista na sua entrega incondicional ao Pai.

O avô de Pai comprou justamente a parte que subia pela Serra dos Padres. Botou lá um morador; mas, num ano de seca, se acoitaram na terra uns negros fugidos e armaram uma espécie de quilombo. O morador teve medo, foi-se embora, mas os quilombos não agüentaram muito tempo, também. Deu um mal neles, morria de um em um, secando, devia ser de tísica. Quando os negros se acabaram, ficou a terra vaga anos e anos. As pessoas tinham medo do mal lugar.

A Avó contava que, num ano bom de inverno, o Avô arrumou, no Limoeiro, uma tropa de animais que carregou de mantimento, enxada, machado, facão e algumas armas de tiro . E partiu para situar a fazenda na serra (...)

O Avô tinha mandado na frente uns espias, que lhe trouxeram as más notícias. Ele deixou então a tropa arranchada no mato e foi em pessoa ver o que havia.

Tinha lá mais de cinquenta índios, sem contar mulher e criança (...)

E assim de lá voltou como foi – danado da vida. Mas que havia de fazer? Índio é pra se respeitar (...)

Mas o Avô nunca deu por esquecida a Serra dos Padres. A história daquele haver sempre aparecia nas conversas da família e os homens faziam planos de chegar lá e botar pra correr o Sandoval com índio e tudo. Mas nunca ninguém foi lá. (MMM, p. 80)

A força da Serra dos Padres é construída pela força do tempo, pela força da terra que passa de geração(Avô/Pai) a geração (filha). Nesse sentido bem de acordo com o compasso histórico de apropriação da terra no Brasil que regimentou a propriedade como território daquele que chega primeiro. O conflito vivido por Maria Moura tanto no Limoeiro quanto na Serra retoma o conflito histórico que marca a formação de latifúndios no Brasil. A violência do sertão é discutida como decorrente da distribuição de terra. Longe de ser o paraíso terreal, muitas vezes, descrito por Monteiro Lobato e analisado por Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*, o Brasil aparece como território sem lei e sem fronteira. Esse espaço hostil exige força e vigor masculinos. Em Memorial de Maria Moura a terra é a legitimadora do poder político, social e econômico, é por ela que a heroína se mostra homem.

(...) diferente de todas as Mouras passadas, capaz de me meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim. (MMM, p. 473)

— Mas um dia vem um imprevisto e aí vai-se tudo por água abaixo! E não é só uma panelha medida no fogo: é a sua vida que está arriscando, Sinhá! (MMM, p.479)

Conquistada a Serra dos Padres, sob a proteção de uma casa forte, Maria Moura não tem mais a história da guerreira que enfrenta perigos para contar. A donzela-guerreira chega a um ponto em que não tem mais razão de ser, uma vez que a protagonista passa a existir como guardiã do objeto de desejo. A história de aventuras se dissipa, fazendo surgir a Moura-Encantada,⁷ guardiã de um tesouro ancestral (a terra). A personagem, ao cumprir o desejo paterno, transborda em força hereditária ao mesmo tempo em que castra sua potencialidade biológica, reduzindo sua existência. Após cumprir sua função, Maria Moura é sacrificada em nome “da ordem natural das coisas”. A guerreira cede lugar à moura-encantada que assim como a esfinge tem a existência sacramentada pelo tempo como guardiã e protetora. J. Leite de Vasconcelos em *Tradições populares de Portugal* traz mais de 320 variantes do tema da moura-encantada em Portugal. Narrativa que conta a história da bela moça que habita as fontes, rios e montanhas protegendo tesouro de grande valor. No Brasil, a profunda alteração formal e temática sofrida pelo conto da moura-encantada faz surgir a moura-torta. A narrativa da moura torta é encontrada em Pernambuco, Rio Grande do Norte, conforme Câmara Cascudo (Geografia dos mitos brasileiros) e Sílvia Romero (Contos Populares do Brasil). Mas porque resgatamos essa narrativa para compreender a parte final da história de Maria Moura? Há em Memorial de Maria Moura o entrecruzar

⁷ Há nesse ponto um elemento configuracional que parece dialogar com a imagem da moura-encantada. Refiro-me a uma das versões portuguesas em que a Moura aparece na montanha como guardiã da riqueza deixada pelos Mouros. Maria Moura reconstitui essa relação como guardiã do tesouro que vai sendo acumulado pelo bando, realizando o ato de enterrar seu tesouro em lugar conhecido somente por ela. As variantes portuguesas do mito da moura-encantada: VASCONCELLOS, J. Leite de. *Tradições populares de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional. S/d.

de narrativas orais amalgamando na imagem da heroína a sua face atravessada pela história popular.

A morte, ao restaurar a ordem natural, expõe o estranho e monstruoso que, ao cumprir seu papel no ciclo da vida, é devorado pela mesma força que o constitui: Maria Moura, ao sustentar o cunho da hereditariedade, é, contraditoriamente, impelida ao direito de continuar a viver – *se eu tivesse um irmão tudo seria diferente. Mas nunca tive irmão, nem um companheiro da minha idade (...)* (MMM p.88)

Diferente do desfecho narrativo presente em *Grande Sertão: Veredas* e *Luzia Homem*, pois Diadorim e Luzia enfrentam, em combate direto, o inimigo, possibilitando, na imagem guerreira, uma perfeita e “grandiosa” forma de destituir-lhes a vida; Maria Moura planeja o seu fim. O amor por Cirino funciona como o elemento que problematiza o possível retorno à condição de sinhá. A presença de Cirino desencadeia uma situação que traz à tona a Maria perdida na fazenda do Limoeiro. É interessante observar que nesse momento ocorre o maior conflito da narrativa. Não são as peripécias de guerreira, mas seu deslocamento, ao mundo da intimidade que resgata pela individualidade do herói, os mais profundos sentimentos e sensações. A partir de nova focalização narrativa perguntaríamos, então: terminou a narrativa de feitos guerreiros? A realização da conquista impõe à narrativa, ao processo de degradação da guerreira⁸. A ação ou a inclusão de novas forças de tensão instauram um quadro de oposição à situação anterior. O que era antes *objeto de desejo* (a terra) se transforma em obstáculo à obtenção de novo estado. Esse processo de degradação é instaurado na narrativa pela chegada de Cirino a Serra dos Padres.

⁸ BREMOND, C. *A lógica dos possíveis narrativos*. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. (Org.) R. BARTHES.

Surge Cirino, filho de fazendeiro poderoso (*o Seu Tibúrcio*), jovem com 25 anos, *de riso torto – Diz o povo que é sinal de falsidade* – fugido e precisando de pouso. Cirino entra na casa de Maria Moura pela mão do pai, que paga pela segurança do filho – nesse aspecto percebemos que a Casa de Maria Moura se transforma em refúgio para as pessoas procuradas pela lei. A Casa, denominada *Forte*, se consagra como boa fonte de renda ao se transformar em condado. Percebe-se que a instituição do Condado não dialoga nem com a imagem da Casa de origem, a Casa Natal (o Limoeiro), nem mesmo com a Casa idílica, estabelecida pelo pacto com o bando. Essa então Casa Forte perde as nuances do privado, da intimidade. Novo sentido se descena, e nesse aspecto, nova ordem se instaura ostentado modelo de sociedade .que agrega os fracos e oprimidos. A organização social que se delineia na Casa Forte dialoga com a imagem de Canudos em dois aspectos: a presença de líder (não religioso) e a formação de sociedade alternativa para marginalizados e excluídos, acolhedora dos fracos e fugitivos. Conformando sociedade isolada e ilegítima do ponto de vista do Estado e da religião. A produção e subsistência de todos continuam vinculadas às parelhas, pequenos furtos realizados pelo grupo de Roque e Muxió.

(...) continuava o grupo de Antônio Muxió se saindo melhor do que o esperado. Eu até me arrependia de ter antipassado com o cabra. Junto com o Roque, ele fazia uma parelha levada boa diabo. Passavam uns quinze dias, três semanas por fora, e não voltavam nunca de mão abanando. Ou era dinheiro, ou alguma jóia, sempre mais de uma arma. Vez por outra chegavam tangendo cabeças de gado. (MMM p.330)

As atividades de pares continuavam de maneira reduzida, mas sem participação atuante de Maria Moura; esta agora era uma espécie de administradora da ordem e segurança da Casa Forte. O pulso forte e a atenção aos detalhes, que iam desde a cozinha até as empreitadas, ocupavam o tempo de Maria Moura. Arriscar-se, fazer parte das emboscadas, não era mais para ela. É nessa situação de equilíbrio e calma que Maria Moura descansa a guerreira. *-O senhor fique aqui em liberdade, conversando com Seu Cirino. Eu vou lá dentro, dar as ordens para o nosso almoço. Explique a ele tudo que nós combinamos, por favor.* (p.341) Cirino fugitivo da polícia por assassinato, chega sob a veste de um incorrigível sedutor.

-Mas o fato é que, com a ausência de Duarte, Cirino foi se comportando de maneira diferente. Mudança, contudo, procedia tão de pouco, que eu só notava porque estava prevenida.

Depois da ceia, quando se despedia – isso foi na segunda noite -, ele me beijou a mão. E como eu levantasse a sobancelha, admirada, ele riu-se.

-Estou tentando lhe fazer a corte! (...) (MMM p.356)

Um sedutor que encontra em Maria Moura, a mulher solitária. O sentimento amor se conforma, à feição da produção oral sobre o tema da donzela-guerreira, como o maior de todos os conflitos vivenciados por essa personagem; uma vez que vitaliza uma condição contrária ao papel desempenhado até então. Amar e permitir-se ser amada encerra uma necessidade de (re) inserção dessa guerreira, violadora da ordem e de regras. Diante dessa questão, a transgressão possível anteriormente, assumir um papel masculino, faz-se irreversível visto que não permite a retomada de curso de vida. Seja como Isabel ou Maria Gomes, todas personagens da produção popular, a questão

da retomada ao estado inicial de donzela e a efetivação do amor com o casamento fazem-se não apenas possíveis, mas necessárias. Há claramente uma dinâmica do lúdico e da experimentação da reversibilidade das coisas. Essa capacidade transgressora que se faz ver como circunstancial, e, por isso aceita – semelhante nos parece o ritual em que o homem se veste de mulher para fazer os outros rir, muito comum nas manifestações populares. A produção escrita não conclama essa mesma condição como desfecho. Há, sobretudo, uma busca pela composição que polemiza, ao extremo, o indivíduo diante de valores e papéis conclamados e consagrados. A polêmica condição do *parecer*, comprometendo e arrastando, para o segundo plano, questões como o amor, a possibilidade da escolha... a liberdade. A morte encerra essa impossibilidade de ser, ou a ilusão da possibilidade de escolha. A morte comunga a idéia de aprisionamento com que o indivíduo transgressor tem de lidar e enfrentar. A morte é, para sempre, exclusão e garantia de sobrevivência das regras e dos valores. A impossibilidade do indivíduo está em vencê-la, como na clássica imagem proposta por Ingmar Bergman em seu filme *O sétimo selo*.

A Serra dos Padres, na nova rede de tensão narrativa, é o obstáculo. Desenvolve-se outro jogo, no qual o núcleo narrativo é a relação Maria Moura e Cirino. O pacto estabelecido com o bando, no início da jornada, marca uma imagem masculina que resgata, no mundo paterno, a justificativa para existir e sacrificar a sua natureza; por isso, Maria Moura não se permite a entrega ao prazer durante a trajetória, corroborando a existência de um estado de celibato que, de maneira simbólica, dialoga com o estado casto mantido por outras donzelas-guerreiras.

E o pior é que, com todo aquele meu desadorno por ele, eu não conseguia negar a mim mesma que os nossos amores não podiam ter nenhum futuro.

A passagem de Cirino pela Casa Forte tinha que ser só isso: uma passagem. Qualquer hora ia dar alguma loucura naquela cabeça sem juízo e adeus, Cirino. (MMM p.394)

A traição de Cirino detecta a ausência de sentimento por Maria Moura e a inviabilidade de Maria Moura retomar um curso de vida diferente do traçado quando da saída do Limoeiro. Pensarmos que Maria Moura poderia perdoar Cirino, ou, ainda, se casar e ficar na Serra dos Padres, é uma conclusão improvável, já prevista na narrativa, pela disposição dos fatos. A traição de Cirino é um processo de ação que tem a função de confirmação e eliminação do *erro* praticado pelo herói, ao mesmo tempo em que desenvolve novo eixo conflitante na narrativa.

E agora – eu tinha que enfrentar aquela traição. Não de amor que se pode perdoar, mas de fé. Traição à Maria Moura, à mulher a quem Cirino se gabava, na casa de raparigas, que comia na palma da mão dele. (...) (MMM p.418)

Ao concluir a jornada até a Serra dos Padres, Maria Moura não pode cortar o cordão umbilical, e retomar o curso da vida. Mesmo porque sua existência se restringe à missão assumida em nome dos ancestrais. Por essa perspectiva, a morte de Cirino consolida a necessidade de retomada da ordem e, portanto, a eliminação do “erro”. Prepara, assim, a punição do agente/herói transgressor. A possibilidade de morte de

Maria Moura se configura desejo da personagem ao ser levada ao assassinato de Cirino:

Não era dor propriamente que eu sentia; era mais um estupor que me deixava dormente, numa espécie de meia morte. O corpo não me doía em lugar certo, mas tudo me doía. Principalmente a cabeça. (MMM p.463)

Assim a desgraça que foi para mim a traição de Cirino, o horror que se seguiu, o que eu padeci durante toda aquela maldita viagem do Sumidouro à Casa Forte, e a mais maldita ainda prisão dele no cúbico, tudo me marcou como um corte de faca, fundo e feio (...) (MMM p.467)

A traição de Cirino transfigura a marca do estigma que permite reconhecer, em Maria Moura, a função para qual foi destinada, consolidando-a como padrão amplo de conduta e valores perenes. Nessa relação, o sacrifício se espraia como apreensão absoluta da personagem. Vale salientar que a estrutura do sacrificio recobra não apenas a idéia punitiva; antes desloca a punição para o caráter de substituição. O agente transgressor, ciente de sua falha, temente da possibilidade de castigo, oferta um outro ser vivo *sem defeito*. O caráter da substituição, presente na configuração do bode expiatório, permite transformar o transgressor em agente de sua redenção, visto que substitui seu pecado, como confirmação de arrependimento, por uma oferenda; restaura-se, portanto, uma dada ordem/harmonia. Essa retomada se cumpre a partir da disposição ritualística. O sacrifício *apresenta assim o duplo caráter de excluir a proteção e pedir uma reparação*.(1971) Em Maria Moura, essa condição é expressa pela configuração da “voluntariedade” que se presta a ir ao encontro do desejo paterno: a terra - pela natureza dos meios de que dispõe, Maria Moura apresenta um caminho

sem volta. É nesse sentido que a morte ocorre no percurso da narrativa como uma etapa previsível que a protagonista é obrigada a enfrentar – é chegado o tempo de pagamento da dívida.

A conversa do seu Francelino tinha, de certa forma, acordado a velha Maria Moura. Ou antes, uma Maria Moura nova, diferente de todas as Mouras passadas, capaz de se meter numa aventura louca, quem sabe sem retorno, quem sabe sem fim. (MMM p.473)

(...)

Passei os olhos pelo escrito testamento. Estava direito, segundo me pareceu. A terra do escrivão era cheia de floreados. Eu deixava as minhas posses, ‘ imóveis e semoventes, para o menino Alexandre, filho de minha prima Marialva e do seu legítimo esposo, Valentim de Barros Oliveira. Diante da menoridade do herdeiro, ficava como administrador do espólio Duarte e Rubino do Nascimento, tio natural do menor. Por ocasião maioridade do herdeiro receberia o dito Duarte um terço dos meus bens em dinheiro, ou o equivalente em outros valores’ (MMM p.480)

O que permite a Maria Moura destoar de Diadorim e Luzia parece ser o fato de expressar consciência de sua condição. Subjacente a sua fala percebemos uma realidade concernente a um fato inquestionável. Confirma-se, com a morte, o rito de transformação dotado do caráter de predestinação que contempla início e fim do compromisso missionário.⁹ Em uma metamorfose que integra Maria Moura ao espaço

⁹ Parece-nos que, em vários aspectos, a narrativa de Rachel de Queiroz dialoga com a tradição e o imaginário popular. A expressividade da personagem cravada pelo cunho do sacrifício nos remete a outras imagens que dinamizaram essa condição. Duas em especial trazem raízes longínquas e uma simbologia bastante rica: a imagem do boi, fortemente marcada pela condição da travessia e do sacrifício, muito específica e recorrente na cultura brasileira presente, por exemplo, o texto *travessia do Araguaia: Naquele estradão deserto a boiada descia para banda do Araguaia para fazer a travessia (...) deu a*

do outro, ocorre sua restauração, no final da busca, ao sentido de responsabilidade e dever cumprido. A infração presente na escala de sucessão dos fatos justifica a morte da personagem, embora a narrativa não exponha, como em Luzia e Diadorim, a cena, antes fica insinuada:

Duarte tomou as rédeas do cavalo das mãos de Pagão, esperou que eu me aproximasse para montar. E antes que eu botasse o pé no estribo, rogou mais uma vez:

- ainda está na hora de mudar de idéia, Sinhá. Vai ser uma luta muito dura, com esses homens traquejados pra matar (...)

- Se tiver de morrer lá, eu morro e pronto. Mas ficando aqui eu morro muito mais.

Saí no trote largo. Só mais adiante, segurei as rédeas, diminui o passo do cavalo, para os homens poderem me acompanhar (MMM p.482)

A morte apresenta o fim do ato missionário, um fim que é expresso no final da narrativa sem o ponto-final, como se ainda não tivesse chegado o fim, e, portanto, permite o ato de narrar. O narrador assim consciente de sua jornada induz, por meio da ausência do ponto, que o final de Maria Moura ainda esta por vir. Uma morte solitária que se constitui desejo individual. O desejo da morte é a recusa da vida que nasce pela procura. Como guerreira, Maria Moura é um ser solitário... *ser-para-a-*

ordem o ponteio/enquanto as piranhas comem temos que passar ligeiro/toque logo este boi velho que vale pouco dinheiro/já roído pelos anos o coitado não sabia do seu destino tirano (...). O Bode expiatório é outra imagem extremamente forte. É no Levítico que aparece pela primeira vez a imagem do bode, agindo em nome do sacrifício de reparação: *Esta é a lei do sacrifício de reparação. É a coisa santíssima. No lugar onde se mata a vítima do holocausto, será morta a vítima do sacrifício de reparação; (7:1-3) Se é um chefe que peca, fazendo por inadvertência alguma coisa proibida pelos mandamentos do Senhor seu Deus, e incorre assim em culpa, então, ao dar-se conta do pecado cometido, levará como oferta um bode sem defeito. Imporá a mão sobre a cabeça do bode e o matará no lugar onde se matam os holocaustos, na presença do senhor. É um sacrifício pelo pecado. (4:22-25)*

morte, ausentado-se dela, bem como em todas as variantes sobre da donzela-guerreira, o temor pela morte.

CAPÍTULO IV

O PACTO NARRATIVO

Que olho pode ver-se a si mesmo?

(Stendhal)

(...) eu não receio que o leitor esqueça alguma vez que faço as minhas confissões, para crer que faço a minha apologia; mas também não deve esperar que eu cale a verdade quando esta falar a favor de mim.

(Rousseau)

A narradora, testemunha de si mesma, concentra elementos duais, conflituosos, na arte do narrar. Do ponto de vista da personagem, localiza, na trajetória da construção do romance, uma conformação exaustivamente centrada na guerreira que constantemente desnuda o próprio espaço. O épico recebe novo colorido, outra versão. O romance da senhora Rachel de Queiroz **re-visita** constantemente uma tradição literária, mas, ao absorvê-la, transporta-a para nova esfera de significação. O épico e a guerra são exemplos dessa questão aqui levantada. E a análise que desenvolveremos, tentará dar conta do percurso que a narradora de si mesma (Maria Moura) faz, como também da disposição dessa voz, que não é a única, na totalidade do romance.

Memorial de Maria Moura localiza uma voz narradora que, ao falar de si, não se manifesta motivada pela presença do outro. Sua voz não articula isoladamente o sentido apreendido pelo romance. Outras vozes se fazem presentes, embora cada uma delas esteja comprometida consigo mesma. Teríamos, no limite, narradores com

experiências diversas: vozes que se intercalam como apreensão de um sentido que não é único.

A voz de Maria Moura se restringe a si mesma e articula um sentido aparentemente abrangente sobre sua experiência, trazendo à tona o plano da intimidade, das intenções e sensações mais íntimas, o plano dos desejos mais secretos, às vezes dissonantes das ações. Diante dessa perspectiva é que pensamos a personagem não apenas pela premissa da inversão de comportamento (masculino/feminino), ou o des-lugar dessa existência. Parece-nos ser essa composição de si e para si, realizada pela narradora Maria Moura, uma voz que alude para a descontinuidade que é o ser humano. É nesse limite de compreensão que os pólos masculinos e femininos vão além das categorias de classes, acentuando uma dimensão humana problematizadora do eu. O que equivale a dizer que ir de uma coisa a outra, de um comportamento a outro, manter-se em ambos sem estar (totalmente) em nenhum deles, é o que parece suscitar sua visão sobre si. Ir de uma coisa a outra, estar não estando, estar ou ser entre os pólos aparência e essência, fundi-los e, ao mesmo tempo, desmenti-los, parece expressar a fratura. Não a totalidade, mas a descontinuidade, a lacuna, a falta, as várias faces, a metamorfose, movida pelas intenções. Como narradora solitária, narra sem a presença de um ouvinte, o que equivale a pensar na esfera de atenção do outro. A vida e o sentido se tornam apreensão de si para si. Embora narre como se narrasse a um outro, o tempo e a distância entre o momento do ato de narrar e a experiência vivida, não raro, recebem o tom nostálgico do herói desiludido e sem reconhecimento. Aquele herói que, após transpor barreiras, sobreviveria da glória e do reconhecimento; estes, por sua vez, são dádivas alheias. Tom nostálgico que é dissimulado, muitas vezes, pela mobilidade interna dos eventos, dos conflitos narrados.

Embrenhemo-nos no interior da narrativa. A história se inicia com Maria Moura na Casa Forte, exercendo seu quinhão de Dona Moura; a cena apresenta a personagem diante do Beato Romano, que chega a Casa para pedir guarita e, por pertencer ao passado de Maria Moura, vai justificar a dinâmica retrospectiva da narrativa:

Ah, daquele tempo para cá, eu mudei muito. Imagine se agora eu ia me ajoelhar aos pés daquele padre! Me confiei no tal segredo de confissão, de que Mãe falava com tanta fé. (...)

(...) Naquele tempo eu pensava que o padre ia achar o pior de tudo o pecado da carne. O pecado da carne com meu próprio padrasto! – que aliás nem padrasto era, já que nunca se casou com Mãe. Só era mesmo amigado com ela, como o povo dizia! (...) quantos anos eu tinha naquele, naquele tempo? Dezesete? Era. Minha Mãe amanheceu morta, enforcada, perto da cama (...) (MMM p.17)

O aparecimento do Beato Romano, na Casa Forte, solicitando a ajuda de Maria Moura, permite uma retrospectiva distribuída em treze capítulos, em que narram Maria Moura (nove capítulos), Irineu (um capítulo) e Tonho (três capítulos). Nessa retrospectiva, Maria Moura apresenta fatos desde a saída do Limoeiro e todo o percurso à Serra dos Padres. Somente na saída do Limoeiro é que teremos, aparentemente, duas versões para o mesmo episódio. A imagem de destruição da Casa do Limoeiro é narrada segundo um ponto de vista de Maria Moura e de Irineu. Entretanto, embora o foco narrativo tenha se alterado de Maria Moura para Irineu, há uma comunhão entre as duas versões. O que nos aparece em especial, nesse momento único da narrativa, pois temos uma focalização interna e externa da casa.

A imagem segundo o ponto de vista de Irineu:

Os pontos de fogo da casa estavam se virando numa fogueira só, com uma rapidez pavorosa. Quando a labareda grande subiu, deu-se um grande estalo na cumeeira, mas ninguém gritou lá dentro.

Que diabo estava se passando com aquelas mulheres?

Parecendo até resposta à nossa pergunta, de repente pipocou um tiro, logo outro. Como é que eles agüentavam ficar dentro daquele inferno, seriam raça de Saramanta? Outro pipoco de tiro. E continuava sem ouvir um grito. Mas deus, o diacho da mulher teria mesmo pauta com o cão? (MMM p.67)

A casa toda virou aquela fogueira sem tamanho. Voou caco de telha pra todos os lados; íi, o oitão esquerdo, ainda armado na taipa, desabou inteiriço para dentro. (p.68)

Se fosse casa de tijolo não resistia tanto, mas o madeirame era de aroeira curtida pelo tempo, enfrentava até fogo. (MMM p.68)

A imagem segundo o ponto de vista de Maria Moura:

Botei a tiracolo o saco da munição; tinha ali o chumbo, e o polvarim grande de chifre, as pedras de isca e o artifício de fazer fogo. Tudo herança de Pai. Peguei também a faca que era dele, uma pajéu linda, com cabo de rodelas de osso e prata, na sua bainha bordada. Apertei bem as correias que atavam o papo-de-ema, me benzi, senti os olhos ardendo, aquele aperto horrível no coração. Fui até o quarto, beijei as paredes da minha casa, me despedindo para sempre. Determinei aos rapazes que, assim que o fogo pegasse mesmo, fazendo labareda alta, eles aproveitassem o susto

dos cabras do cerco, e fugissem também, pelo mesmo caminho nosso. (MMM p.65)

Ao mesmo tempo em que a narrativa nos conduz à possibilidade de escolha feita pela personagem, os fatos estão dispostos em uma seqüência que comandam uma lógica de ações. Nesse sentido, a perda da mãe e a ganância dos primos, pela terra do Limoeiro, levam Maria Moura a buscar outro horizonte. A situação de “escolha” é apresentada pela perspectiva de narrativa de Irineu em que se mostra disposto a casar com Maria Moura: *O melhor mesmo é passar a mão na prima, dizer que eu roubei a moça pra casar – e com o consentimento dela (...). Ela pode chorar e reclamar nos primeiros dias, mas acaba se dando por feliz.* (MMM p.50) Entretanto, essa passagem da narrativa apenas desenvolve mais um plano a problematizar: a ruptura da ordem inicial (familiar) vivida pela heroína. Após a saída do Limoeiro, as peripécias que contemplam situações distintas (o conflito com o padrasto e Jardimino, já analisados e, posteriormente, a formação do bando), são narradas exclusivamente por Maria Moura. É nesse percurso narrativo que nos interessa perceber como Maria Moura fala de si.

A narrativa restaurada pela lembrança – *eu me lembro*, ou ainda, *tudo herança de Pai-*, consegue articular nos detalhes a construção de situações cujo foco localiza exclusivamente o “eu”. Desdobrando-se entre o plano das sensações e das ações, a narradora elabora com detalhes sinuosos a sua experiência.

Hoje, dessas horas, eu me lembro mais do medo que da dor. Medo, sim, maior que a dor. Mãe se matar por ela mesma e escolher aquela morte horrível. E por quê, Minha Nossa Senhora, meus santos do céu, por quê? (MMM p.18)

Ouvindo os meus gritos, o pessoal da casa correu. Chiquinha e Zita, as meninas da cozinha, se puseram a gritar também, até que João Rufo chegou e amainou a gritaria e a prantina. (MMM p.18)

Ela puxou a faca e cortou o cordão do enforcamento. Eu já estava caída no chão, de joelhos, gritando sempre, batendo com a cabeça nos ladrilhos (...) (MMM p18)

Preocupada não apenas com o relato, a narradora se expressa muito mais pelo plano interior, naquilo que consegue transmitir sobre as emoções e sensações do “eu” diante das situações experimentadas. Situações, estas, que vão desde um pequeno evento até as mais traumáticas experiências, como a morte da mãe, a morte de Cirino, a destruição da Casa do Limoeiro.

Fiquei trancada no quarto chorando, no escuro, me sustentando com chá e caldo, até que o Liberato apareceu.

Comecei a pensar de novo naquele horror todo, procurando na minha cabeça algum ponto esquecido, mas importante, do acontecimento (...) (MMM p.23)

A narrativa elaborada pelo foco da emoção fica patente em Maria Moura. Entretanto, esse não é o único dispositivo que **re-arranja** o passado. Temos, portanto, dois campos que enfatizam pólos de configuração da personagem: um deles está vinculado ao agir, na sua relação com as demais personagens; outro, diz respeito ao mundo interior, estabelecido pela onisciência. O contraste entre *ser* e *parecer* é desvelado ao leitor. Muitos são os momentos, e longos, em que a narrativa se esboça pelo fluxo de consciência da personagem. Esse momento nos parece o subterfúgio que se caracteriza pela organização da memória por meio do pressuposto da sinceridade

pelo recurso da confissão. O pressuposto da sinceridade estabelece um elo entre o que se diz, como se diz e a quem se diz, bem ao molde Rousseauiano.¹⁰

Voltei para o quarto, para a rede. Àquela altura, já estava começando a ter medo da confusão em que tinha me metido. Mas a raiva era maior do que o medo (...)

(...) em que é mesmo que eu estava me metendo? Não tinha levado em consideração a visita dos primos ou a imaginação do delegado. Queria ver no que ia dar tudo. Podia jurar que o Tonho e o Irineu iam vir mesmo, com os soldados, dispostos a brigar? (...) (MMM p.41)

Nesse fragmento, a personagem vivendo o conflito que antecede sua saída do Limoeiro, portanto após a morte de Liberato e Jardimino, dispõe do fluxo do pensamento como horizonte que se quer revelador, sobretudo por permitir, em certa medida, a minimização de julgamento sobre atitudes que estão completamente deslocadas de uma ética. Nesse plano, o acesso “ao que se pensa” sobrepondo-se “ao que se faz”, e, portanto, justificando “porque se faz”, transforma o leitor em uma espécie de cúmplice da personagem (como o assassinato de Liberato e Jardimino). Ao dividir esse horizonte de conhecimento com o leitor, a narradora permite, a esse mesmo leitor, um grau de informação inviável às personagens envolvidas na narrativa. Essa perspectiva de elaboração aproxima a personagem do leitor. Por pior que seja o resultado das atitudes tomadas pela Maria Moura, os motivos que a levaram “a agir de uma e não de outra maneira” apontam para a imagem de uma narradora que, ao falar sobre si, fala a partir de uma perspectiva apologética. O esclarecimento proposto pela

¹⁰ A verdade única e possível sobre o “eu” só poder ser alcançada quando apresentada por esse mesmo “eu”. O pressuposto da sinceridade se estabelece como afirmativa que vem do coração. Rousseau, Jean Jacques. *Les Confessions*. Paris: Generale Francaise, 1972.

narradora esboça uma espécie de “arrombamento” de sua intimidade. Na auto-enunciação a heroína lança mão do discurso confessional, conforme Rousseau¹¹, cujo tom esboça-se pelo excesso. Para Octavio Paz *um excesso de sinceridade pode levar-nos a formas refinadas de mentira* (1992, p. 40)

A memória no que há de mais íntimo, e, portanto, verdadeiro, transmite o acesso irrestrito ao universo da personagem. Há a ênfase no grande evento, na travessia de uma casa à outra: da casa natal à casa onírica, abordados pelos detalhes do mundo interior da personagem, seus desejos, sonhos, e desilusões; esse plano da narrativa entrelaça o mundo externo das ações na sua relação com outros. No plano dos acontecimentos, estabelecemos dois horizontes de avaliação da personagem-narradora: o momento antes de Cirino, antes de chegar à Casa Forte, e o momento após a conquista da Serra dos Padres, após conhecer Cirino.

O papel da narradora consiste, dessa maneira, não apenas nos eventos enfrentados pela personagem, como *as emboscadas*, onde supostamente questões como resistência, agilidade, liderança e carisma se tornam atributos constantemente testados no exercício da liderança. Todavia, o plano do pensamento, a reflexão direta da personagem, o insondável mundo interior recebe um tratamento singular, mostrando-o impregnado de aprendizado paterno e, de uma ordem do passado que é resgatada, de alguma maneira, como compreensão para o presente. Diante dessas questões, podemos pensar em um comportamento antagônico. A donzela-guerreira aqui analisada é multifacetada e exhibe a dinâmica do ser. Sinhazinha, horizonte quiçá da fragilidade, e a Moura, a guerreira. Ir de uma à outra, ou ainda, da fragilidade à força não são expoentes excludentes de ação do “eu”, mas expressam a **des**-continuidade em que reside a máxima desse “eu”. Tendo em vista essas questões, a Moura que se consolida a partir do processo de

¹¹ Op.cit.

“qualificação”, por exemplo, conhecer o caminho até a Serra dos Padres, mobiliza suas faces, seus desejos, sua coragem diante da vida. A heroína se move constantemente em função dos seus interesses e diante da relação possível com o outro. Vejamos como a narradora arranja essa sequência narrativa.

Como se vê, eu tinha aquele roteiro na cabeça. Aprendi como quem reza, ensinado pelo Avô. Que o velho, no desgosto de não ter um neto macho, me obrigava a aprender tudo dos nossos direitos na terra da Serra dos Padres, para eu fazer o meu marido, ou um filho, um dia, recuperar aquele chão que valia mais do que ouro, com a sua água perene, com suas terras frescas. (MMM p. 226)

A narrativa, nesse sentido, dá-se pelo descontínuo entre explicação e sequência dos eventos, moldando a sua continuidade. Somente assim seria possível pensar em uma continuidade no romance *Memorial de Maria Moura*, na sua intensa descontinuidade, sobretudo quando percebemos as outras vozes que recortam, introduzindo não apenas outro espaço, como também outra dinâmica de atitudes e conflitos, nas tantas histórias narradas em um só romance. É inegável que se faz mais expressiva a voz de Maria Moura, dentre as outras que intercalam a sua. De qualquer maneira, a unidade do romance incita não a totalidade, tanto do ponto de vista da heroína, como também da experiência então narrada de qualquer uma das personagens envolvidas em suas histórias. A postura narrativa parece ser a de alcançar pelo despojamento a forma, essência verdadeira da personagem; como se por saber de tudo, nada tivesse a esconder ou porque esconder: uma narradora que opta pela exposição explicativa das cenas e pelos monólogos da personagem consegue garantir-lhe uma identidade. Como se estabelecesse, com o leitor, o pacto da Verdade. Uma Verdade que sabemos ser

fragmentada, pois não transmite a pluralidade de ponto de vista sobre o acontecimento. Tal clareza nos permite indagar: Por que Maria Moura impede outros personagens de narrar? Ou por que apenas Marialva, Beato Romano, Tonho e Irineu têm a palavra? Por que não permitir a João Rufo ou a Duarte participar da narrativa?

Essa opção pelo foco narrativo está muito comprometida com o critério de seleção, não apenas de vozes, sobretudo da imagem que deseja criar. Além do comprometimento com uma nova construção do épico, permitir que João Rufo (mesmo Duarte) narre, seria permitir que fosse apresentada outra face dos fatos vivenciados por Maria Moura, e, este não parece ser o objetivo dessa narradora. Se a esse fato se deve o silêncio de algumas personagens, como ficaria a narrativa dos outros? Qual seria o efeito dessas vozes (secundárias) acopladas à narrativa de Maria Moura?

Ao permitir que Marialva, Beato, Irineu e Tonho narrem, há nessa concessão a consciência de que nenhum deles participou do processo de busca de heroína. Marialva conhece melhor a prima após a Serra dos Padres ter sido conquistada; Irineu e Tonho se fazem presentes no momento de destruição do Limoeiro, e o beato aparece somente após a morte da mãe de Maria Moura (uma rápida aparição) e, posteriormente, quando a Serra dos Padres já estava conquistada. Observa-se que nenhum deles foi testemunha do período de busca da personagem e sobre isso nada podem contar.

TEMPO E MEMÓRIA

É a construção da terra idílica, a travessia da Casa Natal (o Limoeiro) à Casa Onírica – *habitar oniricamente é mais que habitar pela lembrança*¹² – a terra do desejo, que impulsiona Maria Moura. A narrativa, ao refletir o elo entre as imagens Avô, Pai, Filha, apresenta o tempo recortado ou tangenciado a partir de três tempos cujo eixo estabelece a tríade filha do filho do filho. A continuidade do eixo familiar é complementada, no final da narrativa, pela imagem do menino Xandó, sobrinho de Maria Moura, dinamizando a mobilidade dos tempos, em um encadeamento comprometido com as ações das personagens. A questão temporal é de particular importância neste romance, uma vez que o tempo cíclico não aparece pelo viés da natureza no seu ensejo contínuo das estações, do deslocamento entre noite e dia ou da duração do dia, seja minutos seja dos segundos. Nem é o tempo da aventura que Bakhtin¹³ localiza como o tempo separado da história e da biografia, ou ainda, o tempo fabuloso que implicaria a transgressão das categorias temporais. A fração temporal vinculada à dinâmica da Natureza não está presente na narrativa. O que impera é o tempo de ação humana. Uma temporalidade muito mais explorada segundo uma perspectiva de feitos. Nesse aspecto, a evidência é o humano. O ser humano em seu universo de relações é o grande tempo e o limite do espaço. Sobretudo, quando contrastamos o movimento da narrativa de Maria Moura diante das demais histórias presentes no romance. Intercalando essas histórias, o tempo aparece quando a narrativa informa sobre as esperas de Marialva pelo Valentim: *Que fundamento tinha eu esperar*

¹² Casa Onírica e Casa Natal, expressões propostas por Bachelard em *A terra e o devaneio do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹³ Essa questão é exaustivamente explorada por BAKHTIN, M. *Criação da estética verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

a volta dele, senão aquele: “Eu vou mais eu volto”. Naquela hora me pareceu dito com a maior firmeza. Seria mesmo? (...) E eis que afinal, num certo dia depois do almoço, era meio-dia, (...) De repente Duarte veio me procurar, todo misterioso. (p.130). Desse reencontro ao casamento e ao nascimento de Xandó, e, finalmente, ao encontro com Maria Moura na Casa Forte. Ou ainda, como a história do beato Romano explora desde o primeiro encontro com a Dona Bela, o relacionamento amoroso e adúltero, da gravidez decorrida até aos oito meses à morte de Dona Bela causada pelo marido. A nova vida de ex-padre, uma vida de fugitivo, que encontra na Casa Forte a guarita necessária para escapar à polícia.

Essas narrativas como histórias independentes se entrecruzam à narrativa de Maria Moura; o tempo tanto do ponto de vista do tempo decorrido com relação às ações de Maria Moura, quanto das ações do beato Romano e Marialva são medidos pelo acontecimento. Este, por sua vez, na esfera limite: do nascimento à morte. Enquanto Maria Moura fugia do Limoeiro e buscava a Serra dos Padres, o beato enfrentava todas as peripécias como manter um caso com uma mulher casada, a vinda de um filho, o que prova o adultério e o assassinato. Já Marialva, por sua vez, entre a espera exaustiva mais ao mesmo tempo esperançosa pelo Valentim, da fuga ao casamento, a gravidez e o filho Xandó (já menino) resumem uma experiência antes de chegar à Casa Forte.

Todos esses acontecimentos, envolvendo a temporalidade que dele demanda, da própria ação humana é que denotam a temporalidade da trajetória do Limoeiro à Serra dos Padres, empreendida pela Maria Moura (e vice-versa): *Levou-se tempo, muito tempo. Quantos anos eu tinha naquele tempo? (...) Estes anos todos de luta, muita luta. (...).* No entanto, não sabemos quanto, a não ser por essa interposição de acontecimentos das outras narrativas. A dinâmica do tempo é de ruptura e continuidade. Ruptura,

segundo um ponto de vista do ritmo¹⁴ que se articula a partir da ação das personagens, com mobilidade própria atrelada à experiência de cada personagem. Como se faz diferente o tempo para Marialva que espera (longamente) por Valentim, ou o tempo que envolve a experiência do beato Romano com Dona Bela, distinto em si, em dois momentos, um que equivale à descoberta do desejo, ou encontros, o tempo da paixão; outro, a temporalidade que conta dos conflitos vividos por ambos (Dona Bela e o Padre) após a descoberta da gravidez, a volta do marido. A marca do tempo, portanto, não está acentuada apenas por dias e noites, frio ou calor; mas, sobretudo pelas situações vivenciadas pelas personagens, na sua especificidade. Aí reside a descontinuidade não do tempo, mas do ritmo (ou ritmos) que envolve esses vários tempos, todos centrados no passado. Um passado que encontra uma unidade apenas se pensado a partir da sua descontinuidade legítima e singular. Todavia, todas as narrativas configuram o perfil do transgressor: O beato transgride a ordem da igreja, e por extensão, a ordem social estabelecida; Marialva desobedece a família e foge com o amado; Maria Moura obedece ao desejo do Pai, mas contraditoriamente, se instaura como elemento transgressor. Todas as personagens ousaram transgredir e se colocaram em primeiro plano, relegando a ordem social e moral.

Quiçá, por isso, não temos a dinâmica da Natureza como grande empreendedora das ambientações, as matas, ou mesmo, as especificidades de cada lugar por onde passou Maria Moura e seu bando; ao contrário de um narrador viajante¹⁵, que muito

¹⁴ Sobre tempo e ritmo ver BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática. Ver ainda: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: perspectiva, 1976.

¹⁵ Walter Benjamin distingue dois grupos em que a figura do narrador se torna *plenamente tangível*: o marinheiro mercante e o lavrador sedentário “*quando alguém faz uma viagem, então tem alguma coisa para contar, diz a voz do povo e imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas não é com menos prazer que se ouve aquele que, vivendo honestamente do seu trabalho, ficou em casa e conhece as histórias e tradições de sua terra.*” (p.1983, 58) Não é, pois, como narradora viajante que Maria Moura traz o conhecimento do passado; um passado que se mostra pela precisão da lembrança. É justamente essa lembrança a célula do caráter épico da narrativa. Afirma Walter Benjamin: “*A memória é a capacidade épica por excelência*”. (op.cit)

tem a contar sobre os lugares por onde passou ou as histórias que ouviu. Esta heroína não é um ponto móvel no espaço, como sublinha o herói do romance de viagem, expondo a diversidade estática do mundo (espaço e sociedade). Nem mesmo a nossa heroína que é colocada à prova pela virtude, façanhas, lealdade, está comprometida com um mundo cuja compreensão é a de teatro das lutas e das provas do herói, portanto suas qualidades do início ao fim, seriam as mesmas; ou seja, o mundo não modificaria o herói.¹⁶

Embora tenhamos desenvolvido uma análise que até aqui aponte para uma estrutura muito próxima do conto maravilhoso, em que a disposição do herói, sua trajetória, incide em uma escala de ações, percebemos a longínqua tradição que é re-visitada pela escritora Rachel de Queiroz ao dar forma a sua personagem. Longe de incidir no equívoco de afirmativas, à semelhança de que estamos diante de um típico herói do conto maravilhoso, tentamos mostrar que elementos estruturais desse herói estão na base de composição de Maria Moura.

Como legítima heroína, incorre na ação transformadora do espaço, tanto na perspectiva de destruição quanto na perspectiva de construção: as duas casas se tornam o elo desse movimento do herói sobre o espaço. O espaço não permanece o mesmo após a ação do herói, ele muda, como também muda o herói. O processo de aprendizado não se dá unilateralmente (ou seja, apenas o herói mudaria). Essa base transformadora reage, ao mesmo tempo em que sedimenta a tradição: o retorno.

Há outro aspecto, sobre a temporalidade, passível de consideração, uma vez que elege a relação estabelecida entre narrador e leitor, a partir de elementos na organização da narrativa. Esse aspecto diz respeito ao efeito, causado pela forma de

¹⁶ Sobre a dinâmica do herói no romance, ver BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes, 2000.

narrar, entre o tempo de ocorrência do fato (passado) e o tempo da narração (presente). Ocorre que Maria Moura explora uma aproximação do leitor diante de sua experiência. Há um envolvimento e emoção com a narrativa ao ser apresentada; esse mesmo recurso é o responsável pela fácil aceitação de Maria Moura. Mesmo sendo uma personagem que comete assassinato e roubo, vem revestida de tamanha sinceridade, desnudando uma face íntegra ao leitor. Nesse jogo entre as ações e as suas reflexões, somos levados a acreditar em uma intenção de sobrevivência – *sempre foi eles ou eu* -, obrigando-a a agir de uma maneira e não de outra.

O respeito diante das vítimas, a não-violência nas emboscadas que preparava, o respeito com os idosos que aparecem na narrativa – como é o caso do velhinho que encontrou habitando a Serra dos Padres _ , com as crianças como Pagão e Xandó; o carinho com os animais, o respeito e a maneira como tratava o bando são elementos apresentados pela narradora na caracterização da personalidade da personagem, elementos estes que vão deslocá-la ao universo da bondade e justiça – hospedar o Padre que vira beato, mandar buscar a prima Marialva com marido e filho, são situações que comprovam a generosidade de Maria Moura.

Fizemos um banquete de carne seca, assada no coco, com pirão mole e molho de pimenta. A velha Libania sabia mesmo cozinhar (...) (MMM p.149)

(...) Os meninos voltaram à história do caçador de onça
(...) (MMM p.126)

os dias felizes passavam depressa, os homens entretidos com o trabalho no trato dos animais, no reforço de cerca e até na construção; é que João Rufo, junto com os outros meninos, levantou um pequeno copiar; em que alpendrinho,

na frente de meu barraco, para quebrar mais o calor do sol.
(MMM p.149)

- A gente pode fazer de tudo, mas faça sem abusar. Está bem que se tome farinha dos homens, mas não precisa pisar em cima deles. Perversidade eu não quero. A gente se meteu nessa vida, mas não precisa se encher de inimigo. Não precisa maltratar. (MMM p.259)

- Você e o Pagão tomem muito cuidado enquanto eu estiver de viagem. Cuidado com os bichos! Nessa mata tem onça mesmo, como a que comeu seu marido. E tem cachorro-do-mato, cobra, tome cuidado com o Pagão. Não deixe ele andar pelo mato sozinho, que ainda é muito pequeno. Quando eu chegar, quero encontrar vocês dois bem gordos e bonitos. (MMM p..239)

O termo, *meninos*, usado pela narradora ao se referir ao bando, ocorre em vários momentos da narrativa, a denotar o carinho com que a personagem, Maria Moura, tratava-os. Se, anteriormente, o pacto entre bando e Maria Moura se dera pelo desejo da terra, esse mesmo pacto é garantido pelo caráter de justiça, bondade com que a personagem administra a fazenda. A Canaã realmente se confirma, o equilíbrio se estabelece na Serra dos Padres, pelo menos até a chegada de Cirino. Essas atitudes permitem a manutenção de um estado de satisfação do bando; confirmando um equilíbrio nas relações ao estabelecer o elo de gratidão, dos outros para com ela, e sendo assim, instaurando um estado de dependência, uma vez que aposta no contínuo *estado de gratidão*.¹⁷ Nesse aspecto, Maria Moura coloca tais personagens em um inquestionável estado de servidão. É o caso, por exemplo, de Valentim que, incapacitado de dizer não a Maria Moura, depois de tudo que esta fez à sua família, cumpre as ordens e mata Cirino, mesmo indo de encontro aos seus princípios.

¹⁷ Terminologia discutida por Júlia Kristeva em *O gênio feminino: a vida, a loucura, as palavras*. Capítulo *A angústia ou o desejo? No princípio era a pulsão de morte*. Rocco, 2002.

A apresentação da relação de Maria Moura com as demais personagens não será o único dispositivo, embora possa ser o mais eficiente, ao delegar ao discurso da narradora o efeito apologético. Tal recurso constrói uma cadeia de sinais dirigidos ao leitor que encaminha a uma interpretação: a integridade de Maria Moura. Essa situação garante o delineamento do perfil moral da personagem, ao mesmo tempo em que permite a aproximação dessa personagem com o leitor. Essas situações narrativas desencadeiam o efeito aprovativo, por parte do leitor, diante da imagem de Maria Moura.

Em *Memorial de Maria Moura*, não raro, o efeito aprovativo é alcançado pela disposição, ainda, dos diálogos que permitem o contato direto da personagem Maria Moura com os outros; portanto, essa expressão não é passada explicitamente pelo discurso da narradora, mas camuflada na fala de Maria Moura diante de outras personagens, como também a fala de outras personagens sobre Maria Moura:

Maria Moura:

- Olha, eu queria ser amigo de vocês. De vocês todos.

Um meninozinho, que não tinha se chegado mais perto, gritou de lá:

- Pru que?

- Por que eu venho de longe, não conheço ninguém. A gente precisa de amigo. (MMM p.275)

Duarte conversando com Marialva e Valentim: - *É dinheiro. Presente da Moura para vocês. E disse que era pra levar vocês comigo, quer conhecer o menino. E se ainda não foi batizado, quer ser a madrinha dele.* (MMM p.350) Nessa disposição, a narradora apresenta duas personagens em discurso direto, falando sobre ela; as

informações remetem sempre a uma imagem do herói cuja bondade e sensibilidade são marcas expressivas de sua relação com os outros. Não raro, esboçando um horizonte de informação, que quer a narradora, além de seu ponto de vista. Entretanto, a organização apenas corrobora a imagem que quer construir de si. Vozes, portanto sonantes ao seu desejo de registro e, conseqüentemente, reconhecimento pela força, coragem, sobretudo pela bondade. Bakhtin¹⁸ observa a característica desse herói confessional cuja dominante cria no discurso a tensão entre a imagem que o herói quer de si, na antecipação da palavra (não enunciada) do outro sobre ele. Nas marcas do discurso afirmativo, por excelência, há a inseparável previsão da atitude do outro em relação à experiência narrada. A narradora Maria Moura é consciente do caráter polêmico sobre suas informações sobre si, e lida com essa clareza utilizando mecanismos discursivos, na ordem da narrativa. Quando a narradora afirma, pela disposição entre fato e pensamento que “não era isso que eu queria fazer, mas...”, a importância legada ao outro, na imagem que esse outro consegue apreender dela no discurso, é de fundamental importância. Heroína solitária tem na atitude diante de si a inseparável consciência do outro.

¹⁸ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002

III PARTE

Até, o que me alegrava, era uma fantasia, assim como se ele, por não sei que modo, percebesse meus cuidados, e no próprio sentir me agradecendo. O que brotava em mim e rebrotava: essas demasias do coração. Continuando, feito um bem, que sutil, e nem me perturbava, porque a gente guardasse cada um consigo sua tenção de bem-querer, com esquivança de qualquer pensar, do que a consciência escuta e se espanta; e também em razão de que a gente mesmo deixava de excogitar e conhecer o vulto verdadeiro daquele afeto, com seu poder e seus segredos; assim é que hoje eu penso.

(Riobaldo)

CAPÍTULO I

PATERNIDADE E ORIGEM

Havia no decorrer de 88, na Serra do Salitre, um homem estranhamente singular. Figura patriarca. Alto, solene, de longas barbas em que havia finíssimos fios de prata, dava aparência de condutor dos homens.

(narrativa popular intitulada Pai Eterno)

Só tenho Deus, Joca Ramiro ... e você Riobaldo.

(Diadorim)

Tratar desta donzela-guerreira nos impele a conhecer um universo lírico, mágico e nostálgico sem precedentes na Literatura Brasileira. Implica, ainda, a re-visitação à cultura popular, pois, como donzela-guerreira, talvez seja aquela que mais apresenta elementos dessa produção. Fiel filha do Pai orienta desejos herdados pela admiração incondicional. Filha de Joca Ramiro, *grande homem príncipe! _ era político* (...), articula princípios que sintetizam a força e a justiça. Diadorim, ao ser apresentada como jagunço desde o início da narrativa, não traz na morte paterna o fato

desencadeador de sua mudança e invasão ao mundo dos jagunços. As motivações que levaram a donzela se transformar em guerreiro não aparecem na narrativa. A morte do pai incitando o desejo de vingança ocorre como um dos eixos problematizadores da condição do jagunço Diadorim, mas não é o dispositivo narrativo capaz de explicar a inserção dessa donzela na jagunçagem, nem mesmo a disposição dessas duas questões estabelece uma relação de causa e efeito.

Os matizes de composição de Diadorim, fiéis à produção oral, continuam sendo o amor e a coragem. A diferença está nos elementos que dinamizam esses pontos. Se nas variantes populares é a falta de irmão ou a morte do pai que acaba por exigir da filha a ação; momento em que a situação familiar, pela relação pai e filha, é abordada, em *Grande Sertão: Veredas* essa disposição narrativa, organizando o espaço da casa como anterior ao espaço da guerra que tem a sua harmonia quebrada, não aparece. Diadorim se organiza como o herói de origem desconhecida. Vivendo entre jagunços, Diadorim não traz a experiência da infância, os laços familiares, mãe, irmão; do primeiro encontro com Riobaldo, ainda na infância, sabemos apenas da morte da mãe e existência de um tio.

Há dois níveis de configuração da personagem: aquele que organiza informações na estrutura narrativa, da relação entre o grupo, naquilo que o narrador informa conhecer os outros jagunços sobre Reinaldo; e, outro, que orienta informações de Reinaldo com Diadorim na relação de cumplicidade que se estabelece entre o narrador e o ouvinte (e por extensão o leitor). Há, paralelamente, dois níveis de enunciação determinantes de uma imagem dupla, mas não dual, da personagem.

Na composição dessa donzela-guerreira, o principal operador configural, a figura paterna, organiza elementos novos, analisados à luz dos perfis de Maria Moura e Luzia (sobretudo a produção popular). O jagunço Reinaldo não é reconhecido por todos do

bando como filho de Joca Ramiro. A paternidade não é um código que orienta, entre os jagunços, uma conduta diante de Reinaldo/Diadorim. Riobaldo mesmo, só recebe essa notícia depois de algum tempo ao lado do amigo. Embora essa condição não seja explicada na narrativa, esse aparente afastamento, pois quase nunca se encontra nos conflitos do sertão, Diadorim mostra pelo pai a admiração sagrada, sublimada.: *“Meu pai disse que não se deve de ter...”* (...) – *Meu pai é o homem mais valente deste mundo.* (GSV, p.89)/_ *Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de ser bom?! Isto ele falou. Guardei.* (GSV, p.128) Ao longo da trajetória, antes da morte do pai, a relação entre ambos permanece oculta. A morte de Joca Ramiro imprime outra face a Reinaldo/Diadorim, a saber, a face do ódio e a necessidade de vingança. Embora seja a única donzela-guerreira que tem a presença do pai, lado-a-lado, no campo das batalhas, essa relação se estabelece pelo distanciamento e pelo segredo mantido entre pai e filha.

A DONZELA-GUERREIRA E O TEMA DA HOMOSSEXUALIDADE

“Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...” Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso sempre vezes, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! _ como se o obedecer do amor não fosse sempre o contrário...

(Riobaldo)

O tema da homossexualidade em *Grande Sertão: Veredas* se organiza sem que haja dúvida a respeito do sexo de Diadorim, apresentado desde o início como jagunço. Riobaldo quando apresenta gradativamente sua relação com Reinaldo, ao visitante, tecendo em fios saudosistas o que foi a sinuosa relação com o amigo que o encantou, participa a esse ouvinte as sutilezas de gostar cada vez mais, afirmativamente, em todo seu despojamento e força de outro jagunço. Essa composição é afirmativa, por excelência. Mesmo sabendo da real identidade de Diadorim, Riobaldo opta por apresentá-lo como jagunço. Essa opção intensifica, no discurso, o tema da homossexualidade, mas busca resgatar o percurso da descoberta da identidade de Diadorim, ao longo da narração. Essa é a baliza configural de Diadorim como donzela-guerreira. Interessante observar que, nessa re-formulação, a identidade mulher de Diadorim não é “identidade”, uma vez que se fez jagunço em toda trajetória. Isso seria passivo de afirmação se a sinuosa narração de Riobaldo não anunciasse que interposto ao guerreiro, havia sutilezas no agir e enxergar o mundo; façanhas de se ser ou se

parecer em alguns momentos quase que *indefinido*, sem muito explicar e entender. Esse jogo discursivo entre não ser, sendo o tempo todo, é a afirmação conclusiva de Riobaldo sobre a neblina que foi seu amigo Reinaldo-Diadorim. Riobaldo articula em seu discurso essa cicatriz ao mostrar o amigo, jagunço e grande guerreiro, que conheceu em sua trajetória. A virgem morta já reconhecida pelo narrador, anunciada previamente, não anula o jagunço, nem mesmo o fato de que Riobaldo amou esse guerreiro tão intensamente, sem mesmo supor da identidade que esse guerreiro ocultava. Diadorim é configurado, por Riobaldo, duplamente afirmativo: ela é donzela e é guerreiro. Essa realização se faz pela organização da imagem de Diadorim que intensifica no guerreiro e antecipa, construindo efeitos de sentidos de Diadorim mulher, espalhados por todo o texto. Exemplo disso a cantiga de siruiz, a imagem de manuelzinho-da-croa, a beleza da natureza, o ciúme de Riobaldo com Otacília e Nhorinhá. O masculino, como sentido explícito, o amigo-jagunço, aparece como dado certo da personagem. À medida que a narrativa de Riobaldo se desenvolve, a sutileza do feminino, na pele alva delicada, nos olhos verdes, no jeito com as roupas, no cuidado com Riobaldo, contamina (e nodoa) o guerreiro. A imagem se duplica, sendo a seu tempo masculino e feminino. Nem só masculino nem feminino. Mas masculino e feminino duplamente. Esse efeito de contaminação, proposto pela imagem, cria o jogo da homossexualidade. Nas nuances de Diadorim feminino, Riobaldo restaura sua imagem de jagunço macho. A identidade mulher não identificada por Riobaldo-personagem, no momento da trajetória ao lado do amigo, é reformulada pelo narrador-Riobaldo. É justamente nessa reformulação que o projeto narrativo sugere a “adivinhação” que seu corpo realiza do feminino ocultado pelo corpo jagunço do amigo

_ Naquela 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. / O corpo não translada, mas muito sabe, adivinha se não entende. (GSV, p.125)

A imagem da virgem morta resgata Riobaldo desse impasse, e sua narrativa reconstrói, nesse amor conflituoso e proibido, o saber intuitivo de Riobaldo sobre a Maria Deodorina.

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido na fantasia da idéia. Diadorim _ mesmo o bravo guerreiro _ ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queijo, do rosto... Beleza – o que é? (GSV, p. 510)

Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. (...) (GSV, p. 275)

É nesse sentido que Riobaldo afirma ter amado outro homem, aceitando o engano como restituidor da sua condição de jagunço. A questão desdobra-se de amar um homem para amar uma mulher que se fez passar por homem. O recurso narrativo afirma a forte imagem que o disfarce alcançou, mas induz (o ouvinte) a crer que a identidade mulher de Diadorim sempre esteve presente. Para Adolfo Hansen O efeito metafísico do texto faz que Riobaldo teorize, em sua fala, a impossibilidade de se estar enganado mesmo no engano _ como se, ao justificar-se pelo fato de ter amado a

um homem, afirmasse que desde sempre sua intuição não o traía, que o que houve foi ação da aparência(...) (2000, p. 34)

De Diadorim não me apertava. Cobiçasse de comer e beber os sobejos dele, queria pôr a mão onde ele tinha pegado. Pois, por quê? Eu estava calado, eu estava quieto. Eu estremecia sem tremer. Porque eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez. Eu não dizia nada, não tinha coragem. O que tinha era uma esperança. (...) (GSV, p. 277)

Esse resultado narrativo encontra o caminho contrário, por exemplo, da realização de *Sarrasine*¹. O escultor Sarrasine busca incansavelmente a beleza feminina. Ao conhecer Zambinella se percebe inebriado por tamanha beleza e graça. Mas Zambinella não é senão um ator. A inversão realizada por Zambinella, a mulher que oculta o homem, mostra a ação da aparência e os equívocos que ela pode causar. A *aparência* trai Sarrasine que apaixonado pela beleza feminina se descobre ter amado um homem. O desespero de Sarrasine não concebe tamanha graça feminina pertencer a um homem. A proposta de Balzac traz para o palco, na figura do ator representando seu papel, a discussão dos papéis masculino e feminino. Zambinella é como é: apenas representação de um papel. Vestiu-se de feminino, cumprindo o ritual diário de mudar os trajes. Terminada a peça, Zambinella veste-se de masculino e passa a representar seu papel mais duradouro, o papel masculino do dia-a-dia. Assim também Diadorim representa o papel jagunço. Nas palavras de Virginia Woolf² *assim se pode sustentar a tese de que são as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas*; (...) (p.111). Tanto Diadorim quanto Zambinella realizam, pelo duplo, a

¹ BALZAC, H de. *Sarrasine*. In: A comédia humana. São Paulo: Globo, 1996.

² Woolf, Virginia. *Orlando*. São Paulo. 1982. Tradução de Cecília Meireles.

composição andrógina por excelência. A perfeição da forma, a beleza constante de encantamento: em sendo um (“eu”), continua sendo dois (outro). A beleza se dá como princípio de forma e sentimento, pela interposição de contrários, na metamorfose do híbrido... como conjunto das diferenças do ser homem e ser mulher duplamente... *Beleza _ o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para o outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra.* (GSV, p.510)

Para Virginia Woolf³ a beleza está na diferença dos sexos e o vacilo constante que realizamos em ir de um sexo ao outro. *Embora diferentes, os sexos se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um sexo e outro; e às vezes só as roupas conservam a aparência masculina ou feminina, quando, interiormente, o sexo está em completa oposição com o que se encontra à vista.* (p.111). Essa reflexão da autora transfere a discussão sobre aparência para o registro histórico. É por esse código que Riobaldo enxerga o amigo jagunço: Diadorim parece jagunço, por extensão, jagunço é. À luz dos relacionamentos, vejamos como Diadorim se apresenta.

Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria a boca; mas era um delem 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. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de

³ Op. Cit.

desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairar de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não translada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz. (GSV, p.20) (grifo nosso)

Benedito Nunes (1983), em sua análise sobre “O amor na obra de Guimarães Rosa”, observa que o jagunço Riobaldo “conhece três espécies diferentes de amor: o enlevo por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta, filha daquela Ana Duzuza, e versada em artes mágicas”. São três amores, três paixões qualitativamente diversas, que chegam por vezes a interpenetrar-se.”⁴ Dos três amores, mencionados pelo crítico, enxergamos na *paixão flamejante e dúbia*, da relação com Diadorim, o sentimento intenso que alcança um processo ascensional decifrador da imagem de Diadorim. Como componente narrativo, o amor é o elo da amizade entre os dois jagunços, e funde, com base na relação com Riobaldo, a atitude reveladora de Diadorim. (...) *eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar; e, agora aquela hora, eu não apurava vergonha de se me entender um ciúme amargoso.* (GSV, p.26). Tanto Otacília quanto Nhorinhá. A primeira como lembrança serena, que conforme Benedito Nunes é *a imagem ideal colhida, de passagem, num pedaço de sertão, e que sobre a alma do*

⁴ Para o crítico, a relação entre essas *três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília.* (p.145). NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa: Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1983.

jagunço exerce um efeito purificador, levando-o a sonhar com uma vida outra, (...) (1993) ; e da segunda, a garantia do prazer carnal experimentado por Riobaldo, que se transforma em recordação voluptuosa; as duas imagens femininas, nessas duas expressões de lembrança e relacionamento, são retomadas por Riobaldo em momentos afirmativos do amor por Diadorim. Otacília e Nhorinhá potencializam os estágios de um mesmo relacionamento na sua dimensão afetiva e sexual. O que não ocorre com Rosa'duarda, outra presença feminina na trajetória de Riobaldo. _ me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, (...). Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: _ 'meus olhos'. Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular. (...) (GSV p. 97)

As imagens de Otacília e Nhorinhá substituem o papel impossível de ser exercido pelo jagunço Diadorim. O encontro entre os dois jagunços, o afastamento dos outros jagunços, e a intimidade, consolidada entre silêncio e reciprocidade de um querer, orientam entre os dois um estado constante de ternura e sofrimento. Nesses momentos, Riobaldo se transporta à imagem de Nhorinhá ou Otacília, conclamando nessa condição a opção que não pode fazer por Diadorim. A busca por essas duas imagens femininas sobrepõe à presença de Diadorim. A amante e a esposa, duas condições desejadas, mas que Riobaldo reconhece não poder encontrar no amigo. Nesse aspecto, Diadorim se configura também pela relação construída com essas duas personagens femininas. Da mesma maneira, Nhorinhá e Otacília restituem Riobaldo de sua macheza, confirmando a opção heterossexual.

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de mão ser possível

dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de em papar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (GSV, p.29) (grifo nosso)

A apreensão do corpo e o toque, entre jagunços, aparecem enternecidos, suspensos pela impossibilidade. Esta remete ao encontro, à exaltação do que está velado, daquilo que no dizer de Riobaldo, *gostar dele como queria, no honrado e no final*. O amor impossível assim é, por ser amor entre jagunços, entre dois homens de armas. O sofrimento inevitável realiza o constante movimento entre negação e afirmação desse sentimento. Nas palavras de Suzi Sperber.

Mais forte que tudo, Diadorim é impossível. Como filha de Joca Ramiro, representa a ordem social vigente; como mulher representa a liberação desta ordem. Tem consciência ao mesmo tempo do seu amor por Joca Ramiro e por Riobaldo; de seu desejo por ambos, tendo ciúmes das mulheres amadas por Riobaldo e inveja de Otacília. Tem consciência de seu ódio por Hermógenes, que representa ameaça constante de perda dupla: de um lado, a perda efetiva de Joca Ramiro; por outro, a perda em potencial de Riobaldo. (1982, 95)

(...) Mas os olhos sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei para olhar para o céu.(GSV, p. 41) Imersas na imagem de Diadorim, no que dela se apreende da relação entre jagunços, a sensibilidade e a beleza dão forma e fluidez a sentidos que se mobilizam pelo silêncio (...) mas a voz dele era tanto-tanto para o embalo de meu

corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele _ os gostares... Sentimento que se orienta entre vontade e recuo, entre impossível e a relação possível. A imagem de Diadorim, ao ser representada, traz cravada como compreensão e composição a singularidade bela e exacerbada do sentimento. Na voz de Riobaldo, de tudo que se diz, naquilo que não se diz afirmativamente, mas pelas interrogativas constantes, o narrador saudosista nos mostra Diadorim como puro sentimento e emoção.

Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal... Disse. Tinha tornado a pôr a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou de mim. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração _ isto é, estes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem. (GSV, p.31).

Afirmando e muitas vezes interrogando, seu discurso sinestésico simula o corpo, mas não a materialidade do corpo, nem mesmo a dimensão latente do desejo sexual. Isso não ocorre com a narrativa de Riobaldo, ao dar forma ao que foi seu relacionamento com o jagunço Reinaldo/Diadorim. Temos, sim, o corpo na esfera do sagrado, resguardado, conclamado em seu desconhecido segredo. O corpo do outro, que parece ser igual como identidade social, corpo de jagunço forte e guerreiro, mas também é o corpo que embala os sonhos de Riobaldo. Corpo que mobiliza a perfeição, em todo seu esplendor. (...) *Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que*

ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível.
(GSV, p.36)

A sinestesia, recurso alcançado pelo narrador em momentos em que fala sobre sua relação com Diadorim, aparece combinado a outros, na obtenção da materialidade da beleza. Quando vislumbramos o contorno da imagem de Diadorim, não raro encontramos, repetidas vezes, as expressões *mais* (do latim *magis*), *muito*, *tanto-tanto*, *sempre*, *tudo*, funcionando como componentes discursivos que intensificam o sentido do sentimento-Diadorim. Atrelada a essa questão, percebemos que não há uma única imagem de Diadorim que não seja composta pelas adversativas. A adversativa inaugura uma dinâmica dual, na voz do narrador Riobaldo. Há sempre um eixo entre a afirmativa e a negação, ou entre uma situação e outra, apontando a mobilidade interna da relação. Riobaldo apreende, nessa realização discursiva, essa metamorfose de sensações. Mais do que nunca, a relação com Diadorim leva ao limite essa condição.

Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevitado de desconfiança; de mim, que era o amigo! Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu _ mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias _ eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. 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.21)

O discurso de Riobaldo sobre Diadorim privilegia o *instante*, do latim *instans* que *significa o que aperta, persegue*; quer o instante do olhar, o toque reprimido, quer os

diálogos breves entre os dois jagunços. A estrutura interna do instante traz a temporalidade perene, exaustiva na qualidade de sentido retido, condensado do “eu”. Por isso, não raro, realiza pelo contraste, gerado entre afirmativa e adversativa, alternadamente, o choque entre um acontecimento e outro, mais: entre acontecimento e desejo, entre sonho e realidade, entre presença e ausência. *O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja. Mas a água, mesma azul, dum azul que haja _ que roxo logo mudava. A vai, coração meu forte. Sofisimei: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!* (GSV, p. 50)

Na reformulação da trajetória ao lado do amigo jagunço, Riobaldo recria, para o ouvinte, o percurso de sua descoberta sobre a “identidade” de Diadorim: *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 soube...* (GSV, p.530). Nessa ordem, o narrador constrói a disposição de acontecimentos, a exemplo do encontro na infância e do reencontro definitivo depois de adultos como motivados pelo destino. A tematização do destino obedece a um processo de re-interpretação de acontecimentos centrais na trajetória de Riobaldo. O destino, então, atinge a subjetivação e interiorização, no ato narrativo, de expressão da ação humana quer pela dor quer pela alegria e amor. Nessa subjetivação começa aparecer o sentido vital do destino, a idéia de ação que busca integrar-se como saber e fim de si mesmo.

Por que foi que eu precisei de encontrar aquele menino?
(...) para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte
com o Menino? (...) Sonhação _ acho que eu tinha de
aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes

em que o Menino pensava, eu acho que. Mas para quê? Por quê? (...) (GSV, pp.92-93) / Ao que, digo ao senhor, pergunto: em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso curto de acaso foi que se conseguiram. (...) ah, e se não fosse, cada acaso, não tivesse sido, qual é então que teria sido o meu destino seguinte? Coisa vã, que não conforma resposta. (GSV, p.107)/ Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino?(...) (GSV, p.121) / Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (...) (GSV, p.118).

O destino confere, enquanto compreensão de ação humana, a consciência de limite, escapando a possibilidade de intervenção humana, e por assim o ser a necessidade de compreensão: *as circunstâncias não são suficientes para explicar os atos*. Riobaldo afirma que foi o destino que o colocou diante de Reinaldo/Maria Deodorina, e por extensão, permitiu, a ele, amar outro jagunço. Cria-se, ao longo do romance, outro tom. Diria, mesmo, outro ritmo internamente interposto ao espaço da guerra, a ordem dos jagunços.: *Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mano, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-calendários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele...*(GSV, p.13) (grifo nosso)

Nessa passagem, o discurso de Riobaldo instaura a dissonância entre sentimento _ um pseudo-anonimato do ponto de vista do comportamento de Riobaldo-personagem; e, a satisfação do narrar e o engrandecimento do amor por Diadorim nas palavras de Riobaldo narrador _ e a relação possível que os envolvia. Sem nada saber sobre Diadorim, o ouvinte é guiado a um primeiro contato, ainda sem supor que se trata de uma narrativa de amor e morte. Esse mesmo ouvinte é conduzido à compreensão do enunciado que, em si, transborda sentimento e saudade. Na voz do narrador, reelabora-se a experiência truncada e dolorida do recato da amizade: *Eu tinha súbitas outras vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido.* (GSV, p.275) Interessante se faz, sobretudo, a imagem a um só tempo de companheirismo entre ambos, mantendo dureza e distância dos demais jagunços: *porque jagunço não e muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito por si* (GSV, p.20) Há, segundo perspectiva de bando, a ruptura de comportamento, pensada à luz da relação entre Riobaldo e Diadorim que não chega a gerar conflito. O narrador, logo no início, chama atenção para essa diferença estabelecida: *De nos dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam.* (GSV, p.20) Riobaldo e Diadorim realizam a disposição do par, dentro do espaço da guerra; como jagunços apontam, pela proximidade que os envolve, a diferença. Segundo o ponto de vista interno, pensado aqui como a relação entre Riobaldo e Diadorim, há a reciprocidade _ ainda que pelo antagonismo, como veremos mais adiante. Dissonância e reciprocidade conclamam os caminhos e descaminhos em que ambas as personagens estão envolvidas ao longo da trajetória.

Par é como o narrador desde logo apresenta sua relação com Diadorim ao seu ouvinte. Par como sinônimo de parceria, *parmente*. Par como união verdadeira entre dois amigos que se querem *junto em junto*. *Par* como inseparáveis pela experiência vivenciada em extremo dois: *Diadorim e eu, nós dois*. *A gente dava passeios*. *Como assim, a gente se diferenciava dos outros*. A narrativa parece se encadear não apenas como expressão do eu-Riobaldo, mas como tentativa de apreensão de dois, das coisas vividas sempre juntas, lado a lado. *Como dois, é um par*. Nesse sentido, depreendemos expressões que articulam essa dimensão afetiva do Par como *a gente (quase que a gente não abria a boca)/ eu versava/ ele sentia/ Esperei o que vinha dele/nós temos de voltar/vamos retornar(...)/ As vontades, de minha pessoa estavam entregues a Diadorim/ Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza/ Assim nos dois esperávamos ali, nas cabeceiras da noite, junto em junto. Calados. Me alembro/ Resumo que nos dois, sob num tempo, demos para trás, discordes./ Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim*). Diadorim e Riobaldo pela diferença que se estabelece entre ambos, realizam, pela cumplicidade, a harmonia. Harmonia⁵ que se desintegra e se re-estrutura constantemente, diante do impasse amoroso entre os dois jagunços.

A noção de *par*, na consciente relação entre Riobaldo e Diadorim (“eu” e “tu”), instaura a polaridade pela dessemelhança e pela complementaridade. (- *Riobaldo... Reinaldo.../... Dão par, os nomes de nós dois.../ O Reinaldo comigo par a par (...)*). Essa relação impõe a evocação do conjunto, sem que, entretanto, se perca o matiz determinador de cada um dos elementos como forças conjugadas (maléficas ou benéficas); a sonância do par precipita e reforça, na ação, o sentido dos pólos. A representação se faz, por isso mesmo, em desdobramentos paralelos do eu/tu:

⁵ Palavra grega, Harmonia, que significa encaixe, união, acordo.

Riobaldo/Diadorim. Como no romance de cavalaria, a imagem do par implica na compreensão da complementaridade dos cavaleiros, evocando quase sempre dois elementos fundamentais, e determinantes da ação. Diante dessa perspectiva, podemos ponderar que esse mundo de compreensão medievo⁶ instaura-se como possibilidade de apreensão da relação entre Riobaldo e Diadorim. A relação que nasce da infância sugere a formação do par como reciprocidade antagônica e atrativa. Latente antagonismo que repousa na dialética do movimento e da descoberta do “eu” a partir do “tu” : a divisão, o embate entre a fraqueza de Riobaldo e a determinação de Diadorim.

Ao abordarmos essa dupla, pela noção de parceria que se estabelece, somos levados a localizar a relação ímpar de Dom Quixote e Sancho. A combinação dessas duas personagens, em travessia assim como Riobaldo e Diadorim, realiza dois modos de vida, duas formas de enxergar a realidade. De um lado, a vontade idealística de ser e ver; de outro, a visão penetrante da realidade. Auerbach⁷ salienta que *o mais variado suspense e a mais sábia alegria do livro mostram-se na relação em que Dom Quixote se encontra constantemente: a sua relação com Sancho Pança*. (p.314. grifo nosso) Aproveitemos dessa afirmativa de Auerbach, localizando nela um aspecto central do par: “esse encontrar-se” constantemente na relação com o outro. Na parceria estabelecida entre Riobaldo e Diadorim, contudo, há o amor, sentimento que traz complexidade para a relação proibida entre dois jagunços.

Nessa relação de parceria, Diadorim é aquele que conduz, levando Riobaldo à capacidade transformadora e inquietante da vida, sempre re-significando-a. Em Diadorim, a imagem retida da Natureza é apreensão lírica do mundo, como estado de

⁶ Cavalcante Proença, M. *Trilhas no Grande Sertão*. Ministério da Educação e Cultura/ Serviço de documentação, s/d. e Antonio Candido. O homem dos avessos. *Tese e Antítese*. 2 ed. São Paulo, Nacional, 1971. P.119-140

⁷ AUERBACH, Eric. A Dulcinéia encantada. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

contemplação; e, em um segundo estágio, sentido cifrado da sua relação com Riobaldo. Essa condição apresentada por Diadorim não se estende na compreensão e relação com os outros, ou melhor, não subtrai do mundo jagunço a bruteza, o ódio e a vingança. Essa dimensão da natureza se transforma, pelos sentidos que fluem, em código restrito entre os dois jagunços. Em um discurso sempre articulado, assentado em *Nós* em um entrecruzamento entre *eu* e *ele*, *meu* e *dele*, não há a conclamação do *Eu* sem o *Outro*. O mundo-sertão e a Natureza são apreensões feitas e compreendidas a partir de *dois*⁸. O uno perde sua expressividade, aniquila-se como perspectiva abrangente. Essa configuração se dá pela esfera de entreposição, o “eu” e o outro, em que não se vê uma única face, pela semelhança, mas se reconhece a diferença como elemento integrante necessário: o outro não apenas como extensão de “eu”. Conforme observa Northrop Frye⁹, a semelhança *implica uniformidade e monotonia*. Não é possível falar de Riobaldo sem Diadorim, ou vice-versa. A experiência de um está, ou foi moldada, no outro. Contar a história de um é saber a história do outro: *o Reinaldo – que era Diadorim: sabendo deste o senhor sabe minha vida; (...)*. (GSV, p.279)

⁸ Sobre essa questão, ainda ver: João Carlos Garbuglio em *O mundo movente de Guimarães Rosa.. O mundo dos duplos*. São Paulo. Atica, 1972.

⁹ FRYE, N. *O caminho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 20

CAPÍTULO II

DIADORIM: PRELÚDIO DE SENTIDOS

Siruiz cadê a moça virgem?

(Riobaldo)

Dias de maio com orvalho. Do primeiro encontro ao reencontro já adultos, todos dias de maio. É assim o prelúdio do feminino em Diadorim: nos dias de maio, na cantiga de Siruiz, a flor do jardim de Otacília que ora é liroliro nas palavras de Otacília para Diadorim, mas é também, a mesma flor, casa-comigo para Riobaldo; e ainda pode significar Dorme-comigo, consoante outras as mulheres livres, dadas, respondem. É também na imagem da pedra ora de safira, ora de topázio ou ametista, oferecida como mimo a Diadorim, que encontramos o desdobramento de sentido produzido pela imagem, formando quase que uma neblina ofuscante, a cada sentido produzido, se sobrepondo outro, duplicando o anterior. Nessas imagens, algumas cruzam toda a narrativa, encontramos o recurso utilizado na configuração de Diadorim. Nelas, a significação não é única, conforme a situação de cada enunciação produz-se significados diferentes, embora o objeto continue sendo o mesmo. Esse recurso é usado

na elaboração da imagem de jagunço e virgem-morta ou entre feminino e masculino. Nas imagens da pedra e da natureza se estabelece a capacidade aglutinante de significados, cujo jogo de nomeação é, em seu tempo, (casa-comigo/liroliro, ametista/safira) anunciador de Maria Deodorina.

Diadorim prima pelo recato, e, embora esteja sempre ao lado de Riobaldo, persiste a vitalização do silêncio, como código compreendido entre os dois. (...) Diadorim também disso não disse; ele gostava de silêncio. É uma amizade de poucas palavras, de movimentos incisivos. Ao ser apresentada a voz de Diadorim em discurso direto, percebemos que são raros os momentos em que aflora a réplica. A voz de Diadorim, quando não incita em Riobaldo a resposta imediata, isso quase não acontece, há o caminho reflexivo imposto a Riobaldo. Essa condição exercida por Riobaldo suspende o desenvolvimento do diálogo. Há situações que Riobaldo indaga, mas as palavras se esvaziam no espaço, sem a resposta de Diadorim, e o diálogo se perde. Vejamos um exemplo dessa questão: *‘Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quincé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!’* Riobaldo não continua a conversa. *A espichado, nesse dia calei. Assim uma coisa eu estava escondendo, mesmo de Diadorim: que eu já parava fundo no falso, dormia com a traição. Um nublo. Tinha perdido meu bom conselho. E entrei em máquinas de tristeza.* (GSV, p.148)

Percebemos que são apenas três os momentos de maior diálogo entre Riobaldo e Diadorim, a saber, o encontro na infância, o conflito gerado pelo encontro de Riobaldo com Nhorinhá,; e, finalmente, o episódio da pedra de safira que coincide com o desejo de Riobaldo em abandonar o bando de jagunços. Desses três momentos, dois se

orientam pelo ciúme de Diadorim. Nas palavras de Riobaldo: *Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, faz tempo, até. Quase desde o princípio. E, naqueles meses todos, a gente vivendo em par a par, por altos e baixos, amarguras e perigos, o roer daquilo ele não conseguia esconder, bem que se esforçava.* (GSV, p.165) Assim como a imagem da flor e da pedra, a imagem de Diadorim é a oscilação de sentidos e sensações, quer de proteção e de afeto, quer de perigo e de sofrimento, produzidos pela mesma imagem de jagunço forte amigo e solitário. O ciúme de Diadorim por Riobaldo é um exemplo dessa questão. Também é exemplo a proposta de Diadorim em se manterem, ele e Riobaldo, em estado de celibato.

A relação, impossível aos dois amigos, é encontrada por Riobaldo em outras raparigas do sertão, exercendo, pelo prazer, o ritual amoroso decifrador e potencializador do corpo, negado a Diadorim. A virgindade, condição fundamentalmente importante na configuração de Diadorim, está problematizada com base na relação que Riobaldo estabelece com outras personagens femininas. Virgem por condição e escolha, Diadorim sofre o afastamento de Riobaldo e sua fraqueza diante do império do desejo. Essa realidade o obriga a propor o pacto de celibato com Riobaldo, exigindo do amigo outro nível de parceria: a fidelidade, cobrada implicitamente como prova de amor. *Vai, e vem, me intimou a um trato: que, enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher. Afiançado, falou: _ ‘ Promete que temos de cumprir isso, Riobaldo, feito jurado para tirar da gente o poder da coragem... Você cruza e jura?! Jurei. Se nem toda a vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem.* (GSV, p.165) Riobaldo aceita, mas não cumpre o combinado.

O senhor sabe o que isto é? Desdeixei duma roxa, a que me suplicou os carinhos vantajosos. E outra, e tantas. E uma rapariga, das de luxo, que passou de viagem, e serviu aos companheiros quase todos, e era perfumada, proseava gentil sobre as sérias imoralidades, tinha beleza. Não acreditei em juramento (...) mas Diadorim me vigiava. De meus sacrifícios, ele me pagava com seu respeito, e com mais amizade. Um dia, no não poder, ele soube, ele quase viu: eu tinha gozado hora de amores, com uma mocinha formosa e dianteira, morena cor de doce-de-buriti. Diadorim soube o que soube, me disse nada menos nada.(...) Diadorim não me acusava, mas padecia. Ao que me acostumei não importava. Que direito um amigo tinha, de querer de mim um resguardo de tamanha qualidade? (GSV, p. 166)

Da incompreensão de Riobaldo, estabelece-se um elemento complicador na relação entre os dois jagunços. O amor de Diadorim, mal disfarçado em amizade, não consegue lidar com a constatação de que ambos desempenham o mesmo papel. Entre ser e parecer instaura-se um duelo entre os dois, ancorado no comportamento que Diadorim espera que Riobaldo tenha. A fidelidade que deseja Diadorim é a fidelidade do casal. Fidelidade que não se cobra a um amigo:

Às vezes Diadorim me olhasse com um desdém, fosse eu caso perdido de lei, descorrigido em bandalho. Me dava raiva. Desabafei, disse a ele coisas pesadas. _ “Não sou o nenhum, não sou frio, não... Tenho minha força de homem!” Gritei, disse, mesmo ofendendo. Ele saiu para longe de mim; desconfio que, com mais, até ele chorasse. E era para eu ter pena? (GSV, p.166) (grifo nosso)

A sexualidade de Riobaldo contrasta a virgindade de Diadorim, polemizando sua inversão. Nesses momentos, Diadorim é pelo que ela não é. O não (jagunço homem) em Diadorim é contraposto ao sim (jagunço homem) de Riobaldo; essa questão rompe uma austeridade e equilíbrio na atitude de Diadorim, diante de Riobaldo. O sofrimento e o silêncio são códigos restritos de compreensão do conflito por que passa a personagem. Nesse sentido, *a relação como* um todo enfrenta seu primeiro momento de afastamento. Contraditoriamente, um afastamento que conduz à aproximação definitiva de Diadorim e Riobaldo. É nesse momento que o amor entre as duas personagens é inferido quer pelo conflito, quer pelo silêncio.

Diadorim firme triste, apartado da gente, naquele arraial, me lembro. Ou ainda quando indaga a Diadorim: Que é que queria? Não quis o que estava no ar; para isso, mandei vir uma idéia de mais longe. Falei sonhando: _”Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim? _ voz minha; eu perguntei. (...) Sei quando a margura finca, o que é o cão e a criatura. De tristeza, tristes águas, coração posto na beira. Irmã nem irmão, ele tinha: _” Só tenho Deus, Joca Ramiro ... e você Riobaldo..” (GSV, p. 157)

Riobaldo busca com o amigo a alternativa ilusória para os dois, a presença de uma irmã, vitalizando o igual no diferente. *Sonhice*. Da *sonhice* de Riobaldo se percebe o sofrimento profundo de Diadorim. A imagem da irmã é substituída pela imagem de Diadorim mulher, criada pela onisciência de Riobaldo, território alforriado de desejos: *Ela fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer _ pegava, diminuía: ela no meio dos meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação _ por*

detrás de tantos brios e armas? (GSV, p.510) A imagem da parceria, entre dois amigos, cede lugar à imagem do casal.

No processo progressivo, anunciador da identidade oculta de Diadorim, ocorre o primeiro momento em que é apresentada pelo pronome *ela*, instaurando o princípio feminino, negado pelo verbo futuro do pretérito *fosse*. A beleza da imagem está em mostrar, na contradição, o sentimento. A adversativa, mais uma vez, não suspende o efeito do *declarado gostar*, mas instaura o motivo da impossibilidade desse sentimento. O feminino em Diadorim é, para Riobaldo, paraíso perdido.

No encontro com Otacília, Riobaldo a descreve como moça delicada, e por instantes se esquece da presença do amigo Diadorim. Na descrição que molda o perfil de Otacília, encontramos adjetivos como *risonha*, *finha de recato*, *mimo de alecrim*, encaminhando um perfil que se afirma pelo que Diadorim não é. O universo representativo dessas personagens, contrapondo à imagem de Diadorim, dinamiza, na diferença, o ser ancorado no-não-ser do outro.

Ela era risonha e descritiva de bonita; mas, hoje-em-dia, (...)Minha Otacília, finha de recato, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado amuado, longe num emperreio.Principal que eu via eram as pombas. No bebedouro, pombas bando. (...) Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais. (GSV, p.164)

O episódio do encontro com Otacília é o único momento em que as três imagens se contemplam: Riobaldo (masculino), Otacília (feminino) e Diadorim (composto: masculino/feminino). O afastamento de Diadorim, nesses momentos, implica a presença feminina. Colocadas frente a frente, Diadorim e Otacília se reconhecem em silêncio:

Porque, no meio do momento, me virei para onde lá estava Diadorim, e eu urgido quase aflito. Chamei Diadorim – e era um chamado com remorso _ e ele veio, se chegou. Aí, por alguma coisa dizer, eu disse: que estávamos falando daquela flor. Não estávamos? E Diadorim reparou e perguntou também que flor era essa, qual sendo? _ perguntou inocente. _”Ela se chama é liroliro...” _ Otacília respondeu. O que informou, altaneira disse, vi que ela não gostava de Diadorim. Digo ao senhor que alegria que me deu. Ela não gostava de Diadorim _ e ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável. Aquilo, para mim, semelhava um milagre. Não gostava? Nos olhos dela o que vi foi asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontraram. E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio _ que vai buscar outros ódios. (GSV, p.165)

Riobaldo não consegue entender a reação causada pelo encontro entre Diadorim e Otacília. Na descrição desse encontro, Riobaldo nos mostra a imagem que Otacília não consegue apreender de Diadorim. Surpreso, a imagem se forma pelo que Riobaldo enxerga: *Ela não gostava de Diadorim _ e ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável. Aquilo, para mim, semelhava um milagre.* Nessa onisciência de Riobaldo, a imagem de Diadorim sobrepõe-se à de Otacília, o masculino em Diadorim soterra o feminino de Otacília pela oposição entre *bonito moço*, tão *esmerado prezável* diferente

em intensidade discursiva de *fin de recato, mimo de alecrim*. Nesse jogo de sobreposição, a imagem de Diadorim é substituída pela imagem da virgem-morta, concluindo a narração do episódio, anuncia o feminino. Nessa sequência narrativa, temos o feminino de Otacília, o masculino em Diadorim, e o feminino impossível de Maria Deodorina, orientados pela mesma perspectiva de Riobaldo. Esse é o primeiro momento que Riobaldo antecipa, em resumido contado, o desfecho da narrativa; sem explicar ao seu ouvinte, anuncia a identidade de Diadorim. Entretanto, há o momento em que o feminino mostra-se como desejo de Diadorim, _ “*Então, que quer mesmo ir. Riobaldo, eu sei que você vai para onde: relembrando de rever a moça clara da cara larga, filha do dono da fazenda, nos gerais da Serra, na Santa Catarina... Com ela, tu casa. Cês dois assentam bem, se combinam...*” (...) “*Vai-te, pega essa prenda jóia, leva para ela, de presente de noivado...*” (...) (GSV, p 330) Diadorim relembra a imagem de Nhorinhá:

_ “ ...Ou quem sabe você resolve melhor mandar de dádiva para aquela mulherzinha especial, a da Rama-de-Ouro, filha da feiticeira...Arte que essa mais serve, ela faz gozo do mundo, dá açúcar e sal a todo passante...”(...) _ “Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paca, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor...Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de casa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó... (GSV, p. 330)

Na osmose entre a imagem de Nhorinhá e de Otacília, o desejo impossível de Diadorim se mostra aos olhos de Riobaldo. Nesse sentido, a imagem sustenta a

identidade oculta e o desejo secreto de Diadorim: a moça jovem e bela que deseja ser noiva e esposa. Embevecidos ambos, a resposta é o silêncio. O diálogo cessou, Diadorim transforma sua voz em monólogo e registro da imagem do feminino. Em nenhum outro momento da narrativa, a imagem do feminino (ocultado) se mostra como desejo, em seus detalhes. Ao falar de Otacília, moça branca, moça para casar e ter filhos, o arquétipo da esposa e da mãe, Diadorim floresce em voz de carinho seu sonho secreto.

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia. Altas borboletas num desvoar. Como eu nem estivesse ali em pé. Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de ser feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusadamente ele discorresse. De meu juízo perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora já ficava ouvinte, descambava numa sonice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo. Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez. — alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia inteligir. Uma tristeza meiga, muito definitiva. (GSV, p.332)

Embebido pela imagem Riobaldo se inunda, e ambos, submersos, participam, completam-se e contemplam-se (petrificados) pelo discurso do desejo. Na narrativa que nos mostra o encontro com Otacília, temos a primeira imagem da virgem-morta, sem estabelecer nenhuma afirmativa direta com a imagem de Diadorim:

O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto do seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (GSV, p.165)

A virgem-morta petrificada na memória do narrador a imagem do corpo moço e branco, metonimicamente explorada pelos olhos e pelos lábios, pela inércia da materialidade. Corpo escondido, corpo vencido e vencedor, forte e frágil corpo de moça virgem: a donzela que Riobaldo não conheceu. A virgem¹⁰ é virgem morta¹¹, para sempre virgem. Guarda um corpo inviolável. Em nenhuma donzela-guerreira, essa composição se faz mais lírica e poética, seja pela expressividade da dor e sofrimento, seja pela beleza do duplo que castra e encerra em si toda sua potencialidade. Ao estabelecer-se duplo, simbolicamente hermafrodita, na imagem da virgem e do guerreiro, Diadorim potencializa o paraíso perdido, na imagem de Adão _ andrógino que de sua costela faz nascer outro ser, diferente e igual. Para Suzi Sperber, o duplo em *Diadorim não se resolve, nem é redimido.(...) Diadorim, que é homem e mulher, pássaro de amor e verdes olhos, é quem enfrenta o velho mundo para acabar com ele (acabando com o Hermógenes). Acaba com a estirpe do Hermógenes e a própria, não se perpetuando nem como guerreira, nem como mulher.* (1982, p.94). Em nenhuma donzela-guerreira, temos a presença tão marcante da virgem-santa como condição e

¹⁰ Sobre essa questão ver GALVÃO. W. *Par escamoteado*. Em *Donzela-guerreira: um estudo de gênero*. PP.139-144. São Paulo: Senac, 1998.

¹¹ Em consonância com essa questão, Luzia, do romance *Luzia-Homem*, também apresenta o desfecho da narrativa com a imagem da virgem-morta em duelo. Embora não faça parte da estrutura narrativa da donzela-guerreira a presença da morte trágica como fim da personagem.

sacrifício. O sacrifício é também o sacrifício do corpo. Donzela e guerreiro, donzela sem deixar de ser guerreiro, essa é a fratura constante e dolorida que percebemos em *Dia-dor-im*. (“a dor no dia”¹²). Diadorim é o nome que consegue expressar melhor o não-nome da donzela guerreiro.

Na trajetória dos dois jagunços, a morte de Joca Ramiro e a amizade por Riobaldo conclamam dois sentimentos condutores dessa donzela-guerreira, a saber, o amor e o ódio. Em momento algum, no tema da donzela-guerreira, percebemos esses dois sentimentos tão próximos, tão contaminados. Nesses dois limites, há a ação em seu sentido quase sempre desmedido, em que presenciamos a busca pelo controle constante, explorado em níveis de frieza e distância. Esse exercício do autocontrole, em Diadorim, faz-se iminente diante do amor e do ódio. A entrega a essas duas perspectivas de sentimento e ação é, derradeiramente, incondicional a Diadorim.

¹² Do mesmo modo, Diadorim pode ser DI, como à página 553, DI, da raiz latina, que confere a Diadorim uma identificação com a divindade. Diadorim também pode ser Dia, como na página 40;90;553, entidade maligna, o “Outro”, o “Que-diga”, Diadbo. (p.113) SPERBER, S. Caos e Cosmos. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Para o professor Germano Aleixo, doutorando em Filologia pela Usp, professor da Universidade Federal de Mato Grosso, *Dia-dor-im*. O *im* poderia ser visto como (in) que significa movimento para dentro. Daí signicar aquele que carrega, traz a dor no seu dia. O prefixo “in” (latino) também significa aproximação, transformação, intensivo (cheio de). Daí também *Diadorim* ser aquele que passa a vida sofrendo, dominado pela dor. Já *Dia*, de Diadorim, pode ser, já em grego, durante, ao longo de. A dor se diluirá vida a fora, ao longo da vida, atravessando os dias, interpenetrando ...Curiosamente, o sufixo *im* pode ser redução de *inho*. Forma de diminutivo (bambolim, espadim, calorim, malandrim amorzim). Nessa linha poderia se pensar o *di* como popularização do nosso *de*. O que seria de-adorim, ser pequeno, ser adorado.

CAPÍTULO III

REINALDO/ DIADORIM/ MARIA DEODORINA: IDENTIDADE E RUPTURA

Muita coisa importante falta nome(...)

Que é que é um nome. Nome não dá: nome recebe

(Riobaldo)

Em personagens, o nome articula sentidos. Faz parte do conjunto de sua composição, não apenas como anunciador de alguma forma de compreensão. Não diria ser esse papel exclusivo do nome, seja como forma de reflexão da noção de identidade _ a existência de um lugar “de onde se”, o lugar como sentido social/coletivo e individual _, seja o nome como “fração” da linguagem na sua dimensão lírica e poética. Em alguns momentos da produção literária brasileira, percebemos essa consciência de nossos escritores, essa busca pelo nome que nada possui de acaso. Desde os românticos, passando pelo realismo/naturalismo, quicá mais o modernismo, busca-se

também pelo uso dos nomes próprios, ora a tradução da identidade brasileira, ora a tentativa de exprimir o “eu”.

Guimarães Rosa parece propor com suas personagens uma reflexão que conduz a uma significação, a exploração de sentidos se mobilizando entre tradição e ruptura. Mais de uma vez aparece Maria como nome de suas personagens femininas, ao mesmo tempo em que ficamos sabendo de Riobaldo, e Nhorinhá e mais Diadorim, no meio de tantas e tantas vozes luzentes do sertão. É uma maravilha a sonoridade plástica, a aliteração e a justaposição utilizadas muitas vezes como recursos inusitados na elaboração dos Nomes de personagens em *Grande Sertão: Veredas*. Estes nomes são pronunciados pelo contador Riobaldo, e, quiçá, por isso consigam ficar mais belos. A enunciação do nome, por Riobaldo, estabelece um eixo semântico em que tradição e inovação se entrecruzam, no uso de operadores lingüísticos.

A história da donzela-guerreira, nas suas várias versões, encontra no nome de Maria um equivalente cultural e histórico capaz de dar conta da expressividade histórica e cultural da donzela que vira guerreiro e volta a ser donzela. Nas variantes portuguesas, o nome Maria é seguido por outro nome que vitaliza a composição masculina assumida pela donzela, por exemplo, Gomes (Maria Gomes). Entretanto, o nome composto que apresenta um equivalente feminino (Maria), e outro masculino, não é a ocorrência predominante. Nas variantes da produção oral, podemos perceber nomes como Isabel, Ivone, dentre outros, marcando a identidade apenas feminina do guerreiro. Ora, essa configuração encerra qualquer possibilidade de suspense ou efeito discursivo que ascenda ao tema da homossexualidade. Na produção escrita, nos romances que mencionamos até aqui, temos, em Luzia-Homem, o composto formado pelo primeiro nome, indicador da identidade feminina, acompanhado do apelido recebido pela convivência entre outros. Luzia-homem realiza, pelo nome e apelido, a

caracterização do feminino e masculino, como pressuposto para entender a personagem.

A heroína de Rachel de Queiroz, Maria Moura, revitaliza pela ironia os limites que o nome exige: Maria, nome de virgem-santa, orienta a composição de personagem despojada, cujos limites para seus feitos situam o desejo. No caso da personagem de Guimarães Rosa, a questão do nome polemiza a configuração da donzela-guerreira. Como parte integrante de composição, nome e personagem assumem, na face do suspense, o processo formador de uma imagem que orienta a decifração. São três os nomes de uma mesma personagem, obedecendo rigorosamente a uma seqüência narrativa: Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina. Os três nomes obedecem à fase de conhecimento de Riobaldo, na sua trajetória ao lado do amigo. Formando um conjunto ternário, os nomes se completam, sem que haja entre eles relação clara, direta. Ao contrário, eles dinamizam a diferença, o interdito, pois neles encontramos o masculino e o feminino, quiçá o neutro se pensarmos em Diadorim. Nesse aspecto, o sentido não se encontra em um dos nomes, mas se estende como compreensão do interdito. Os nomes Diadorim/Reinaldo/Maria Deodorina parecem esconder muito mais que revelar, impedindo que seja possível um reconhecimento sem que o jogo entre verdadeiro, falso, feminino e masculino se apresente perante Riobaldo. A personagem é apresentada pelo nome de Reinaldo, nome público que permite o reconhecimento entre os jagunços: *E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... essas coisas se acreditam. “O demônio na rua, no meio do redemunho...Falo! (p.136) (...) Aquela força de opinião dele mais me prazia? (GSV, p.127)*

Já Diadorim é nome secreto, pronunciado por Riobaldo apenas: *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...*

Apresentado como segredo, tal nome transmite a *forte afeição* que acena além da amizade. Como código restrito, Diadorim enlaça o estreitamento de uma relação e, nela, o desejo em se desvelar ainda que em movimentos de recuo e aproximação. Nesse momento, temos uma simples e bela imagem em que a aproximação, entre ambos, se encerra como definitiva – *A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor.* Interessante perceber que, nesse encontro, Diadorim se vale da sutileza, muitas vezes ambígua. Ambigüidade esta que perpassa todos os seus movimentos. Organizado seus feitos com base na memória de Riobaldo, Diadorim parece se movimentar sucessivamente entre segredo e verdade. O nome de alguma maneira tangencia essa complexidade da personagem em que saber de Diadorim é a enunciação de um não-saber, levando Riobaldo ao engano, e, portanto, à obscuridade sobre o outro.

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

Diadorim, nome que volatiliza uma relação e transfere dentro da ordem dos jagunços, a ordem da intimidade; relação esta que está fora dos limites do bando. A atitude reveladora do amigo é indício de confiança e entrega. Uma entrega que se quer

camuflada, mas verdadeira, conclamando intensa cumplicidade entre ambos. Os sinais, os olhares (*Ele sério sorriu./ Depois Diadorim se levantou, ia em alguma parte*)/ *Só Diadorim. Quem era assim para mim Diadorim? Não era, aquela ocasião, pelo próprio dito de estar perto dele, de conversar e mais ver. Mas era por não agüentar o ser. (...)* (GSV, p.156), o estar perto e o estar longe, rumor e silêncio se tornam códigos restritos de um mundo próprio vivenciado pelos dois. Próprio e independente, impregnado de tensão e intenção de ambas as partes. Pronunciar *Diadorim* significa instaurar um mundo particular cujo horizonte cifrado, aos olhos de Riobaldo, encaminha ao estado de encantamento constante e crescente. *O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente _ “ Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior,(...) . Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim _ que não era de verdade. Não era? (...)* (GSV, p.254) O olhar de Riobaldo percebe Reinaldo pelo sentido apreendido pelo corpo, no que nele há de exposto, de apetrechos e adornos: a aparência. *Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão apostado – surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro (...)*(GSV, p.151). Entretanto, a voz, cúmplice do olhar seja da personagem, sobretudo do narrador-Riobaldo, recorta a apreensão de um sentido (sobre o outro) que se insinua e escapa constantemente. O nome é esse recipiente de percepção, essa compreensão constantemente construída, elaborada, re-significada sobre a personagem Reinaldo/Diadorim. Dois sendo um, a explicação de Diadorim ao apresentar um nome verdadeiro, e, por assim o ser, a existência de um falso _ ou como entende Riobaldo *que este era o real o nome dele (...)* impele a percepção da elaboração de contrários. Como nome secreto, Diadorim

confirma o duplo, num processo de ocultação também duplo: o duplo articulado como sentido absoluto da relação entre Riobaldo e Diadorim, em que se mostra *uma amizade mal disfarçada*, quando o encontro assola o desejo oculto; em outro nível, o jogo de sentido em que o disfarce mobiliza a questão ser/parecer como arcabouço de representações assumido pelo corpo. O corpo se torna o território experimental em que a fronteira entre masculino e feminino se conclama. No nome *Diadorim*, essa problemática aparece configurada com sentido amplo.¹³

A *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, nascida em 11 de setembro de 1800 e tantos.... / Descoberta após a morte, Maria Deodorina nasce já sepultada. Essa disposição narrativa encerra não apenas a capacidade reveladora da personagem, e para isso o nome Maria é solicitado pelo autor. Nome Maria que designa a donzela que encontra na morte o estado perene da sua condição. Nome e metáfora do que não existiu, aludem à vã necessidade de manutenção do segredo. Difusamente, Maria Deodorina não esclarece, entreaberto o percurso que leva do seu nascimento à sua morte, permanece suspensa ao acesso de compreensão. Nomeação que se oferece a Riobaldo como objeto de decifração do amigo, produzindo jogo de sentidos pela inversão que cifra e decifra. Um sentido, nesse processo de re-nomeação que não é dado pronto a Riobaldo (como também ao leitor), é preciso que este faça todo percurso, a travessia ao lado do amigo jagunço. Ao narrar, Riobaldo refaz esse percurso e consegue perceber, pela existência dos três nomes, cada um com seus sentidos afirmativos, a impossibilidade de apreender um saber abrangente sobre o amigo. Os nomes parecem organizar, entre o falso e o verdadeiro, o jogo da descoberta. Há sempre algo inusitado, pronto a ser descoberto no outro, e constantemente re-iniciado. Nesse aspecto, o processo de nomeação, sofrido pela personagem, é abordado pela

¹³ Ver, sobre as possíveis interpretações do nome Diadorim. MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

impossibilidade de identidade, se pensarmos o nome como estatuto social, legado que traz uma história familiar e individual. Por este aspecto, as nomeações de Reinaldo/Diadorim/ Maria Deodorina articulam pela multiplicidade, e, pelas relações estabelecidas, o sentido inverso do nome, o não-nome ou a impossibilidade de encontrar em qualquer um deles o sentido absoluto da personagem. Por isso Riobaldo, ao fim da narrativa, denomina-a *Meu amor* _ ou, quando do momento inicial da narrativa, nomeia-a *minha neblina*. Nesse processo de nomeação, realizado pelo reverso, – pois primeiro Riobaldo descobriu o Reinaldo, depois Diadorim e, por último, Maria Deodorina _ nome de nascimento _, questiona-se a identificação e des-constrói a noção, necessária e segura, de identidade. Os três nomes questionam uma ordem na relação humana: a necessidade de reconhecimento do outro (ou será de nós mesmos?).

NA INFÂNCIA O RESUMO DE UMA VIDA TODA...

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

(Diadorim)

A infância da donzela-guerreira não é tratada na produção oral, e, mesmo na produção escrita, há uma referência na narrativa de Luzia, na sua breve relação com o pai. Em Maria Moura, entre um momento e outro, aparece relatada em alguma história que ouviu do pai ou do avô. No caso de Diadorim, a infância é abordada dando conta de um momento único dessa fase, a saber, o encontro com Riobaldo. Na apresentação da infância proposta pelas três personagens, há uma ordem discursiva diferenciada. Enquanto em Luzia e Maria Moura predomina a perspectiva abrangente da infância, como se nos afirmassem, a partir de um momento, que “toda minha infância foi assim”; na narrativa de Riobaldo, a infância desconhecida é anunciada apenas pela importância de único evento. Não há o anterior e o posterior, articulando sentido dessa fase. A importância anunciada desse momento se expressa pelo encontro entre os dois meninos. As nuances e os detalhes parecem nítidos a um narrador entorpecido pela saudade. A introdução dessa fase narrativa apela à perspectiva anunciativa: *um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia*

estar com uns quatorze anos. Essa curiosa apresentação de um único momento, como se nada antes houvesse na memória, recorta uma experiência, dinamiza uma interpretação da relação como todo (do que foi a relação), ao mesmo tempo em que articula um sentido profundo localizado na esfera do destino. Na **re**-elaboração desse momento, o rio (de-Janeiro com o do-Chico), suas águas, e o porto se entrelaçam, impregnados de simbologia e lirismo. Dois rios que se encontram, um porto, uma travessia.

A experiência apresentada como um fato *que se deu, um dia, se abriu (O primeiro.)*, ganha proporções que parecem transformar essa mesma experiência em realização onírica. Não é qualquer rio. São dois: o de-Janeiro com o do-Chico, o primeiro com suas águas mansinhas (ribeirãozinho); o segundo, com aquela água terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem (...) rio grande. O percurso das águas, suas formas e a natureza ao redor parecem acompanhar o processo de descoberta e conhecimento sofrido por Riobaldo, ao se encontrar com Diadorim. Rio, água, matas se tornam metáforas da emoção desse narrador; sentido primeiro dessa natureza que produz e transcende em significados, sentidos que sugerem o conflito vivenciado pelo eu-Riobaldo. As águas, a travessia, as matas, os pássaros se metamorfoseiam como o próprio movimento de descoberta da travessia vivida pelo narrador-personagem. A capacidade transformadora e viva da natureza estende-se como sinfonia do sentimento inolvidável da experiência de Riobaldo.

Experiência se traduz, portanto, como conjunto de elementos (re) organizados que encontra um contorno muito próprio, uma solenidade do particular. Nesse sentido, a materialidade dessa imagem se organiza pela amálgama entre emoção, sentimento de Riobaldo e a Natureza _ tratados em suas nuances. Compreendidos aqui como

substâncias que realizam a mobilidade interna da imagem, na sua condensação e síntese.

O passado da infância, como a verdade *em minha memória*, aparece recortado pela lembrança da mãe...; a imagem do porto, do rio¹⁴, a venda, a casa, um curral e um paiol de depósito vão delineando a fisionomia desse tempo. Contado com a força de um fato que se deu, o narrador nos descortina a imagem longínqua de um momento singular e único, quiçá raiz de toda e qualquer possibilidade de compreensão sobre o que ainda está por vir. O evento assume quase que a projeção celular da experiência de Riobaldo, essa noção precipita a marca do destino, como incompreensível componente que impele a experiência humana a um limite. Nesse aspecto, o elemento a suscitar o *destino* parece ser a forte presença do “acaso,” justificando o encontro entre Riobaldo e Diadorim.

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. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos.(...). (GSV, p.85).

Esse encontro na infância é narrado detalhadamente,¹⁵ em toda sua sutileza, em todos os seus olhares, vacilo e firmeza, marcado como fato primeiro que se mostra

¹⁴ A primeira imagem de rio presente em *Grande Sertão: Veredas* é assim narrada: (...) *lá no fundo dos gerais de Goiás, adonde tem vagarosos grandes rios, de água sempre tão clara aprazível, correndo em deita de cristal roseado...* (grifo nosso, p.14); nessa passagem, o plural, marcando os sintagmas *vagarosos/grandes* suscita uma longividade, doando à imagem o duradouro, incessante...perene: a dissolução do sólido.Uma espécie de devaneio do eterno. Imagem de tamanha pureza e lirismo *correndo em deita de cristal roseado*(...).

¹⁵ Cleuza Passos observa essa capacidade apresentada pelo Riobaldo como *narrador que tem a existência*

diante do narrador-Riobaldo: O primeiro senão como causa ou consequência do que vem depois, quiçá como síntese e resumo de todo um aprendizado, ou ainda, como premunção do que seria (ou é ??) , a partir desse encontro, o futuro (já passado). O encontro no porto, a sua mobilidade quase inerte, naquele parado, raro que alguém vinha, Riobaldo pousa olhar sobre Diadorim e se deslumbra com a imagem que consegue apreender do outro.

(...)e tudo nele era segurança em si: Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido.(...) Olhei: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse.

(...), e era um menino bonito, claro, com a testa alta os olhos aos-grandes, verdes. (GSV, p.86-87)

A segurança do porto, as canoas e a mata alta para o outro lado do de-Janeiro recortam o cenário que em si estabelece a noção do duplo: o lado de cá (o porto), o lado de lá (a mata alta) e o meio: o Rio-de-Janeiro como travessia. Do Porto à travessia do rio, o contato entre Riobaldo e Diadorim, à medida que se delineia, solidifica a posição ocupada por cada um, no estreito momento do encontro: *Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dele. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco.* (GSV, p.86)

A dicotomia porto/ rio, como circunferência de ação do par, impele ao deslocamento do espaço, do tempo. Porto e rio prolongam o momento entre Riobaldo e Diadorim, escoando uma sucessão de sentimento, intenção e descoberta; uma espécie

pontilhada de passagens claras ou obscuras, em geral dominadas pelo feminino. (2000, p.152)

de desvio de ambas as partes: Riobaldo estava no porto pedindo esmola, para pagar promessa, submisso ao desejo da mãe; Diadorim, por sua vez, aguardava no porto a volta do tio. Frente a frente, Riobaldo e Diadorim se encontram como contingência um do outro, no equilíbrio da canoa, balançando no estado do rio: *sentei lá dentro, de pinto em ovo. Ele se sentou em minha frente, estávamos virados um para o outro* (GSV, p.87). A consciência da travessia desnuda em ambos a face que marcará toda a trajetória dali em diante. Riobaldo teme o Rio, receia o vacilo da canoa; Diadorim quer que Riobaldo aprecie a travessia, olhando o de-janeiro de águas claras. O deslocar da canoa em suas várias fases, entre duas águas, ora brincando de mansinho ora entrando no do-Chico, na beirada, a vista do mato ao longe (*Beiras sem praias, triste, tudo perecendo meio podre, a deixa, lameada ainda cheia derradeira, o senhor sabe: quando o do-Chico sobe seis ou os onze metros;*) impele a constatação de alteração da natureza. O início da travessia, sob o olhar de Diadorim, projeta-se em cores e sons, expressando beleza e sinfonia, uma espécie de idílio, conformação do paraíso (um estado de alegria):

E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses- em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito régua regulado. – ‘As flores...’ – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. (GSV, p.87)

Os elementos conjugados nessa imagem permitem a sonância da harmonia, encadeada pela contemplação. Em sintonia com a Natureza, Diadorim é assim narrada: *Comparável um suave de ser, (como as águas do de-Janeiro) mas asseado e forte – assim fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível (...) . A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si.* (GSV, p.87).

Eu queria que ele gostasse de mim, essa introspecção da personagem é interrompida pela chegada ao do-Chico. A amplidão do rio, a dimensão de perigo se esboça como composição que se impõe pelo revés do de-Janeiro: o avesso das flores (subitamente vermelhas), as trepadeiras roxas, os periquitos, o cheiro suave de Diadorim cede lugar apenas ao *triste... meio podre*. Nesse momento, a elaboração abre para a perspectiva de ruptura interna da imagem, uma vez que os efeitos de cor, sonoridade, são abruptamente substituídos pela composição da *aguagem bruta, traiçoeira (...)* (GSV, 87). O emprego da adversativa *mas* e o uso do sintagma *de repente, (...)* (*aquela terrível água de largura*) permitem o efeito do próprio encontrar das águas (de-Janeiro com o do-Chico), e o indicador de que a travessia chega a um ponto em que o medo e o perigo se apresentam diante do narrador. Essa imagem abrupta do rio suspende o *eu queria que ele gostasse de mim*. O efeito visual é fantástico, mas o resultado metafórico é sublime. O movimento das águas, o medo, o desamparo, o podre parecem configurar, gradativamente, o conflito do encontro, a busca, a morte. Para Bachelard (1998) *a água é o verdadeiro suporte material da morte, a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando a sua beleza; só a água pode morrer conservando seus reflexos.* (p. 69). Embora Riobaldo manifeste o desejo de voltar, já não há mais tempo. A travessia exige ser concluída: ‘– *Daqui vamos voltar?*’ - eu pedi, ansiado. O menino não me olhou –

porque já tinha estado me olhando, como estava. – ‘ Para quê?’ – ele simples perguntou, em descanso de paz.(GSV, p.88)

Um pela coragem e o outro pelo medo se descobrem como o encontrar das águas; dois rios recortados e misturados pela imensidão, duas águas escoando na travessia a coragem e o medo: *A travessia do rio vai antecipando aspectos da caracterização de ambos e os laços enredadores de um intrincado e doloroso amor.* (Cleuza Passos: 2000, 153).

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo de se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta traiçoeira – o rio é cheio de baques modos males, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. Apertei os dedos no pau da canoa (...) Não pensei em nada. Eu tinha o medo imediato ,(...) e o risco extenso d’água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos. (GSV, p.88)

Rio maior, rio menor (como par), a junção escoia tudo que vê pela frente, moendo com a mesma força com que rebenta barrento no verde; o curso desse rio desafia Riobaldo pela sua sinuosidade e trajetória. É a água que arrasta toda a paisagem para seu próprio destino. Riobaldo responde com o medo. Quiçá como metáfora do destino que impele a uma simples constatação do curso da vida. O rio, como metáfora, simboliza o obstáculo que separa as margens, criando o lado de cá e o lado de lá _ a margem oposta. A travessia configura o obstáculo que divisa uma parte da outra. Ao inspirar em Riobaldo o temor e em Diadorim a valentia, dois princípios se mostram como apreensão da experiência. O curso do rio apela à compreensão da mutabilidade manifesta na travessia, ao mesmo tempo em que gera o princípio ativo, abre para o

supremo poder de transformação e desvio. A grandeza do rio é guardar em si o segredo do percurso como única permanência: *O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte. Alto rio, fechei os olhos* (GSV, p.88) Diadorim, assim como o do-Chico diante do de-Janeiro, é o revés de Riobaldo; seu controle sobre as coisas e o tempo, impele Riobaldo ao “achatamento”: _ “*carece de ter coragem...*”- *ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder:* _ “*Eu não sei nadar...*” *O menino sorriu bonito. Afiançou: “Eu também não sei”. Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produzindo uma luz.* (GSV, p. 89) A calma, a serenidade de Diadorim, desloca o movimento do rio naquilo que realiza de dessemelhante. Olhar e rio, ambos orientados pela idéia de reflexo, seguem o descompasso harmonioso para o qual Riobaldo não está preparado. O desritmo entre Diadorim e Riobaldo expõe a noção de cumplicidade, conduzindo-os a um só “ajuntamento”, assim como as águas do de-Janeiro com o do-Chico. Encontro de partes, encontro das diferenças, do medo e da coragem, da força e da prudência, como ajuntamento de águas, como fluidez de formas. Os dois estados, as duas margens, as duas águas se expandem a partir do centro da frágil canoa _ canoa feita de madeira que afunda. A coragem de Diadorim é princípio herdado do Pai, como constante que faz a diferença – *Careço de ser diferente* – a imagem do Pai suscita uma forma de aprendizado do qual Diadorim se faz merecedora. A consciência do outro, como consciência do “eu”, apresenta-se também como forma de integração do eu-Diadorim. Isso não ocorre somente com Riobaldo que se enxerga a partir de Diadorim, mas também Diadorim se mostra (ou se esconde?) pela figura paterna.

O matiz de compreensão da personagem nos conduz a um percurso de busca da composição do outro. O segredo do eu-Diadorim, na sua complexidade ou diferença, parece sustentar a imagem do outro. O outro torna possível, portanto, o próprio “eu”

como mecanismo de apreensão de ambos (Diadorim/ Riobaldo). Se Riobaldo se descobre (ou se perde) ao se ver diante de Diadorim; Diadorim, por sua vez, parece ter feito outra travessia, cujo aprendizado se configura “completo” – retomaremos mais adiante esta questão. Das coisas ditas, das observadas, o novo e o inusitado sempre partem de Riobaldo. Como em uma teia, o “eu” leva ao “outro” e vice-versa; Diadorim concebe, na imagem paterna, a diretriz clara de suas ações. Riobaldo ao se ler a partir de Diadorim não consegue ver a própria Diadorim. Essa complexidade intercala a relação entre Riobaldo e Diadorim (no passado), e conduz, no presente, o processo narrativo. O que podemos observar é a capacidade que a sequencialidade e temporalidade, sinuosas como o deslocar da canoa, assumem na construção da mobilidade interna da imagem. Do ponto de vista temático, o encontro entre Riobaldo e Diadorim se alarga como possibilidade simbólica de apreensão do destino, cumplicidade, amor e morte, conclamando, na travessia, a experiência. A diegese, nesse momento, não é apenas mera descrição de um evento, mas labirinto de polissemia visual e sonora. À forma do rito de passagem, Riobaldo parece sofrer novo nascimento. É nesse momento da infância que a questão do *Par* assume o caráter que impregna a relação entre Riobaldo e Diadorim. Síntese e origem de uma relação, esse encontro, diante da perspectiva de elaboração realizada pelo narrador, parece funcionar como anunciador de toda travessia que ainda estava por vir.

CAPITULO IV

A POÉTICA DO ESPAÇO

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 pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: _ “É formoso próprio...” _ ele me ensinou do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. _ “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. _ “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da croa, sempre em casal, indo por cima d areia lisa, eles altas perpeitados, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea _ às vezes davam beijos de biquinim _ a galinholagem deles. _ “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” _ o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a maciez da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser _ e tudo num homem-d’ arma, brabo bem jagunço _ eu não entendia.

(Riobaldo)

Densa e movediça, aos olhos do leitor, é a mobilidade silenciosa assumida por Diadorim como também sua relação com a Natureza na produção de um sentido que, dubiamente, decifra e cifra em um discurso camuflado em sensibilidade e aprendizado.

Silêncio e Natureza são expoentes articuladores desse Ser-Diadorim, precisamente organizados por Riobaldo. Quando afirmamos essas duas ocorrências, baseamo-nos na disposição do discurso direto, a suposta voz de Diadorim, expressa quase sempre em orações breves, articuladoras de um sentido também direto, sem que haja qualquer jogo de duplo sentido nas poucas vezes em que a personagem tem o direito à voz, sobretudo se levarmos em conta a extensão da narrativa; sobretudo, ainda, se avaliarmos se tratar de uma narrativa que conclama a experiência vivenciada com Diadorim.

Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...(GSV, p 21). O narrador apresenta, no discurso direto da personagem, a mola propulsora dos feitos de Diadorim que, sinteticamente, formula dois planos: vingança e ódio. Diante dessa fala, a primeira, poderíamos crer se tratar de um ser angustiado, amargo, impossibilitado de experimentar qualquer outra realidade. Entretanto, essa face dura de Diadorim, em que regem o ódio e a vingança, elementos vistos pelo narrador como marcas da personagem, não é predominante ao longo da narrativa. Diadorim, de fala pouca, vale-se da capacidade observadora e da sensibilidade diante do mundo à sua volta. Há um delineamento gradativo, como um esboço, desse Ser-Diadorim que vai do ódio ao ciúme, da amizade ao amor.

(...) Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: _ “ Riobaldo, nós somos amigos, de dias, quem me perguntou?” _ “Reinaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” _ “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” _ eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice de minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo.

Como no tempo em que eu era falante, aí, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vivez de tudo aquilo. (GSV, p.127)

Se em tais momentos Diadorim se expressa, ora interrogando, ora deixando sua fala suspensa, em todas parece cumprir uma função condutora diante de Riobaldo. Em expressões como *pois vamos/ pois dorme/ Já sei que você esteve (...) Riobaldo, se lembra(...)*, há uma alternância entre o imperativo-condutor e a brandura-confiável, dois dispositivos presentes em seu discurso (altamente dominador) que incita em Riobaldo a obediência: *(...) a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto.* Essa de postura de Diadorim, diante de Riobaldo, orienta o lugar ocupado por cada um na relação. Riobaldo menino-com-medo, líder respeitado, amigo para sempre fiel. Riobaldo é Riobaldo. Na outra ponta, Diadorim, menino-corajoso, jagunço guerreiro, amigo fiel.

O eixo narrativo, cuja dimensão lírica e trágica recorta o sentido amplo do texto, está comprometido com o embricamento entre Fato e Natureza. A Natureza como grande *metáfora-viva* de toda uma complexidade que é o viver, aparece intercalando os eventos, sobressaindo-se a simples condição de espaço ou ambientação, ao realizar ou vitalizar o jogo dos avessos, a matéria vertente, o lado de lá, a movediça e constante *certa maneira de ser*. Nesse sentido, as imagens do rio, o porto, os pássaros, as flores, a

chuva, a seca, a mata, os bichos apreendem um sentido que transcende ao espaço. Suzi Sperber¹⁶ comenta essa capacidade presente no discurso de Riobaldo.

O espaço abre-se em riquezas possíveis: pássaros, raízes, árvores, flores, água, assim, exatamente assim como acontece com Riobaldo, então chefe Urutu Branco, que uma vez para isto preparado, penetra no grande vazio do Liso do Sussuarão, de mãos vazias e, que com o alemão Vuspes, retira da terra aquilo que aprendeu a nela ver e aceitar. É esta abertura para o espaço que conduz para o infinito as buscas de Riobaldo. Trata-se de um espaço ampliado: ampliado pela intensidade menor de ênfase dada ao tempo. (...) (p.129).

O encadeamento dessas imagens se desdobra em associações internas *a garoa rebrilhante, madrugada, céu embranquece, neblim*, que re-vigoram um sentido acumulativo, esboçando o tom, não raro nostálgico, melancólico, de dada repetição. Da *garoa brilhante, madrugada ao céu embranquece* temos quase que o processo gradativo do amanhecer, de uma imagem noturna em movimento, realizando a mobilidade do tempo: *madrugada e céu embranquece*, re-articulando o movimento cíclico. O interessante é que nessa interposição entre ação-humana e Natureza, a mobilidade, construída com base em ambos, permite uma sonância harmônica, nos quais os vários sons (besouros, mariposas, conversa, e o próprio escurecer) expressam sempre a dinâmica do singular e único. O rastro humano se encontra nessas quisquilhas da Natureza: *Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza*. Essa disposição narrativa, articulando um lirismo sem igual, parece dar forma ao *não-dizer* e, de outra maneira, incita o valor do entender, ao ouvinte (e

¹⁶ SPERBER, S. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

mesmo ao leitor), que reside em *suscitar sentidos soltos*, diante do que não foi dito explicitamente, requerendo a atenção do ouvido e a imaginação flutuante: *Assim como o senhor, que quer tirar é o instantâneo das coisas, aproximar da natureza. Estou entendido. (...) (GSV, p.59)*

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mano, que estava na Serra dos so-candelários.(p13) / Em Diadorim, penso também mas Diadorim é a minha neblina ...(grifo nosso, GSV, p.16)

Um João-de barro cantou e neblina são apenas duas de tantas imagens articuladas pelo narrador, ao tentar dar forma à imagem da relação com Diadorim. Apreender o inapreensível se realiza não pela exatidão, na sua recorrência direta de sentido, mas pela aproximação e sugestividade entre elementos de natureza distintos (Diadorim /Natureza), nodoando-os, re-significando-os: A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererem. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. (GSV, p.18)

As formas da dor, a premonição da morte, o ódio e a vingança encontram a forma na Natureza. São estados ou emoções que se esvaziam, quando abordadas como tratado ou extensas descrições de estado de espírito; ao contrário, a magia expressa na narrativa de Riobaldo está na intercalação, interposição, na aproximação, no uso metafórico da Natureza como estado constante do viver... em suas vicissitudes, dúvidas, medo, coragem...

Eu tinha uma lua recolhida. Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-do-peito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um “- Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de mas-horas que eu não tinha procedido. Até hoje é assim...(GSV, p.23)

Se há imagens moventes que suscitam a Natureza em seu estado noturno, e estas são predominantes ao longo do romance, há as imagens que conclamam o bem-viver, um estado de alegria nostálgica; para estas, os pássaros, *pomba-vermelha*, *tiriri graúna*, *mas mais bem-te-vi*, se tornam recorrentes. Imagens que remontam uma leveza. Mais ainda: uma instabilidade, um certo ser, sempre em vôo, cortando o ar, deslocando-se no limite entre o céu e a terra; em cores, o branco e vermelho que se chocam e se complementam pela força da dessemelhança. *Mas os olhos verdes sendo os de Diadorim. Meu amor de prata e meu amor de ouro. De doer, minhas vistas bestavam, se embaçavam de renuvem, e não achei acabar para olhar para o céu.* Essa perspectiva ascendente dos elementos selecionados na disposição da imagem-Natureza se cruza, não raro, com o olhar na sua dinâmica de espelhamento. Olhar e Natureza se tornam metáforas-vivas de apreensão movediça entre o eu-tu. Nesse encadeamento imagético-poético, as vicissitudes vacilam, desterram-se, fundindo-ser: *Bela é a lua, lualá, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada.* Essa perspectiva de construção esta sempre presente ao longo da narrativa, na configuração de Diadorim.

A tarde foi escurecendo. Ao menos Diadorim me chamou adepartes; ele tramava as lágrimas. – “Amizade, Riobaldo, que eu imaginei em você esse prazo inteiro...”/ (...) Gostava de Diadorim, dum jeito condenado, nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre. Oi, suindara! – linda cor.../Siriuz, cadê a moça virgem?/ Vinham quebrando as barras. Dia de maio, com orvalho, eu disse. Lembrança da gente é assim./ Veja o senhor: eu puxava essa idéia; e com ela em vez de me alegre ficar, por ter tido tanta sorte, eu sofria o meu. Sorte? O que Deus sabe, Deus sabe. Eu vi a neblina encher o vulto do rio, e se estralar da outra banda a barra da madrugada. Assaz as siriemas cantaram. (GSV, p.121)/ Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todo, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-croa./ Aquela noite estava podendo mais do que a minha decisão? Soubesse não sei. Noite lembrada em mim, de sereno e orvalho.(GSV, p. 503)

O apelo à memória para dar voz a uma emoção do passado sofre seu processo de substancialização pela elaboração de imagens da Natureza como a grande metáfora da emoção, do interdito, do silêncio... uma espécie de outra voz. Bela e poética, essa voz suscita não o entendimento, mas o encantamento.

Os dias que passamos ali foram diferentes do resto de minha vida. Em horas, andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa. Tinha a

quantidade de pássaros felizes, pousados nas croas e nas ilhas. E até peixe rio se pescou. (GSV, p.126)

Nesse tipo de realização, a narrativa memorialística organiza, em seu processo configural, uma unidade de tensão do acontecimento na qual a lembrança vibra fora de compassos rígidos e desvitalizados de um conceito permanente. A materialidade da imagem, portanto, impõe uma ordem própria e compreende uma organicidade interna movente do objeto. Não apenas o movimento, nem apenas o estático, o espaço movediço da imagem-memória, em *Grande Sertão: Veredas*, oferece a face dual de sua composição: antes de termos a proposição da “coisa” em movimento, deparamos com uma técnica que explora a imagem do movimento da “coisa”. Essa experiência possui uma plasticidade que remete a atenção para o sentido inesgotável da praxes.

DIADORIM E A FORÇA FÍSICA

Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível (...), e tudo nele era segurança em si.

(Riobaldo)

O guerreiro Diadorim guapo tão apostado – surgido sempre com o jaleco, que tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, – tem na sua composição física uma aparência que confirma a força. Podemos pensar essa questão

por dois prismas: a presença do corpo como materialidade que tangencia valores e preceitos histórico-culturais, e, nesse aspecto, a noção entre masculino e feminino aparece problematizada; e a presença dos acessórios como vestimenta e apetrechos que compõem o corpo, nele significando.

A vestimenta entoa uma postura masculina que em três momentos aparece testado: o conflito vivido na infância com o mulato após a travessia do rio; o embate com Fancho-Bode e o duelo com Hermógenes. Salvaguardando a distância que separa cada episódio, o que devemos ponderar se situa na resistência do corpo, atributo masculino ao estar no sertão. Das três situações que envolvem a luta direta entre Diadorim e o inimigo, uma se passa com figura externa à ordem dos jagunços; é o caso do mulato. O caso de Hermógenes aponta uma relação diferenciada, uma vez que o que mobiliza o duelo é o desejo de vingança; o que não ocorre nas outras duas situações. De qualquer maneira, nesses três momentos Diadorim é testada na habilidade com o manejo da arma, pela exigência da força física. Atributos necessários na confirmação de jagunço respeitado, de masculinidade inquestionável. Diadorim não apenas sobrevive a partir dessa ordem, como se destaca, ainda que não chegue a ocupar a condição de líder. Salta aos olhos a disposição física que está não apenas no plano da aparência como também da resistência. (...) *tão galhardo garboso, tão governador, assim no sistema pelintra, que enchia em mim uma vaidade (...)/ O Reinaldo, Diadorim digo. Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivavel, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!...* (GSV, p.136) Entretanto, mesmo sendo marcante a feição física masculina, há sinuosos momentos em que o narrador fala de Diadorim como sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Essa

abordagem do narrador insinua, na imagem de guerreiro, a delicadeza do rosto de Diadorim. Essas duas formas expostas como de Diadorim orientam o discurso ambíguo que o narrador constrói ao seu ouvinte. Em outra esfera, a mais importante, reside no encadeamento de provas (a própria guerra), horizonte de exigida ação em que Diadorim consagra o processo de inversão mediado pela força e coragem. Esses dois dispositivos permanentes em Diadorim, e atrativos do ponto de vista de Riobaldo, esgotam a discussão de que no mundo da guerra são eles que levam à vitória. Ser para vencer, é como Diadorim está configurada. E assim em todos os momentos de embate com o inimigo _ e em todos, Riobaldo aparece próximo. Nesses momentos em que Diadorim mostra sua destreza, coragem e agilidade, interessa-nos perceber, no inimigo, os atributos que o constituem? Ingressemos, se (nos é) possível, nesses momentos.

Após a travessia, Diadorim resolve descer da canoa, já na outra banda do rio. *Aonde o menino queria ir? Sofismeí, mas fui andando, fomos, na vargem, no meio-avermelhado do capim-pubo. Sentamos, por fim, num lugar mais salientado, com pedras, rodeado por áspero bamburral. Sendo permanecer assim, sem prazo, isto é, o quase calados, somente.* É nesse estado de calma que o Menino e Riobaldo são abordados: *Antojo, então, por detrás de nós, sem avisos, apareceu a cara de um homem! As duas mãos dele afastavam os ramos do mato, me deu um susto somente. (...). À fé, era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com feições muito brutas.* (GSV, p.90) O perigo é caracterizado pela descrição física do opressor bem como pelas intenções apresentadas.

Vocês dois, eu, hem?! Que é que estão fazendo?...
Aduziu fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um
figurado indecente. Olhei para o menino. Esse não
semelhava ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou,

social com seu próprio sorriso. – Hem, hem? E eu? Também quero! – 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. (GSV, pp. 90-91)

Nessa passagem, apresenta-se o perfil dos três envolvidos: a malícia do mulato, o medo de Riobaldo, a astúcia e coragem de Diadorim. Nesse acontecimento, a simulação de Diadorim realiza o processo de anulamento da inversão do papel de masculinidade, ainda que usado como estratégia de ação. Uma estratégia que se vale do engano, se veste da face ocultada, revertendo a inversão de Diadorim. Nessa reversão, prevalece um interessante jogo de sentido pelos dois dispositivos, a fala e o jeito, adjetivados por Riobaldo como fala e jeito que imitavam de mulher: -‘Você, meu nego? Está certo, chega aqui...’ (GSV, p.91, grifo nosso)

Esse recurso usado para aproximar o agressor comprova que as ações de Diadorim são conduzidas pela astúcia e inteligência, e executas pela força.

Ah, tem lances, esses – se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha. Urutu dá e já deu bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, o de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, só ouvia aquela corredoura. 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 baina. (GSV, p.91)

Essa mesma ação orienta o sentido de retomada da inversão, o retorno à masculinidade. Riobaldo observador, sente medo.

– Meu receio não passava. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma foice, garrucha, a reunir companheiros; de nós o que seria, daí a mais um pouco? Ao menino ponderei isso, encarecendo que a gente fosse logo embora. – ‘Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...’ – ele me moderou, tão gentil. (GSV, p.91)

Essa experiência após a travessia do rio conclama a impressão avassaladora de Riobaldo sobre o menino. A coragem do menino como uma força desmedida e constante, inebria e fascina Riobaldo: *‘Você é valente, sempre?’ – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve pensando. Dando fim sem me encarar, declarou assim: - ‘ Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’* (GSV, p.92)

A experiência com Fulorêncio e Fancho-Bode é outro momento em que Diadorim é exigida. No campo do Hermógenes entre Furado-de-São Roque e o Furado-do-Sapo, ribeira do Ribeirão de Macaúba, pó fim da Mata da Jaiba. A lá chegamos num de-tardezinha, em roda de uma fogueira um ou dois, dos homens, não achava nele (Diadorim) jeito de macheza. Esse episódio marca o único momento em que Diadorim é abertamente questionado sobre sua masculinidade; até então, o narrador nada mencionara sobre o ponto de vista dos demais jagunços. Temos, portanto, nessa passagem, a inserção de outro olhar, sobreposto ao olhar de Riobaldo __ para quem a macheza do amigo sempre foi inquestionável. Outro ponto de vista sobre a

masculinidade de Diadorim fragiliza, no plano da aparência, o grau de convencimento que a imagem de guerreiro conseguia adquirir. O que não é possível ser discutido apenas pelo ponto de vista de Riobaldo. Em discurso direto, temos a opinião de outro jagunço sobre Diadorim: “Fumacinha é do lado – do delicado...”. O adjetivo empregado, delicado, consolida dois aspectos, uma vez que há outros jagunços presenciando a cena: o primeiro, a necessidade de reação de Diadorim, de maneira a comprovar ou **des**-construir o efeito adjetivador, pejorativo para um jagunço, o que implica no uso da força; segundo, esse mesmo evento torna-se uma lacuna em torno da imagem de Diadorim apresentada por Riobaldo, como ponto de vista sobre a masculinidade do amigo. Uma espécie de brecha, exposta pela fala de outra personagem, entoando dúvida sobre a macheza de Diadorim. Antes de narrar o episódio, Riobaldo reforça a imagem que possui do amigo que em si se constitui dúvida: *Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas (...)*. Entre os termos tão galante moço para feições finas caprichadas, percebemos o abrandamento do discurso produzido por Fancho-Bode; os sentidos, todavia, aparecem próximos, se pensados segundo uma perspectiva de rudeza com a qual a imagem do jagunço está construída. De qualquer maneira, a reação de Diadorim desmente o efeito que o discurso produziu:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ao e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e meteu um sopapo: - um safanão nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se

dava. (...) — Diadorim mandou o Fanchinho se levantasse: que puxasse também a faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fanchinho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: “Oxente! Homem tu és, manovelho, patrício!” Estava encabreado. (...). (GSV, p. 137)

A reabilitação do discurso de Fanchinho-Bode de delicado para Homem... Manovelho, patrício, aponta a eficiência da ação empreendida por Diadorim, aliada à restauração e confirmação de sua masculinidade. O último momento, em que Diadorim é levado ao embate direto, dá-se mobilizado não pela ordem da desavença rápida, mas precisamente desejada e articulada como rito de vingança: matar o responsável pela morte de Joca Ramiro. O que nos remete às cenas finais da narrativa, luta entre Diadorim e Hermógenes. Uma espécie de contraponto de Diadorim, Hermógenes aparece como aliado à força maléfica. Constituído ao longo da narrativa como homem-monstruoso, cuja deformação atinge suas feições.

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabeça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzido isto, e fico pensando: será que a vida socorre a gente certos avisos. Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. (GSV, p. 98)

Em outra passagem na cena do julgamento: *o Hermógenes limpou a goela. De primeira entrada eu vinha sabendo – esse Hermógenes precisava de muitas vinganças. Ele era sujeito vindo saindo do brejo, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. De uns assim, tudo o que escapa vai em retinje de medo ou de ódio. (...) (GSV, p. 228)* O caminho percorrido ao longo da narrativa de Riobaldo, ao elaborar a imagem de Hermógenes, suscita na deformidade física, elementos de rudeza aliada a uma força e astúcia. Uma força maléfica cujo sentido se faz duplo, uma vez que se manifesta alicerçada num plano humano, como líder de uma parte dos jagunços que mata Joca Ramiro, e um sentido sobrenatural, problematizado pelo pacto. Riobaldo constrói essa dualidade de Hermógenes como homem de fala pouca, cuja ruindade assusta e exige respeito: - *“A acusação, que a gente acha, é que devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!” (GSV, p. 229)* A figura de Hermógenes construída pela face do traidor, tal qual Judas, incita entre os jagunços, não só em Riobaldo, o medo e a desconfiança. Oposto a Joca Ramiro, oposto a Diadorim, Hermógenes se revela avesso e híbrido. Em caminho diverso de Diadorim, sua face híbrida se salienta pela parte sobrenatural que o compõe como pactuário: revitalizador e, de alguma maneira, síntese do mal. É esse o inimigo a quem Diadorim precisa enfrentar, é com esse ser opulento e soberbo (pela negatividade) que o duelo acontece. Duelo este que se configura mortal, diante da força do inimigo. Duelo que conhecemos pela visão vertiginosa de Riobaldo, seu estado de desespero, sua condição petrificada diante da visão do redemunho no meio da rua, por haver nele Diadorim, e de outro o Hermógenes. A morte de ambos orienta ao sentido profundo e determinante da força que conduzia suas formas de viver, direcionadas em caminhos opostos. É pela oposição que Hermógenes se apresenta diante de todos os Chefes dos jagunços,

sobretudo a figura de Diadorim e Joca Ramiro. Como duas forças antagônicas, Diadorim e Hermógenes situam o Sertão, no seu des-compasso, sua trajetória, sua força e resistência: suas várias faces.

IMAGEM DE COMPOSIÇÃO: VISÃO DA MORTE

No céu um pano de nuvens.(...)

O tempo é a vida da morte.

A imagem da casa se torna o ponto de partida e o ponto de chegada em *Grande Sertão: Veredas*. Nessa imagem, a dimensão da mobilidade e do estático parece suscitar o conflito da intimidade, conservando a linha de profundidade da *casa onírica*, *uma casa-corpo*, em um onirismo como retorno à imagem da mãe. A casa como símbolo da mãe, pois *todos os lugares de repouso são maternais*, realiza a volta às origens (se multiplicando em imagens de aconchego e proteção), da infância ao princípio do feminino. O espaço da casa caracteriza o espaço estático, enraizado, que agrega a intimidade sagrada. Para Bachelard *a casa é o nosso canto do mundo. É um verdadeiro cosmo. Um cosmo em toda a acepção do termo.*(1996, 58). É do conforto de sua casa, isolado no presente, preso ao passado, que Riobaldo “fala” sobre o Sertão,

do qual ele reconhece pela trajetória feita com/por Diadorim. A casa como unidade de imagens incoativas do feminino em oposição à guerra, espaço masculino, anuncia em certa medida o fechamento espacial, e, porque não o fechamento pelo qual se organiza Diadorim. A imagem da casa, metáfora da imagem de Diadorim, se orienta como recipiente de adormecimento e sofrimento internos. Casa como espaço de acolhimento, de união e encontro, do amor e da intimidade prometida e negada a Diadorim. A imagem da casa, nesse sentido, duplica a imagem do sertão pelo desritmo, ao assegurar o retorno imediato à intimidade _ do aconchego, ao soterramento dos sonhos e desejos. O que implica em pensarmos na presença da morte norteadando essa relação.

A memória (casa) dialoga com essa perspectiva de morte “do acontecimento”, mas também de prolongamento da lembrança, em seus ensinamentos e emoções. Dois elementos se encontram, se confundem, e se completam como densidade representativa do feminino, de Diadorim: Memória/casa, esse duplo encerra em si uma unidade de percepção da individualidade do ser Diadorim. São várias as imagens da casa ao longo da trajetória de Riobaldo ao lado de Diadorim, mas três orientam uma composição lentamente descrita pelo narrador, oscilando entre a intimidade e a morte, a saber, a casa de Hermógenes, a casa da fazenda dos Tucanos e o sobrado do paredão. Nesses momentos, a casa é aquela que protege e oprime duplamente, desdobrando-se em estado de dor e morte. Em função dessa interposição de sentidos como forças aglutinantes e força de variação, selecionamos a imagem do sobrado do paredão, a casa de onde Riobaldo enxerga o confronto entre Diadorim e Hermógenes. Vejamos a narrativa:

O sobrado restou nosso. Com anseio, olhei, para muito ver, o sobrado rico, da banda da mão direita da rua, com suas portas e janelas pintadas de azul, tão bem esquadriadas.

Aquela era a resistência alta do Paredão, sobreana das outras. Dentro dela estava sobreguardada a Mulher, de custódia. E o menino Guirigo e o cego Borromeu, a salvos. Da parte de cima das janelas, e das portas, no res, vez a vez meus homens descarregavam. Aquele sobrado, sobradão, parava lá, sobre sereno – me prazia tudo comandando. (GSV, p.516)

Essa imagem, explorada em seus detalhes, sem o resumo do contado, tece o movimento que antecede a morte de Diadorim: o embate final da narrativa, o confronto planejado e esperado com o Hermógenes. Alguns pontos, sobre esse momento merecem considerações, sobretudo o conflito entre os jagunços, cedendo lugar ao duelo; a imagem do Sobrado como a casa de refúgio de Riobaldo: *o cantão de guerra(...)*, não menos importante, o afastamento de Riobaldo e a presença da morte. *Era a cara pura da morte.* (GSV, p.514) Nesse momento da narrativa, temos a organização dos acontecimentos em dois planos. No primeiro plano, Riobaldo narra o suceder da batalha –*Ah pa-pa! Falei fogo. Aquilo em volta se arrebetava, batalhava. (...) Mas a gente tinha conseguido de firmar possessão – agarramos mais a metade do arraial, do arruado. O sobrado restou nosso.* (GSV, p.515) Nessa fase, o discurso articula ação do bando e a posição de líder – *ah esses meus jagunços – apragatados pebas – formavam trincheira em chão e em tudo. Eles sabiam a guerra, por si, feito já tivessem sabido, na mãe e no pai. Só se aos uivos urros, se zurrava. Aí – como tomei chegada e peguei postura. Valia ver – comandar? Gritei: - “Chaga de Cristo!”... Os meus davam ainda outros gritos. A carabina, em mãos, coisa mexedora. A gente disparava dentro dos quintais, avançávamos. E detrás das casas. E guardávamos o emboque da rua. (...)* (GSV, p.514) A focalização panorâmica mostra o ângulo da guerra, jagunço enfrentando jagunço.

Em outro plano, a narrativa se fecha para a situação particular de Riobaldo e Diadorim; aquele, guiado por Diadorim, é afastado do perigo da guerra, da morte. Em momento breve de diálogo e convencimento, Diadorim apela ao imperativo, fazendo uso da condição de liderança assumida por Riobaldo para convencê-lo a deixar a frente de batalha: *“Pouco é, para ações. Tu vai lá, Riobaldo...”*. – *quem me disse foi Diadorim, em tanto. Surriada zuniu O tutuco das balas, e as que batiam no chão, as raivosas, tirando terra. (...) –“ Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança... Constante que, aqui, o negócio esta garantido ...”* – *ele disse, mansinho, de me persuadir.* (GSV, p.516) Nessa fala, Diadorim utiliza, fundamentalmente, em seu argumento uma qualidade, a habilidade no uso da arma, e uma condição, o da Chefia exercida por Riobaldo, a fim de incitar nele o orgulho. Sair da frente de batalha não seria abandonar o embate, mas buscar o melhor lugar onde sua pontaria mais acertasse. Articulando esses dois dispositivos, Diadorim acentua a diferença de Riobaldo diante do bando, e nesse sentido a necessidade de ocupar lugar diferenciado na guerra: Acolá no alto que é lugar de Chefe. O símbolo do acordo ocorre pela instauração do orgulho crescente manifesto em Riobaldo; este orgulho, por sua vez, atenua a força imperativa presente no discurso de Diadorim; tanto assim que o final da reflexão de Riobaldo realiza a repetição da idéia sugerida por Diadorim: Tropei o rifle-papo pelo mau ser, movi mão, fogo. Nesse ato, nem sei se matei. As artes, lá, o sobrado, que torna mirei e admirei. Meu posto?

O quanto também olhei Diadorim: ele, firme se mostrando, feito veada-mãe que vem aparecer e refugiar de propósito, em chamariz de finta, para a gente não dar com o veadinho filhote onde é que está amoitado. Aquele sobrado

era a torre. Assumido superior nas alturas dele, é que era para chefe comandar – reger o todo cantão de guerra! (GSV, p.516)

Entretanto, esse distanciamento de Riobaldo da frente da batalha, e que Diadorim faz crer ser uma estratégia de guerra, torna-se possível, uma vez que orienta uma alternativa já manifesta, por Riobaldo, em outro momento da narrativa. Refiro-me a instantes iniciais da guerra em que o bando de Hermógenes estoura, desarranjando o ajeitado. A surpresa desorienta Riobaldo, – (...) *que o inimigo era de estourar, todo de repente, da banda outra, lugar onde não devia de vir, nem ali possível de ser esperado. Eles eram quantidade.(...) Tudo diferente da cartada (...)* (GSV, p.513)__ leva-o crer que a guerra está perdida, e assolado pelo medo, sofre e chega a titubear: (...) *lavorei pensando: que eu era tonto, e burro, e idiota as mil vezes, porque agora estava perdida irremediavelmente minha ocasião, e a guerra, descambava, fora do meu poder ...*

A voz interna orienta o afastamento, articulando o sentido desertor, sentido este que aparece nomeado por meio da figura de Sidurino: *E senti meu corpo muito grande. Me xinguei. Um sujeito vinha correndo, nele eu quase atirei. Desertor? Ah, não, esse o Sidurino era, correndo por um cavalo. Ah – e bem fosse!- ia voltear para o Cererê-Velho, chamar, trazer reforço, para darem retaguarda.* (GSV, p.513) Os caminhos encontrados e problematizados recortam uma assimilação dialética onde transcorre um drama pessoal, o que dita a voz interna e o seu dever como Chefe, em uma fração temporal, em que o acontecimento o isola, atingindo o limite entre Medo/Coragem/Orgulho; estes, por sua vez, estão re-articulados na fala de Diadorim, ganhando novo valor: Chefia/Dever/Pontaria-Mestra. – “*Eu vou...*”; *fui*. Deixando

outro em seu lugar, Riobaldo atende à sugestão de Diadorim e encerra um dos poucos momentos em que se separa do amigo¹⁷:

E eu acabei de me enroupar, mal, mal e escutava essas vozes: - ‘ Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... Não vai, e deixa que eles mesmos uns e outros resolvam, porque agora eles começaram tudo errado e diferente, sem perfeição nenhuma, e tu não tem mais nada com isso, por causa que eles estragaram a guerra...’ Assim ouvi, sussurro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pelos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância. Daquela doçura nojenta de voz.(...) (GSV, p.513)

Rastejei, tomei saída, conforme tinha de ir: pelos quintais das casas. Ainda virei, relanceando. Sempre queria ver Diadorim. O querer-bem da gente se despedindo feito um riso e soluço, neste meio de vida. (grifo nosso, p.516). A narrativa nos permite conhecer o processo do deslocamento, em dois planos, um que manifesta o afastamento do Chefe de jagunços e outro que apreende em tom nostálgico e sensível da separação: Avancei, rompi uma cerquinha de taquara, contornei um pano de muro, onde o Paspe tinha furado os adobes, cavando torneiras. E dei fé: que o Jiribibe vinha me acompanhando.(...) (p.517) (...) a gente ouvia a urração, ou cita seja, destemperada, dos inimigos, e um desentoar de cantiga, que toda pessoa era - da, segundo a qual. Aos canalhas. (GSV, p.517)

O afastamento recebe o cuidado descritivo de um artesão, apresentando todo seu percurso até a chegada à torre, Riobaldo se conduz ou se deixa conduzir:

¹⁷ Após entrar para o bando, há apenas três momentos em que Diadorim e Riobaldo se separam: o primeiro afastamento ocorre ainda sobre a Chefia de Medeiros Vaz; o segundo quando Riobaldo segue em busca de Otacília, e o terceiro, a guerra no Paredão, momento em que resolve ir ao sobrado..

Avancei, furando os terreiros e as hortas, eu debaixo de armas, nos arreios. Toda a parte ali tinha gente nossa, que com brados me saudavam (...) Avancei, rompi uma cerquinha de taquara, contornei um pano de muro, (...) . Daí, depressa, ganhamos trincheiras, atrás dum forno de assar biscoitos: e berraram punhadão de disparos, para nosso lado, chega semelhava rajada de chuva-de pedra.. Lugar danoso! Aguardamos, deitados. (...) Assim rastejamos. E pouco faltava para o quintal do sobrado: só uma cerca miúda, com um chuchuzeiro dependurado com chuchus grandes. (...) Aí entrei. Subi a escada. (GSV, pp. 516-517)

Essa disposição descritiva permite um processo ascensional presente no percurso, elevando o sobrado à condição de Torre (*assumido superior nas alturas dele, é que era para um chefe comandar – reger o todo cantão de guerra!* (p.516)) Como edifício sagrado, a torre instaura um estado que se desloca do sentido de acordo, realizado entre Riobaldo e Diadorim, ao sentido de catástrofe e da morte. A presença de escadas, em cada degrau, marca as etapas de ascensão sofrida por Riobaldo: *Subi aquela escada-de-dor, escutando a madeira nos meus passos, e avisando: - “quem vem sou eu, minha gente!”* (GSV, p.518). A imagem do sobrado indo do familiar pela disposição de espaços como quintal, porta da cozinha, sala que dava para frente da rua, (meio da sala) quarto, portas, janela, torna-se o lugar onde as coisas escapam à capacidade de ação ou reação. É o espaço da inércia. Ocupando a condição de observador, o narrador dá conta das etapas conflituais que vai viver do lado interno da Casa. A janela instaura uma capacidade de apreensão da guerra cuja distância exige o olhar atento. Ver, portanto, o que se passa não apenas do lado de fora, mas abaixo de Riobaldo, parece se apresentar como formas de compreensão da imersão que faz o narrador. *É o que o furor da*

guerra, lá fora, lá embaixo, tomava certa conta de mim, que a quase eu deixava de dar fé da dor-de-cabeça, que forte me doía, que doesse vindo do céu da boca, conforme desde, aos poucos, que o fogo tinha começado. (GSV, p.524) Os detalhes do percurso, a sua posição na janela, seus vários momentos de reflexão impõem, à narrativa, uma guerra própria travada entre Riobaldo e ele mesmo. As turbulências internas e o delongar da guerra se entrecruzam.

Como para a janela eu fui, quase que na imaginação de botar meu olhar e haver de ver, no longe tal, o lugar aonde ela andava. (...) faziam bem duas horas que aquela batalha tinha principiado. Se estava no poder do meio-dia.(...) Os tiros, gritos, eco, baque boleu, urros nos tiros e coisas rebentáveis. Dava até silêncio. Pois porque variava, naquele compasso: que bater, papocar, lascar, estrelar e trovejar – trouxe – cerrando fogo; e daí marasmar, o caldo de repente, ao vindo aos tantos se esmorecendo, de devagar.(...)p. (519).

Minhas duas mãos tinham tomado um tremer que não era de medo fatal. Minhas pernas não tremiam. Mas os dedos se estremecitavam esfiapado, sacudindo, curvos, que eu tocasse sanfona. (...) (GSV, p.521)

(...) eu estando vendo! Trecheio aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações... O diabo na rua, no meio do redemunho... (GSV, p.526)

Como que lavrar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercando. O tempo no sobrado decorre entre o conflito interno vivenciado por Riobaldo e a mobilidade feroz da guerra. Esses dois pólos dinamizam a imagem, a

partir fundamentalmente do conflito, a nosso ver, central, entre coragem e medo: *Ah, não! Os nossos agüentavam o relance, arre disparando, o mastro de balas; foi um fogo... E eu, hesitando nos meus pés, refiz fé: teve o instante, eu sabia meu dever de fazer. Descer para lá, me ajuntar com os meus, para ajudar? Não podia, não devia de; daí, conheci. Ali, um homem, um chefe, carecia de ficar – naquele meu lugar, no sobrado.* (GSV, p.522)

Riobaldo pensa em retornar, voltar ao lado dos companheiros, mas contrário a esse caminho, opta pela sua continuidade no sobrado. Re-articulando as palavras de Diadorim encontra a justificativa à sua decisão, e encerra um sentido que se completa pelas duas figuras que se mantêm no sobrado junto a ele: o cego Borromeu e o menino Guirigó, assentados no banco, encostado na parede para o interno. Esses dois muitos juntos, como que tremiam um tanto. Ambos, um pela cegueira e outro pela ingenuidade, expressam a dinâmica do mundo pela ausência. Como Metáfora, são esses os sentidos que distanciam Riobaldo de Diadorim na condição do-não-saber. O estar na janela, ver o embate, a dura guerra, é a única apreensão que pode Riobaldo realizar. Diante das intenções de Diadorim nada conhece; é pela cegueira e ingenuidade, presentificadas nas figuras das duas personagens, ao seu redor, que Riobaldo é levado ao momento do fim - uma cegueira que o atravessou durante toda a sua experiência ao lado de Diadorim. O fim do segredo se conforma com o fim da guerra. O fim de tudo. Se o duelo expressa a circularidade em que a morte encerra, há, paralelamente, a construção do processo lento e dolorido vivenciado por Riobaldo-observador. À medida que o duelo ocorre, no meio da rua, o narrador constrói o devorador processo de petrificação sofrido por ele; como tal, articula a dinâmica da torre, esguia e poderosa que observa o cessar do tiroteio na rua, vislumbrando, solitária, o redemunho. A verticalidade daquela e a circularidade deste, é pelo avesso que as duas formas se

interpõem, se re-conhecem e articulam a dialética: o estático (da torre) e a mobilidade (a guerra), medo/coragem, amor/ódio: Riobaldo/Diadorim.

Como os braços me testemunhavam um peso... Mesmo estranhei, quando fui notando que o tiroteio da rua tinha pousado termo; achei que fazia um certo minuto que o fogo teria sopitado. Cessaram, sim. Mas gritavam, vuvu vavava de conversa ruim, uns para os outros, de ronda-roda. (...) conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz.

Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – ‘ Tua honra...Minha honra de homem valente!...- eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespasssei de horror, precipício branco. (...) (GSV, p.526)

Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja...Gole de consolo...Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens...

Diadorim! Naquilo, eu não pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... Trespassei. (GSV, p.527)

O lirismo dessa passagem recorta o estado de dor, não a descrição do duelo; dele temos apenas passagens descompassadas, desorganizadas, como se o olhar de Riobaldo não conseguisse apreender, como se a mobilidade fosse dinâmica demais aos seus olhos estáticos; por sua vez, há o rastro absoluto do desespero e da dor como estágio da alma. Um transpassar de sentidos, reviravoltas, abismos e tempestades: Eu estou depois das tempestades. Nessa passagem, o Sobrado do Paredão se interpõem a configuração da morte. É nesse espaço, sobretudo, que os momentos mais conflituosos do sujeito Riobaldo estão apresentados. Essa localização, lugar onde as coisas aconteceram, na sua esfera de fechamento e isolamento, diria mesmo, aprisionamento/achatamento, intercala-se à própria dinâmica do sertão. Não como mero espaço da intimidade, mas para além desse limite, esse lugar preciso, dentro do sertão, esvazia-se como exposição racional do acontecimento. A Casa encerra, em processos graduais, a dialética, os contrários, a descontinuidade como fenômeno do tempo, uma espécie de suspensão das ações: Tempo é a vida da morte: Imperfeição. Se há o comprometimento com a perspectiva estática, será nela, na Casa, que a revelação. É nela que Riobaldo fica sabendo sobre a identidade fragmentada de Diadorim. Finda a guerra, o duelo que termina com duas mortes: Diadorim cumpre seu desejo de vingança e se sacrifica. Será na Casa que a revelação ocorre incitando em Riobaldo o desespero. A dimensão do corpo se apresenta pela apreensão da morte, atemorizando Riobaldo pelo desvelar do jogo entre o que não foi/não era e o que de fato é. O ritual de lavar e vestir o corpo, ao prepará-lo para o enterro, celebra a descoberta e a materialidade. O corpo na sua plasticidade, na identidade física. O corpo na sua dormência sem sentido, sem força e

sem reversibilidade, é decifrado identidade social: Mulher. O enigma posto (Diadorim) não é decifrado por Riobaldo a não ser pela morte, a matéria, tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível, petrificada, se revela a Riobaldo: *Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha limpou as faces de Diadorim, casa de tão grosso sangue, repisado. Essa parece ser a função da morte em tornar visível, desmascarando o corpo, nos seus segredos, a sua fisiologia. O Nome, sentido inapreensível em Diadorim, cede lugar ao corpo, absoluto e imperioso, pleno e perfeito. Somente essa substituição da nomeação pela matéria pode levar à constatação. Enigma que só se reconhece como tal por meio da morte.* A morte, como escultora de sentidos, encaminha Riobaldo à desesperadora certeza e início de angústia, diante da consciência de que precisava decifrar o amigo amado. Encanto e sofrimento se combinam em estado de revelação. A matéria não é reconhecida em sua condição ignóbil ou repugnante, ao contrário, o corpo nu de Diadorim, posto sobre a mesa, transcende em beleza perpétua – *e a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossível. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa em 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.530) — e enleva Riobaldo em desespero e surpresa, enleva consigo, esse mesmo corpo, os encantos do que foi e teria sido: *adivinhou os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata...Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... e eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - ‘Meu amor!...’* O corpo todo apreendido articula o desterro cruel, em que tocar esse mesmo corpo já é sem tempo, já se faz para sempre passado: *Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a*

toalha recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. (GSV, p.531). O toque como desejo resguardado, durante todo o tempo em que Riobaldo esteve ao lado de Diadorim, mal escondido, adiado, ou, por vezes, excomungado, permanece para sempre constante de um sentido triste e belo, e, encadeia, na imagem do terrível, a estética da dor e do sofrimento.

CONCLUSÃO

As três donzelas analisadas estabelecem fronteiras de configurações cujos *princípios compositivos* elegem os mesmos traços essenciais, permitindo a identificação e delimitação da *tipologia narrativa*¹⁸ da donzela que vira guerreiro. São eles: a inversão e a guerra. A inversão mobiliza o ritual de disfarce que é, fundamentalmente, o responsável pela inserção da donzela como guerreiro. Nas narrativas populares, a inversão busca no disfarce a alternativa necessária para ocultar a identidade da donzela. É no uso do disfarce que encontramos o desdobramento de atitudes recorrentes da donzela-guerreira como o corte do cabelo, o banho escondido, as roupas usadas para ocultar os seios e ancas. Esses procedimentos de disfarce na donzela-guerreira tornam-se fatores unificadores que ganham importância nova e ampliada. O que poderia ser atitude simples para qualquer personagem, no sistema de imagem produzida pela donzela-guerreira assume sua significação. Cada um desses acontecimentos é manifestação de uma unidade subjacente, uma unidade que tanto

¹⁸ Por tipologia narrativa entende-se a classificação de modalidades de relato, estabelecidas com base em dominantes de natureza temática, ou, ainda, consiste em classificação das situações narrativas geradas por específicas opções de narração, e pelas consequências que decorrem dessa escolha. (Lukacs, 1970: 91-147; Todorov, 1972; Genette, 1979.)

esconde quanto revela a personagem. São eles que permitem a manifestação do tema¹⁹ da guerreira e sua identificação. É o território do corpo oprimido e exposto que ganha expressividade. O disfarce oferece a moldura ao novo corpo. Como conhecedores dessa moldura, somos conduzidos pela *persuasão de continuidade*²⁰, ou seja, somos presos pelas situações constantes, os combates e o amor pelo companheiro de guerra, que exercem o papel de testar a resistência do corpo disfarçado. Como tentamos mostrar ao longo deste trabalho, o modelo eleito é a figura paterna. A guerra, por sua vez, desencadeia a justificativa da inversão comportamental transgressora. Entretanto, o disfarce não é pré-requisito nas realizações tanto de Luzia quanto de Maria Moura que assume a aparência masculina, justaposta à identidade feminina conhecida. Ocorre que o processo configural se vale da assimilação do masculino como recurso temporário a autorizá-la na introdução do espaço de ação. Ao passo que o disfarce forja a falsa identidade, enlevando ao engodo. Diante dessas duas perspectivas de elaboração, as conseqüências no desenvolvimento do tema são de fundamental importância e definem, em certa medida, a profundidade conflitante das personagens. No processo de configuração que se vale da assimilação do masculino, a sexualidade tratada pela virgindade e pelo tema da homossexualidade não aparece nas narrativas. O conflito amoroso mobiliza um dos impasses enfrentados pela personagem. Para dar conta do conflito amoroso, as narrativas de Maria Moura e Luzia desfilam negativamente seus pretendentes. Tanto Crapiúna quanto Cirino ficam sempre aquém da composição de Luzia e Maria Moura. Distantes da imagem de parceiro de guerra chegam a ser medíocres.

¹⁹ Para Northrop Frye o tema é o enredo examinado como unidade simultânea, quando sua forma inteira está em nossas mentes. O tema, assim considerado, se diferencia sensivelmente do enredo em movimento: é o mesmo em substância, mas agora estamos mais preocupados com os detalhes em relação a uma unidade, e não em relação ao suspense e à progressão linear. P13. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

²⁰ FRYE, Northrop. Op.cit. P.29.

Isso reduz e faz perder em densidade, tanto temática quanto poética, a complexidade da personagem. Tão marcante quanto a presença paterna na configuração da donzela que vira guerreiro, também o é a presença do parceiro, amigo e amado. Nesse sentido, *Memorial de Maria Moura e Luzia-Homem* organizam o tema da donzela que vira guerreiro, destituindo da composição de suas heroínas o disfarce, e, em consequência, o conflito amoroso centrado na possibilidade do amor homossexual. Como resultado dessa opção configural, o caráter híbrido da personagem, masculino e feminino, privilegia o feminino como reconhecimento de uma identidade, dada a todos desde o início. A personagem passa a ser pensada pelo feminino que é, e pelo masculino que tenta ser. Os dois limites não chegam a alcançar a densidade, seja temática seja estética, da afirmação de ambos, concomitantemente. Não há, portanto, nessas duas personagens, a composição andrógina por excelência. Resultado que se deve, sobretudo, ao foco narrativo utilizado na configuração dessas duas personagens. A organização da estrutura oral do tema comporta um narrador-testemunha desconhecido. Desse mesmo recurso se vale a composição de Luzia. Entretanto, a personagem traz o masculino apresentado, pela força física exagerada, agravada pela onisciência da personagem elaborada fragilmente, o horizonte íntimo e afirmador da feminilidade.

Maria Moura se auto-afirma guerreira. Ao narrar seu memorial, a personagem-narradora constrói a imagem de si, consolidada pela confissão sincera. Há, fundamentalmente, dois pressupostos novos na configuração: a versão apresentada dos feitos, encadeando os eventos realizados pela própria guerreira; outro, o reconhecimento almejado, disfarçado no pressuposto da sinceridade, na voz do herói solitário. Nesse importante projeto configural, apresentado por Rachel de Queiroz, há de imediato a eliminação do disfarce como recurso de ocultamento de uma identidade

verdadeira. Tal projeto narrativo afirma o feminino, em todas suas limitações e possibilidades, empreendedor de feitos até então negados a uma mulher. A afirmação do feminino anula a idéia do disfarce, tornando os apetrechos paternos armadura confiável para sua empreitada. Maria Moura não deixa de ser, em nenhum momento da narrativa, a filha do pai. O feito, não realizado pelo filho ausente, cabe à filha executá-lo. O masculino, em todo seu valor e opulência, limita-se à vestimenta e à assimilação de habilidade no manejo da arma. Sua introdução no espaço de ação, na trajetória em torno da Serra dos Padres e o perfil nada grandioso da imagem paterna parecem aludir ao caminho de composição que afirma um masculino decadente, sem soberba. O patriarcado é resquício do passado, e parece não passar de histórias contadas para meninas dormirem. Histórias que falam de grandes homens e heróis de donzelas frágeis. No espaço da ação, Maria Moura mostra que a arma fundamental é a inteligência e a astúcia; por isso leva ao erro e ao engano todos os homens que a rodeiam. A virgindade, tão cara à donzela que vira guerreiro, é substituída pelo exercício da sua sexualidade, sem que haja o casamento necessário entre sexo e amor verdadeiro. Do ponto de vista temático, Maria Moura brinca, ironiza paradigmas históricos, sacralizados. Sua voz anunciadora não se faz eco, mas se constitui alteridade. É a heroína que lutou, sofreu e venceu. Seu compromisso inicial com a vitória recebe o tom nostálgico da narradora, para quem a vitória é vazia e solitária.

O que podemos perceber pelas variantes da produção oral é a aproximação do molde da donzela-guerreira européia, mais do ponto de vista dos princípios compositivos e bem menos quanto à organização desses princípios na estrutura narrativa. O mesmo ocorre com outros romances da produção erudita. O romance brasileiro, ao tratar desta donzela, insere-a em novo espaço, o sertão, permitindo, assim, uma reelaboração da *performance* e o aprofundamento de elementos configurais

que apenas estavam apresentados na produção oral, a saber, a dinâmica da guerra, a instituição da marginalidade e a violência. A complexidade do espaço sertão traz à cena fazendeiros, coronéis com seu grupo de capangas ou jagunços, as prostitutas. Do problema da seca, da miséria para simplicidade do homem do sertão e suas histórias. Na geografia do sertão, encontramos uma trajetória de atraso econômico, violência entre grupos rivais pela posse da terra, o predomínio da oralidade. O rural, exposto em momentos anteriores por nossos romancistas, em oposição ao urbano, não é nem de longe o espaço ideal: mundo de forte religiosidade, patriarcalismo rígido. Esse é o espaço de ação da guerreira brasileira. Espaço em que a delimitação de papéis é perene, em que os movimentos das funções desempenhadas por mulher e homem apresentam a rigidez daquilo que não muda e não deve mudar. Suzi Sperber, em *Signo e sentimento*, observa que *dentre os papéis _ funções _ do sertão, há um que não muda, que não suporta uma ordem nova: é o papel _ função _ de homem e de mulher. Concede-se à mulher no máximo a função de mediadora. Mas não tem o direito de ser o sujeito de seu destino, a menos que o seu destino seja equacionado em função dos homens. Opondo-se às normas, Diadorim se apresenta abominável. Mas o amor de Riobaldo por ela a redime do abominável.* (p.95).

Por conta da legitimidade, conseqüente da ação defensora dos bens da família e da Nação, a donzela guerreira européia é, originalmente, o herói mantenedor do *status quo*. É o típico herói nacional. O herói reintegrador da posse da terra. Não por acaso, a História registra seus feitos no momento de consolidação da Nação. O exemplo disso é Joana D' Arc, Antônio Rodrigues e, aqui no Brasil, Maria Quitéria. Essa premissa fica, contudo, mais complexa na versão brasileira do tema, tanto em verso quanto em prosa. A guerreira registrada pela História, por exemplo Maria Quitéria que luta em defesa de um país cuja identidade de Nação ainda estava em franca construção, não liberto do

colonizador, ainda desconhecedor das potencialidades e diferenças geográficas e da diversidade cultural de seu povo, essa primeira guerreira, ao ganhar forma _ e fama _ traz latente todas essas implicações históricas desse processo. A história brasileira e a produção literária transformam a guerreira em herói transgressor, quer pelo registro da resistência, quer pelo seu caráter marginalizado. Nesse sentido, é o espaço, na dimensão sociopolítica, como lugar de origem e de ação, o sertão, que afiança essa composição. Na Literatura, a aparição de Luzia se reveste dessa dimensão do herói miserável que luta pela sobrevivência e transformação de sua realidade. O mesmo não ocorre com Maria Moura herdeira da propriedade: sua ação defende a **re**-apropriação do bem. No caso de Diadorim, mesmo sendo filha e herdeira de fazendeiro, a imagem do jagunço errante, desprovido de perspectiva, apresentado como conciliador da totalidade de sua imagem como donzela-herdeira, instaura-a também na marginalidade.

Nos dois romances, *Luzia-Homem* e *Memorial de Maria Moura*, há, ainda, a ausência do imperativo da vingança, contaminando e, em certa medida, delineando o espaço de luta e ações das duas personagens. O pressuposto configural, nesse aspecto, insere as duas personagens em uma limitação de ação, como ocorre com Maria Moura; no caso de Luzia, em uma limitação de ação e de espaço. Aproximadas da variação oral, diríamos que Luzia e Maria Moura não desenvolvem todos os elementos composicionais. Também é possível afirmar que as duas personagens partem do mesmo princípio de composição, a inversão e a guerra, orientando outro arranjo dos dispositivos narrativos que configuram tais personagens.

Guimarães Rosa ao narrar o sertão, nas suas várias faces, apresenta, inserida entre os jagunços, vivendo como jagunço, filha de grande líder, a guerreira Diadorim. Presença inusitada que alcança, em espaço cuja força e coragem, pela bruteza da condição de vida, pelo despojamento do jagunço para a vida e para a morte, o melhor e

mais elaborado estatuto do masculino. Valendo-se de todos os elementos historicamente consagradores das categorias feminino e masculino, o autor organiza afirmativamente os paradigmas de cada categoria como conciliadores da composição da guerreira. O masculino é heróico, detentor de força e coragem, código expresso pela imagem do jagunço, sintetizado na imagem dos grandes chefes; sobretudo na imagem paterna de Joca Ramiro _ dado que todo grande homem ascende como imagem paterna. O feminino se acoberta do casto e do puro, encontrando na imagem da virgem o semblante da donzela-guerreira.

A personagem Diadorim ostenta sua silhueta movediça, sedimentada nesses dois pilares sólidos, a imagem do pai-herói justaposta à imagem da virgem-santa. Diadorim conforma-se, nesse sentido: grande guerreiro, jagunço destemido, herdeiro fiel da imagem paterna. Entretanto, Diadorim é também a virgem, guardiã absoluta e incansável do seu corpo. Vela por ele, como quem vela por um tesouro. Seu recato realiza, na hermenêutica do silêncio, a auto-superação constante. Nesse sentido, Diadorim vitaliza, nesses pólos antagônicos, contrários, a *coincidentia oppositorum*. A reger a composição andrógina, por excelência. Nem masculino, nem feminino, mas masculino e feminino concomitantemente, formando seu corpo robusto e vigoroso e a sua coragem desigual.²¹. À guisa de composição modelar do andrógino, o tema da donzela-guerreira conclama o valor da individualidade aparentemente (apenas aparentemente) pela perfeição. Em termos artísticos, mostra-a lírica pela diferença e contradição, tornando-a busca constante da fratura, o momento de cisão e ruptura da individualidade e sua inserção no meio que é histórico e social. A configuração de

²¹ Platão em o *Banquete* apresenta a coragem muito grande e a audácia como características definidoras do andrógino. Há na composição corpórea a opulência, a agilidade e a força. O andrógino assim se apresenta: *os homens possuíam formas redondas, tinham costas e flancos ao seu redor, quatro mãos e quatro pernas, duas faces semelhantes sobre o pescoço redondo, uma só cabeça para esses dois rostos opostamente colados, quatro orelhas, dois órgãos de geração, e tudo mais na mesma proporção. (...) esses homens eram assim esféricos, em sua forma e em sua movimentação. Seus corpos eram robustos e a sua coragem muito grande.*

Diadorim orienta, pelas diferenças de mundos, as variedades de experiências, a composição de lacunas impostas ao ser em seu constante limite de ação. O herói é herói também pelas imperfeições; suas atitudes recobram o conflito constante em atender ao anseio social e histórico, prostrando-se diante de seu próprio desejo. Elege-se o limite da coragem pelo vacilo e recuo da vontade e dos anseios. A coragem interage, na composição de Diadorim, como a força conciliadora da tradição e da perpetuação. Ter coragem é vencer o limite do medo, a necessidade de irromper com a ação necessária à manutenção da ordem, estando pronta para transgredi-la. Essa linha limítrofe, entre recomposição e transgressão, transforma o projeto configural de Diadorim em uma das mais ricas narrativas no que toca ao tema da donzela-guerreira.

O amor pelo amigo jagunço, parceiro de guerra, que se encanta, desde o primeiro encontro, com os olhos verdes de Diadorim, desenvolvendo relação conflitante e sofrida de amor homossexual, encontra sua base na produção popular. Também é herdeira fiel da produção popular, quando se torna guardiã absoluta de sua identidade, segredo dividido apenas com o Pai. Salta aos olhos a composição de Diadorim pela voz encantada e triste de Riobaldo, anunciadora da imagem do amigo. Riobaldo, parceiro que é, entoa, na imagem de Diadorim, a saudade triste como constante de dor e sofrimento. É com essa emoção que o processo configural de Diadorim está comprometido: sentimento de quem narra a história de quem se amou, sentimento este que o narrador afirma ter sido correspondido. A imagem de Diadorim, ao ser gestada, dilui qualquer possibilidade de negação, a exemplo do que tencionam alguns críticos que, insistentemente, enxergam a configuração de Diadorim como *princípio negador da vida (diá)*. Nem mesmo diante da avaliação que o narrador faz sobre a “impureza” de uma relação entre jagunços, nem mesmo quando, voraz, enfrenta Hermógenes, percebemos Diadorim menos apaixonada pelos seus ideais e por Riobaldo. A cada

movimento da personagem, encontramos a determinação e a certeza. Há constante emoção (que se traduz em saudade), funcionando como áurea em todos os momentos de Diadorim. Ou seria neblina? Princípio de amor e coragem, Diadorim é mais uma donzela-guerreira destemida.

A virgem-morta, insinuada na imagem do guerreiro confunde o leitor, eleva ao suspense, no mostrar Diadorim que, de tempos em tempos, se esconde no mato, se banha na madrugada. É Diadorim também que cuida das roupas de Riobaldo. Todos os elementos compositivos do tema donzela-guerreira estão presentes na feitura dessa personagem. Entretanto, temos atrelado à composição, o império do corpo. Em Diadorim, por caminho diverso de Maria Moura, mas em ambas, encontramos esse território irrestrito de expressividade, impregnado de valores históricos. A donzela-guerreira retira o corpo da negligência histórica e afirma ser ele o limite das emoções, na exploração de seus cinco sentidos. O corpo, no tema da donzela-guerreira, torna-se território vasto de inscrição da história do homem. O corpo como resistência e crítica aos valores a ele impingidos. A donzela-guerreira articula, com a silhueta, proposta pela inversão, a dimensão expressiva do corpo no interior de sistemas culturais, público aqui, privado lá. O corpo como trajetória de percepção de dor, sofrimento, prazer, recato. O corpo do herói. O corpo de mulher: matéria humana e também matéria histórica.

A donzela-guerreira é o herói que não apenas expõe o mundo à sua volta, como agente transgressor e renovador, mas é, em si, herói que expõe o próprio herói: o ato de heroísmo. Expõe o herói não como um não-herói, o marginal, mas como herói. Questiona-se a si próprio, **re**-conhece-se limitado, não raro fragilizado, imune, de direito amputado. Embora assim, não deixa de ser o herói missionário, cristão por excelência, que rompe com a barreira de representação quando se mostra consciente.

Uma consciência que se expressa pelo silêncio, pela certeza de não ter direito à escolha, certeza na ilusão da vitória, as muitas faces da trajetória, da dor, do não-revelar-se. O herói sobrevive de seu heroísmo, ele se engrandece de seus feitos. Ao ser reconhecido: é exemplar por excelência. Não a donzela-guerreira. Seu heroísmo é desnudado, seus feitos muitas vezes não são engrandecidos pela própria heroína: da filha que vai à guerra para a filha que vinga a morte do pai, ou apenas a filha que sobrevive à miséria. Onde estaria o encanto dessa heroína? Na simples inversão. A mobilidade proposta pela inversão, donzela que vira donzel, que volta a ser donzela, essa alternância de espaço, alternância de papel, eleva à imaginação. Quiçá seja o herói em que a dimensão de espaço se apresente mais problemática, engendrando uma perspectiva destoante daquela proposta pelo herói conservador para quem o espaço é, no limite, conformação da ordem. A donzela-guerreira consegue, pelo exercício da inversão de papéis, mostrar e acompanhar a dinâmica do espaço como constante ação humana, seja como herança, seja como mudança.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS

QUEIROZ, Raquel de. *Memorial de Maria Moura*. São Paulo: Siciliano, 1992.

____. *O quinze*. 56 ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

____. *João Miguel*. 11 ed. São Paulo: Siciliano, 1997.

____. *Dora, Doralina*. São Paulo: Siciliano, 1997.

____. “A beata do Egito”. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

____. “As meninas e outras crônicas”. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

____. *Caminho de pedras*. São Paulo: Siciliano, 1995.

____. *As três Marias*. São Paulo: Siciliano, 1997.

____. *Um alpendre, uma rede, um açude..* São Paulo: Siciliano, 1994.

____. *A donzela e a moura torta*. São Paulo: Siciliano, 1994.

____. *O homem e o tempo*. 3 ed. São Paulo: Siciliano, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 32. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Estas Estórias*. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *No Urubuquaquá, no pinhém*. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Ave, palavra*. 5ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do Sertão*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Sagarana*. 41 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

OBRAS SOBRE OS AUTORES ESTUDADOS

AGUIAR, Flávio. O pacto e o pacto letrado. *Organon* 19. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v 6, n. 19, 1992.

_____. Os enredos da cultura. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: ano 2, n 4, 1985

ALMEIDA, A . M. de. O paradoxo da totalidade em *Grande Sertão: Veredas*.

Coincidentia et separatio oppositorum. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, jun, 1984. pp. 203-150.

AMORA, A. S. Um ponto de partida para a compreensão e a crítica de Grande Sertão: Veredas. *ITA humanidades*, São José dos Campos, ITA, 1969. P 76-69.

ARÊAS, Vila. Rachel: o ouro e a prata da casa. *Cadernos de Literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 4. setembro, 1997.

BARBOSA, Alaor. Pensamentos de Riobaldo. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 19 de mar, 1977.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. O pacto no Grande Sertão – esoterismo ou lei de fundação? São Paulo: Revista Usp, n 36, dezembro/fevereiro. 1997-98.

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1969.

BRUYAS, Lean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas. Revista do Instituto de estudos Brasileiros. São Paulo, USP, n.18, 1976. P. 92-75.

BUENO, A. S. A narrativa como cosmos – o medo e o amor em Grande Sertão: Veredas. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 14 fev, 1976.

CALDERAZZO, Elza Girardi. Técnica de apresentação da personagem em Grande Sertão: Veredas. Momento literário, Araraquara, CEL/FFCL/UNESP, n 5, 1975. P. 14-10.

CALOBREZI, Edna Taraboni. *Morte e alteridade em Estas Histórias*. São Paulo: Edusp, 2001.

CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. Diálogo, São Paulo, n 8, nov, 1957. P.18-5.

CANDIDO, Antonio e CASTELO, J. Aderaldo. “Rachel de Queiroz”. In: _____. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977. v3.

CÉSAR, G. No mundo moral de Riobaldo I. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, 21 jun, 1975.

CHAVES, Flavio Loureiro et ali. *João Guimarães Rosa*. Rio Grande do Sul, s/d.

____. No mundo moral de Riobaldo II Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 28 de jun, 1975.

COELHO, Nelly Novaes & Versiani, Ivana. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Edições Quiron Limitada, 1975.

CONY, Carlos Heitor. Dois encontros exemplares. Cadernos de Literatura brasileira. Instituto Moreira Salles, n. 4. setembro, 1997.

COURTEAU, Joanna. A feminização do discurso nacional na obra de Rachel de Queiroz. New Jersey: Hispania. n.4, v. 84, dezembro, 2001.

COUTINHO, Afrânio. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

DANTAS, Paulo. Dois grandes sertões - dois estilos. Cultura Brasília, MEC, n 8, jan/mar 1979.P. 40-32.

____. *Os sertões de Euclides e outros sertões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, s/d.

____. *Sagarana Emotiva*. São Paulo: duas Cidades, 1975.

DUARTE, E. de A. Riobaldo: a travessia e o vazio. Vozes, Petrópolis, , n 74, nov 1980. P 42-31.

DUARTE, Lília M. P. Riobaldo personagem tensão. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 14 ago, 1976.

FANTINATI, C. E. Um Riobaldo: três amores. Revista de letras. Assis, FFCL, n 7, 1965. P. 30-9.1986.

ELIAS, Zéqui. Luzia-Homem: uma consciência do reflexo das secas. Stilos. São José do Rio Preto..Unesp, n. 8, 1980.

FERREIRA, J. R. et alii. Personagens de ficção em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa. Estudos Leopoldinenses. São Leopoldo, UVRs, n 56, 1980. P.57-41.

FERREIRA, L. Travessia no Grande Sertão: Veredas. Revista de Letras, Assis, FFCL n 12, 1969. P. 122-1031980. P. 10-1.

FILHO, A. Raquel 70 anos: discussão da recepção. Correio do Povo, Porto Alegre, 15 nov.

____. “O romance *O quinze*””. In: Queiroz, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1966.

____. “ Rachel de Queiroz” . In: _____. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.

GALVÃO, W. N. Almanaque 10: A mulher objeto... de estudo. São Paulo: Brasiliense, 1979.

____. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

____. *A donzela-guerreira um estudo de gênero*. São Paulo: Senac, 1998.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GARCIA, F. C. Aquilino Ribeiro e Guimarães Rosa: duas visões da donzela guerreira. Tempo Universitário, Natal, n1, jul/dez 1976. P.169-161. Edições 70, 1988.

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

Jr. David Arrigucci. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O éthos Rachel. Cadernos de Literatura brasileira. Instituto Moreira Salles, n. 4. setembro, 1997.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MARTINS, Wilson, Rachel de Queiroz em perspectiva. Cadernos de Literatura brasileira. Instituto Moreira Salles, n. 4. setembro, 1997.

MIYAZAKI, T. Y. No rastro das veredas: uma estória de amor. Stylos, São José do Rio Preto, IBILCE/UNESP, n 32 , 1980. P.45-1

NORONHA, J. R. Raquel de Queiroz e o regionalismo. Letras de Hoje, Porto Alegre, dez, 1971. P. 74-52.

NUNES, Benedito. *O amor na obra de Guimarães Rosa*. In: Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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

PAZ-ANDRADE, Valentin. *A galecidade na obra de Guimarães Rosa*. São Paulo: DIFEL, 1983.

PIRES, F. A. A frustração amorosa feminina em Grande Sertão: Veredas. Vozes, Petrópolis, n 84, mar/abr 1990. P. 233-227.

ROSENFELD, Kathrin H. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SAFFIOTI, H. I. B. *O poder do macho*.

SAMUEL, R. Diadorim como negação da realidade. *Aio*, Rio de Janeiro, n 9, abr 1984.P. 50-43.

SCHWARZ, Roberto. *Sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SPERBER, Suzi F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Caos e cosmos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. O pacto: tradição e utopia. *Organon 19*. Revista do Instituto de Letras da Universidade federal do Rio Grande do Sul. v 6, n. 19, 1992.

SILVERMAN, Malcon. *Moderna ficção brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TÁTI, Miécio. A propósito de Luzia-Homem. *Estudos e notas crítica*. São Paulo: Setembro de 1952.

OUTRAS OBRAS

AGUIAR, Flávio. *Anita*. São Paulo: Boitempo, 1999.

ALTER, Robert. Kermod, Frank. (Organizadores) *Guia Literário da Bíblia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

APOCALYPSE, Mary. *Antologia ilustrada do folclore brasileiro*. São Paulo: Literart Editora. s/d.

AUERBACH. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp-Hucitec, 1990.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002.
- _____. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 3. ed. São Paulo, Hucitec, 1996.
- BALZAC, Honoré de. Sarrasine. In: *A comédia humana*. Tradução de Vidal de Oliveira (et alli). São Paulo: Globo, 1996.
- BARTHES, R. *Masculino, Feminino, Neutro: ensaios de semiótica*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- BARTHES, B. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- _____. *Sur Racine* Paris: Éditions Du Seuil, 1963.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- A Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- BOURNEUF, Roland et ali. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRETON, Philippe. *A manipulação da palavra*. São Paulo: Loyola, 1999.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BURKE, Peter. (Org.) História do corpo. In: *A escrita da história*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CARVALHO. *Jurupari: estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979.

CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Ed. Global, 2002.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. 9 ed. São Paulo: Ed. Global, 2001.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DANTAS, Francisco J.C. *Os desvalidos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FILHO. Ciro Marcondes. *A linguagem da sedução*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FRYE, Northrop. *Fábulas da identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

JACQ, Christian. *As egípcias: retratos de mulheres do Egito faraônico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JAGGAR, A. & BORDO, Susan R. *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

- KRISTEVA, Julia. *O gênero feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LEITÃO, Eliane Vasconcelos. *A mulher na língua do povo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.
- LÚKACS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUZ, Madel T. (Org.) *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- MARTINS, Nilce S. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MEAD, Margaret. *Macho e fêmea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Valdeci B. de Melo. *Figurações da donzela-guerreira nos romances “Luzia-Homem” e “Dona Guidinha do Poço”*. Dissertação de mestrado defendida pelo Instituto de Estudos da Linguagem – IEL. Unicamp, 2001.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PAGELS, Elaine. *The origin of satan*. 1995.
- PARAFITA, Alexandre. *O maravilhoso popular: lendas, contos, mitos*. Lisboa, Editora Plátano, 2000.
- PAZ, Octavio. *Labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

PRIORE, Mary Del. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. México: Fundo de Cultura Econômica, 2002.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROCHA, Ruth. *Mulheres de coragem*. São Paulo: FTD. S/d.

ROMERO, Sílvia. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy Livraria e Editora, 2000.

SANT' ANNA, Affonso Romano. *O Canibalismo Amoroso*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHUMACHER, Schuma. BRASIL, Érico Vital. *Dicionário mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SILVA, Ignácio Assis. *Figuração e Metamorfose: O mito de Narciso*. Editora da Unesp, 1995.

_____. (Org.) *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

SIMÕES, J. G. *Ensaio sobre a criação no romance*. Porto: educação Nacional, 1944.

SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SUSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VASCONCELOS, J. Leite. *Tradições populares de Portugal*. 2. ed. Lisboa: Casa da moeda, 1986.

VASSALLO, Ligia. (Coordenação). *A canção de Rolando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

WAT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

____. *Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

XAVIER, A. *O romance*. Lisboa: Ferin, 1934.

ZÉRAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: estúdios Cor, 1974.