

# Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima A. L. Barbosa  
Susana Souto Silva  
(organizadoras)

EDITORA



**UnB**



Pesquisa,  
Inovação  
& Ousadia



**Universidade de Brasília**

**Reitora** : Márcia Abrahão Moura  
**Vice-Reitor** : Enrique Huelva

EDITORA



**UnB**

**Diretora** : Germana Henriques Pereira

**Conselho editorial** : Germana Henriques Pereira (Presidente)  
: Fernando César Lima Leite  
: Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende  
: Carlos José Souza de Alvarenga  
: Estevão Chaves de Rezende Martins  
: Flávia Millena Biroli Tokarski  
: Jorge Madeira Nogueira  
: Maria Lidia Bueno Fernandes  
: Rafael Sanzio Araújo dos Anjos  
: Sely Maria de Souza Costa  
: Verônica Moreira Amado



# Literatura, Arte e Feminismos

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa  
Susana Souto Silva  
(organizadoras)



**Equipe editorial**  
: Luciana Lins Camello Galvão  
: Elaine Pires  
: Wladimir de Andrade Oliveira  
: Haroldo Brito  
: © 2019 Editora Universidade de Brasília  
: Direitos exclusivos para esta edição:  
: Editora Universidade de Brasília  
: SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,  
: 2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF  
: Telefone: (61) 3035-4200  
: Site: www.editora.unb.br  
: E-mail: contatoeditora@unb.br  
: Todos os direitos reservados. Nenhuma parte  
: desta publicação poderá ser armazenada ou  
: reproduzida por qualquer meio sem a autorização  
: por escrito da Editora.  
: Esta obra foi publicada com recursos provenientes do  
: Edital DPI/DPG nº 3/2019.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

---

L766            Literatura, arte e feminismos / Adriana de Fátima Alexandrino  
                  Lima Barbosa, Susana Souto Silva (organizadoras). – Brasília :  
                  Editora Universidade de Brasília, 2021.  
                  202 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

ISBN 978-65-5846-008-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Feminismo. I. Barbosa, Adriana de  
Fátima Alexandrino Lima (org.). II. Silva, Susana Souto (org.).  
III. Série.

---

CDU 82:396

# Sumário

## **Apresentação 7**

### Capítulo 1

#### **Mulheres: caminhos e atalhos na ficção de Clarice Lispector 11**

Nádia Battella Gotlib

Introdução: o mito e a desmitificação 12

Um conto: Luísa. Uma situação 17

Uma crônica: Artemira. Um retrato 19

Um romance: Janair. Um processo 23

Conclusão. É a hora 25

### Capítulo 2

#### **“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – Diadorim & Grande Sertão: Veredas 29**

Caroline Neres de Andrade

“Tão galante moço, as feições finas caprichadas” 30

“Saudade de ideia e saudade de coração” 36

“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?” 39

“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” 45

“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” 52

### Capítulo 3

#### **O feminino e a insurreição pela linguagem 69**

Ondina Pena Pereira

### Capítulo 4

#### **Feminismo, revolução e artes visuais 81**

Raísa Curty

## Capítulo 5

### **A paz só aparece nessas horas, em que a guerra é transferida, viu? (ou o estridente presságio de 2019 no Brasil) 89**

Hilan Bensusan

## Capítulo 6

### **O discurso da feitiçaria e o transe do neoliberalismo 97**

Susan de Oliveira

## Capítulo 7

### **“Irmãs”, de Kollontai: o debate sobre o lugar da mulher na literatura e na práxis social 113**

Carla Cristina Guimarães

Thais Cristina da Silva

Alexandra Kollontai: vida e militância 115

O conto “Irmãs” à luz dos pressupostos de Kollontai 120

## Capítulo 8

### **O consumo da arte negra: desafiando ou reproduzindo os discursos coloniais? 133**

Milena Britto

O pós-colonial *versus* o colonial nas artes 133

Arte negra para quem? 139

## Capítulo 9

### **Lygia Fagundes Telles e os percalços da autoria feminina 153**

Lizandra Filgueiras Andrade

O lugar da autoria feminina 161

Escreva como uma mulher: a busca pela manifestação artística do “eu” 166

## Capítulo 10

### **Inteligência coletiva e amizade política: por uma teoria da vanguarda feminista 177**

Cecilia Palmeiro

As línguas das loucas 180

Quando a história se torna crítica, a arte se radicaliza 184

Poética e vanguarda 189



# 2

Capítulo 2

## “Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem” – *Diadorim & Grande Sertão: Veredas*

Caroline Neres de Andrade

*Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício.*

(Antonio Candido)



## “Tão galante moço, as feições finas caprichadas”

Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2001, p. 745) é a mulher com traços delicados, de “olhos aos-grandes, verdes” (ROSA, 2001, p. 143) que adentra o sertão na travessia de seu próprio destino, numa luta de sobrevivência motivada por suas vontades e promessas de vingança. Maria Deodorina é o nome dado a Diadorim apenas ao fim da estória, no momento em que Riobaldo descobre que Diadorim era mulher – “Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins” (ROSA, 2001, p. 745).

A narrativa não possui o discurso direto de Maria apresentado por ela mesma na condução do enredo. As informações pertinentes à construção da personagem no percurso da obra são trazidas e dispostas apenas pelo personagem Riobaldo. A personagem é uma construção narrativa da memória do personagem Riobaldo. Apenas por meio de Riobaldo teremos a visão (unilateral) de Diadorim/Maria. Porém, mesmo não compondo o seu próprio discurso, Diadorim transcende a história narrada. A força da personagem será centralizadora neste texto, assim como a personagem é centralidade da ação desenvolvida na obra. Para iniciarmos tal travessia, iremos descrever Maria, que, desde sua infância, descaracterizou-se em sua aparência feminina, travestindo-se na figura de um Menino, como observa Riobaldo em seu primeiro encontro com Diadorim:

[...] 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, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes (ROSA, 2001, p. 142-143).



Durante a infância da personagem, Maria, já travestida de menino, tinha a postura e as feições de um Menino-Moço. Depois desse episódio de encontro e travessia do rio São Francisco, o personagem-narrador, Riobaldo, não teve mais contato com o Menino. Apenas mais tarde, na juventude, ocorre o reencontro entre Diadorim e Riobaldo. Momento em que descobrimos que o “Menino-Moço” da travessia do rio São Francisco, até então sem nome, chamava-se Reinaldo.

Reinaldo – ele se chamava. Era o Menino do Porto, já expliquei. E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando àquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família (ROSA, 2001, p. 187-188).

Mais tarde, quando estavam em Lagoas do Córrego Mucambo, Reinaldo revela um segredo a Riobaldo: chama-se Diadorim:

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... (ROSA, 2001, p. 207).

A personagem também informa a necessidade de seu nome Reinaldo a Riobaldo:

Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente... (ROSA, 2001, p. 207).

Reinaldo/Diadorim era a figura masculina que Maria Deodorina carregava consigo no caminho que traçava pelo sertão como uma guerreira/jagunço. Diadorim é a voz, mesmo mediada pelo narrador-personagem,

da força e coragem da mulher guerreira no sertão, enfrentando todas as contradições, questionamentos e conflitos dispostos na obra. A construção da personagem Diadorim, diferentemente do que está disposto na *Poética*, de Aristóteles (1993), possuía as características viris e terríveis que eram destinadas somente aos homens em grandes narrativas, como descreve em: “segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível” (ARISTÓTELES, 1993, p. 456). Às mulheres, na *Poética*, é dada a característica da bondade, porém de uma forma “inferior”: “tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e [de escravos] genericamente insignificante” (ARISTÓTELES, 1993, p. 456). Isto é, a figura principal de força e coragem para feitos grandiosos, no enredo de uma narração épica, seria a forma definida no personagem masculino com todas as características presupostas para esse gênero.

Diadorim sobrepõe essa marcação entre as características femininas e masculinas. Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas* (2001), supera os estereótipos de gênero na composição narrativa dos épicos em seus feitos históricos nas peripécias de uma personagem tradicionalmente forjada e categorizada pela doutrinação naturalizada do patriarcalismo. A personagem, que supera os aspectos historicamente marcados pelos estereótipos de gênero, é designada como o Menino-Moço, Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina. A partir desse contraste plural, é nomeada de forma múltipla, e não apenas para demonstrar a importante descaracterização e evolução da personagem, mas também para refletir a pluralidade e a mistura em sua construção narrativa. Por meio dessa pluralidade de nomes, podemos entender e conhecer a complexidade e os conflitos que essa personagem nos apresenta, em que o Menino-Moço se configura Reinaldo, posteriormente em Diadorim e, postumamente, em Maria.

Essa descaracterização e evolução da personagem ao longo da narrativa, misturada, como aponta David Arrigucci Jr. (1994), são traços que compõem e definem a personagem. Ao mesmo tempo que a forma de nomeação sofre variações, os traços que compõem as suas

características também sofrem. Os traços masculinos que compunham as características de Reinaldo/Diadorim estavam dispostos em seus trajes – “surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (ROSA, 2001, p. 231); já a virilidade apontada por Aristóteles (1993) aos heróis épicos, Riobaldo nos apresenta em Diadorim em trechos como: “Diadorim, duro sério” (ROSA, 2001, p. 55); “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue” (ROSA, 2001, p. 56); “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas” (ROSA, 2001, p. 534); “O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto...” (ROSA, 2001, p. 700). Esses estereótipos de virilidade e masculinidade retratam a imagem de um sertanejo, homem das armas, de “matar à faca”, um típico personagem masculino – sério, duro, forte, valente, guerreiro, corajoso, traços esses que são marcados em Reinaldo/Diadorim.

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. O demônio na rua, no meio do redemunho... Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vezes quero?! (ROSA, 2001, p. 210).

Nesse trecho notamos as características viris e os aspectos animais que são vinculados ao ato do personagem guerrear. Além das características do gênero feminino e masculino misturadas na própria construção do trecho mencionado: “o senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos?”, simbolizando o feminino na onça, e em “viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando”, simbolizando o masculino, e ambos comparados a Reinaldo/Diadorim, já caracterizando essa dualidade de gênero. Os traços femininos de Diadorim presentes na obra são diversos e também misturados, como se demonstra a seguir:

E, Diadorim, às vezes conheci que a *saudade dele* não me desse repouso; nem o *nele imaginar*. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a *pessoa dela, mesma, ela tinha me negado* (ROSA, 2001, p. 745, grifos nossos).

A mistura de gêneros e os traços que marcam a construção da personagem feminina de Diadorim em *Grande Sertão: Veredas* é bem marcante e marcada em toda a obra: o ciúme de Diadorim em relação ao relacionamento de Riobaldo e Otacília – “desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme” (ROSA, 2001, p. 250); pelos traços finos e delicados que ressaltam as características femininas de Diadorim – “Diadorim amarrou bem, com pano duma camisa rasgada. Apreciei a delicadeza dele” (ROSA, 2001, p. 405); “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas” (ROSA, 2001, p. 211); “...como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente” (ROSA, 2001, p. 399); “...com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras” (ROSA, 2001, p. 706-707), trechos que afluam as características misturadas do gênero de Diadorim.

Entre outros símbolos que caracterizam o gênero feminino de Diadorim, temos o ambiente e a natureza descritos em *Grande Sertão: Veredas*: “das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe?” (ROSA, 2001, p. 248); “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...” (ROSA, 2001, p. 737); “namorei uma palmeira” (ROSA, 2001, p. 741). A flor, a palmeira, todos elementos femininos e dispostos na alegoria do desejo, da saudade e das lembranças que Riobaldo sente de Diadorim. Afinal, “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2001, p. 55), como diz o personagem-narrador Riobaldo em uma percepção delicada e cuidadosa de Diadorim/Reinaldo aos pássaros:

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 da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. 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 todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o Manuelzinho-da-croa (ROSA, 2001, p. 192).

Diadorim é ser(tão)! Que se manifesta por meio da seca que determina o sertão e que se contrapõe aos buritis, às veredas, aos rios, que simbolizam a água, o estado de alegria e esperança no sertão. Traços fortes de uma natureza feminina – em contraste – que anunciam as características em Diadorim, como disposto na própria canção do Siruiz:

Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava. O que eu queria saber não era próprio do Siruiz, mas da moça virgem, moça branca, perguntada, e dos pés-de-verso como eu nunca tive poder de formar um igual (ROSA, 2001, p. 232).

Os diversos traços femininos de Maria Deodorina são dispostos na narrativa, assim como a personificação masculinizada, já citadas anteriormente. A mistura acontece na composição do gênero da personagem,

como também na representação e formação da narrativa. Após elucidar os nomes que designam a personagem central e a dualidade de gênero que constroem a personagem, analisaremos por que o narrador-personagem Riobaldo preserva a dualidade e as características de Diadorim.

### “Saudade de ideia e saudade de coração”

Riobaldo apresenta e dispõe a personagem Diadorim na narrativa de acordo com a saudade, os desejos e as lembranças. O narrador-personagem conduz a história da personagem Diadorim na perspectiva de um senhor proprietário (burguês, dono de terras), como enfatiza Arrigucci Jr. (1994, p. 16): “...e pelo aburguesamento do ex-jagunço aposentado e barranqueiro do São Francisco em que se transforma, dono, além do mais, de duas possossas fazendas herdadas do padrinho (na verdade, pai) Selorico Mendes”. Com isso, Diadorim é, além dela mesma, a idealização da saudade e do desejo de Riobaldo. Na construção poética de Diadorim, como menciona Adélia Meneses (2010, p. 63), “a poesia é o sensível da ideia”, demonstramos que a força de dar vida à personagem Diadorim está marcada pelas emoções, sentimentos e lembranças de Riobaldo.

O discurso direto do narrador-personagem condensa a forma intensa da subjetividade desenvolvida nos personagens. Com isso, João Guimarães Rosa elabora uma escrita autêntica do outro, uma riqueza vanguardista que media a aproximação e o afastamento do narrador para conduzir organicamente a estética do universo de Riobaldo em torno da construção da personagem Diadorim, como elucidada Luís Bueno (2006, p. 874):

Ninguém figuraria o outro de uma forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutra horizontal mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira.

Inclusive, notamos a não linearidade dos fatos narrados, o narrador-personagem manipula e media os traços das lembranças e entrega ao leitor as estratégias de criação para conduzir o enredo nessa formação da personagem e da historicidade brasileira.

Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu. – Ai, Jesus! – foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. [...] Aquela Mulher não era má, de todo. Pelas lágrimas fortes que esquentavam meu rosto e salgavam minha boca, mas que já frias já rolavam. Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. [...] Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... (ROSA, 2001, p. 737-738).

A obra não é narrada numa ordem linear e cronológica, detendo dessa maneira outro traço vanguardista. Desde o início da narrativa, está tudo “impregnado” de Diadorim salientando os seus infinitos traços, desde a sua descrição poética, idealizadora de mulher, como também em traços marcados numa narrativa social, histórica, filosófica, intrigante e rica em sua composição. Riobaldo, mesmo já sabendo que Diadorim é mulher, apega-se à figura masculina de Diadorim em toda a narrativa, utilizando-a como instrumento estratégico de composição que forma o enredo.

Maior prova de que o que importa é a realidade psíquica, de que ela é mais importante do que a realidade concreta, como queria Freud, é que mesmo após a revelação traumática, na morte, após a batalha do Tamanduá-tão, de que Diadorim era mulher, Riobaldo continua falando de Diadorim no masculino, na conversa com o doutor da cidade. A moça Deodorina não substituirá Diadorim no pensamento e no coração de Riobaldo (MENESES, 2010, p. 32).

De acordo com Adélia Meneses (2010), as figuras femininas no romance são marcadas em três grandes momentos. Os encontros entre Diadorim e Riobaldo demonstram a importância da mediação de mulheres, personagens femininas que compõem momentos decisivos no romance, como apresenta o trecho a seguir:

É preciso, ainda, observar que, assim como o feminino de Diadorim, na morte, é revelado cabalmente por uma mulher [...] a cada aparição fundamental de Diadorim na vida de Riobaldo, haja uma mulher nas proximidades, como que a mediação [...] Diadorim é sempre introduzido nos pontos de inflexão da vida de Riobaldo por uma figura feminina (MENESES, 2010, p. 44).

Assim, tomaremos essa relação tão expressiva e simbólica, presente na mediação dessas mulheres nos encontros de Riobaldo e Diadorim, como pistas do narrador que “nos remetem ao comentário de Freud a um *topos* de velha tradição mítica, o tema dos três cofrinhos, ou dos três escrínios, que ele lê como os três encontros do Homem com



a Mulher: a mãe, a amante e a morte” (MENESES, 2010, p. 49). Essas mulheres demonstram não só uma analogia ao sexo de Diadorim, mas também ao momento de travessia e de passagem, além da força da união de mulheres em momentos cabais que organizam e orientam o enredo na obra *Grande Sertão: Veredas*.

O primeiro encontro entre Diadorim e Riobaldo, como já mencionado, acontece ainda quando crianças na travessia do rio São Francisco – narração intermediada pela personagem “Brigi, a mãe de Riobaldo, que tinha ido pagar promessa” (MENESES, 2010, p. 44). O segundo encontro mediado por outra personagem feminina dá-se quando Riobaldo encontra com o jovem Reinaldo na barra do Rio das Velhas, na passagem em que aparece a filha de Malinácio, uma mulher casada que mantinha relações com Riobaldo. Malinácio era também do “‘pessoal brugal’ de Joca Ramiro, entre os quais Diadorim, o jagunço Reinaldo” (MENESES, 2010, p. 44-45). E o terceiro encontro, mediado por outra personagem feminina, a mulher de Hermogênes, ocorre quando Riobaldo encontra Diadorim já morta, e descobre que Diadorim é mulher.

Aferimos, então, que Diadorim, centralizada pelas memórias de Riobaldo, é personagem central na narrativa mediada por outras mulheres em momentos decisivos na obra. A união de mulheres, como sugerem os trechos, são passagens de força e transição na vida de Riobaldo; mulheres que traçam o destino de Riobaldo e que conduzem a narrativa.

Após analisarmos o mundo diverso e misturado de Diadorim, suas características, suas feições, sua importância na centralidade da ação, sua força e coragem na travessia do sertão, abordaremos a composição narrativa.

### **“Nas estórias, nos livros, não é desse jeito?”**

Maria Deodorina, personagem complexa que tece a narrativa por meio das memórias de Riobaldo, conduz a narrativa por lembranças que são motivadas pelo sentimento, pelo desejo. Adélia Meneses (2010) aborda a motivação das memórias ao expor que, “se as coisas que são objetos da memória dependem da imaginação, e se a imaginação é movida pelo desejo, a memória pode ser construção, modelada pelo desejo” (MENESES,

2010, p. 26). E a partir dessas memórias se constrói o discurso de Riobaldo – composto por *flashbacks* –, não linear, movimentado pela saudade e pelo desejo de (re)conhecimento, pelo desejo do esclarecimento de questionamentos que marcam as contradições e os conflitos vividos.

João Guimarães Rosa, extremamente detalhista e atento à estética da obra em sua forma e conteúdo, ao passo que aborda o regionalismo em suas composições, supera-o, como elucida Antonio Candido (1999, p. 94):

[...] a escolha de Guimarães Rosa denota o profundo senso do real e é um repto perigoso, que poderia tê-lo enquadrado no pelotão dos regionalistas pitorescos, ou dos regionalistas críticos. Mas ele superou os perigos e elaborou a matéria regional com um senso transfigurador, que fez dos seus livros maduros experiências de vanguarda dentro de um temário tradicional. Como outros escritores latino-americanos, foi capaz de fundir a perspectiva local do regionalismo com os meios técnicos das vanguardas, para chegar a uma escrita original e integrada, a cujo respeito pode-se falar de super-regionalismo (por analogia com “surrealismo”).

Com isso, o sertão se torna uma força motriz da realidade viva, histórica e social, uma composição particular que se universaliza, afinal, “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 108). João Guimarães Rosa transfigura e valoriza a cultura sertaneja num decisivo momento histórico. O autor assimila o pitoresco para torná-lo universal, apresentando na obra (intitulada primeiramente *Vereadas mortas*) as dualidades, os conflitos, as relações entre o humano e a vida, o subjetivo e as ações concretas humanas, o místico e o cético, o singular – particular – e o universal, narrando de modo prosaico e poético as lutas, as aventuras, as perdas e as glórias de um povo brasileiro forte, castigado pelas adversidades e desigualdades sociais.

[...] a invenção revolucionária de Guimarães Rosa, que conseguiu universalizar mensagens e formas de pensar do sertanejo através de uma sondagem no âmago dos

significantes. [...] uma rigorosa poética da forma, que exige do receptor um alto nível de abstração e coincide com certas tendências experimentalistas da arte moderna (BOSI, 1993, p. 521).

Para alcançarmos o contexto histórico, literário e crítico que *Grande Sertão: Veredas* caracteriza por meio das vanguardas, traçaremos um panorama do trajeto do movimento das vanguardas brasileiras, que representaram um movimento de ruptura na composição artística no País:

[...] interessante é o caso das vanguardas do decênio de 1920, que marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor. Elas foram para nós todos fatores de autonomia e autoafirmação (CANDIDO, 1989, p. 153).

A arte de vanguarda, de certa forma, influenciada pela Europa, já vinha sendo proposta pela artista Anita Mafalhti, em 1914 e 1917, com suas exposições individuais e de relevância para a dimensão do novo movimento artístico brasileiro. Em São Paulo, além de altamente criticada por nomes como José de Freitas Valle e Monteiro Lobato, ganhou força e interesse artístico por parte dos demais intelectuais, surgindo assim a união com Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, findando na histórica e representativa Semana de Arte Moderna.

Após o legado estético de modernização da linguagem, da crítica em torno da metalinguagem e de todos os arcaísmos deixados pelos representantes da arte vanguardista no Brasil na década de 1920, tem-se, em seguida, o aparecimento de uma “prosa que aspira à impressão imediata e forte, à velocidade; prosa que persegue o estilo telegráfico e a metáfora lancinante, e que vai selar alguns dos melhores textos produzidos entre 22 e 30” (BOSI, 1988, p. 213), tratando-se de uma arte antinaturalista que visa o seu modelo de escrita na arte cinematográfica.

Alfredo Bosi (1988, p. 217) dispõe que, “só em torno de 30, e depois, o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório e já não mais mítico, seria o objeto preferencial de um romance neorrealista e de uma literatura abertamente política”. Portanto, posteriormente à crise de 1930, o realismo surgido na prosa brasileira apresentava um viés entre um caráter ingênuo e crítico, e é nesse momento que temos as características da montagem e da fragmentação narrativa que já vinham sendo reportadas nas épocas anteriores, porém, nesse período, a narrativa se destaca com a força do romance neorrealista.

Destacam-se, entre outros nomes, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, e nesse momento Graciliano Ramos consegue superar traços do regionalismo pitoresco e do próprio neorrealismo brasileiro. Após e através de todas essas características vanguardistas, surgem em 1945 grandes escritores, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Osman Lins, que demarcam uma nova ótica de superação e rebuscamento da linguagem numa prosa que defende os anseios da subjetividade,

[...] autoanálise, da pesquisa do cotidiano (rústico, urbano, suburbano, marginal), do sarcasmo e da paródia o seu apoio para contrastar o sentido das ideologias dominantes; uma literatura que vive em tensão com os discursos da rotina e do poder; e que se faz e se refaz no nível da representação arduamente trabalhada pela linguagem (BOSI, 1988, p. 226).

Esse processo árduo que envolve a linguagem está condensado fortemente em *Grande Sertão: Veredas*, já que a obra de João Guimarães Rosa aposta na relevância da riqueza em torno da construção de uma linguagem própria, brasileira, um discurso que supera a composição de uma narrativa que difunde o tradicionalismo.

João Guimarães Rosa captura os movimentos históricos de ruptura e fixa-os em processos narrativos que marcam a literatura no País, essa fase é definida por Antonio Candido (1989) como um super-regionalismo/realismo:

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse – ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do exotismo e do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de super-regionalista (CANDIDO, 1989, p. 161).

Essa rebuscada representação literária, o super-regionalismo, marca a obra *Grande Sertão: Veredas* e atribui centralidade a João Guimarães Rosa na literatura brasileira – “Guimarães Rosa fizera com o regionalismo: uma explosão nuclear” (CANDIDO, 1989, p. 215). O super-regionalismo trata da superação do regionalismo, até então, colocado como pitoresco, problemático e periférico. No entanto, devemos compreender que “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 1989, p. 159). A estética regionalista apresenta momentos históricos marcados pelo contexto desenvolvimentista brasileiro, num aspecto político, econômico e social, apresentando o processo de consciência de uma nação subdesenvolvida.

Por isso, na América Latina ele (regionalismo) foi e ainda é força estimulante na literatura. Na fase de consciência de país novo, correspondente à situação de atraso, dá lugar sobretudo ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao temário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político (CANDIDO, 1989, p. 158).

Empenho e fôlego político assinalaram decisivos momentos sociais na história do Brasil. A Era Vargas (1930-1945) determinou um período de golpes e de fragilidade democrática, que mais tarde foi marcada pela

opressão, repressão e censura e, posteriormente, pela Ditadura (1964-1985), conforme elucidada Gleidys Maia (2005, p. 142):

[...] não é uma questão de anos, mas de temporalidade. Comprendemos e consideramos os anos de 1950 todo o período que vai desde o final da II Grande Guerra até o Golpe Militar de 1964. [...] (devemos) pensar a obra rosiana como uma das notas dissonantes da criação literária brasileira nos anos 1950 – partitura incompleta se não acrescentarmos certa obra dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a narrativa de Murilo Rubião – cujo aproveitamento da tradição literária brasileira expõe o deslocamento cultural e existencial da experiência.

O sertão de Guimarães Rosa propõe, além do núcleo de personagens, um centro político, econômico e social contrastando a realidade pulsante da sociedade brasileira, além de apresentar a situação social de desigualdade presente no momento do discurso: o jagunço e doutor; o narrador letrado e o personagem iletrado desenhando as estruturas sociais.

[...] esse universo possui também como camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito do Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (Ricardão, Hermógenes, Nhorinhá, Diadorim, Jiní etc.) para uma vida institucional moderna ordenada (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, Rosalina etc.). E é justamente isso que Guimarães parece ter querido representar no *Grande Sertão...*: o drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio, que podia pôr tudo a perder (RONCARI, 2007, p. 149).

Esse drama da vida pública e privada, observado por Luiz Roncari (2007) em *Grande Sertão: Veredas*, nos direciona a compreender essa

obra num âmbito universal, que traz para sua composição o reflexo da realidade humana entre as suas relações desconexas, contraditórias e conflitantes do ser social.

### **“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”**

A publicação do romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, deu-se em 1956, relevante momento político em que Juscelino Kubitschek tornava-se presidente do Brasil. A obra escrita por João Guimarães Rosa marcou o final da Geração de 45, assim como outros escritores dessa época, como Clarice Lispector, que atenuaram a força da subjetividade – a visão do sujeito em seu interior, a preocupação com a composição linguística e estéticas e temáticas voltadas para o essencialmente humano.

Essas linhagens de escritores liquidaram o velho regionalismo e retemperaram o moderno romance urbano, livrando-o da frivolidade que tinha predominado nos anos 10 e 20. Os seus sucessores, que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode chamar a consolidação da média, que segundo Mário de Andrade é essencial para a literatura (CANDIDO, 1989, p. 205).

E, como ressalta Antonio Candido (1999, p. 94), a composição da forma narrativa dá força ao discurso pertencente à obra em uma busca por meio do singular ao universal:

[...] com Guimarães Rosa o processo que estamos analisando na literatura brasileira chega a um ponto culminante, porque o assunto perde a soberania e parece produto da escrita, tornando caducas as discussões sobre os critérios nacionalistas tradicionais. Com efeito, ele parece dizer que a presença mimética da terra e do homem deve ser dissolvida na autonomia relativa do discurso para chegar à categoria de universalidade.

Em *Grande Sertão: Veredas* podemos observar o trabalho de análise, pesquisa, vivências, experiências, o esforço e a dedicação de um escritor perante a sua obra. Um romance inovador em riqueza temática, linguística e estrutural que advém de todo um processo de trabalho árduo – o trabalho orgânico que humaniza o homem, que faz transfigurar a arte que media as conexões das contradições humanas, superando a imediatividade e a superficialidade presentes na mediação do humano nas práxis sociais. A essência da obra que apresenta as mediações configuradas pelo narrador-personagem já se dispõe nos primeiros trechos:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arbitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (ROSA, 2001, p. 29).

Com isso, inferimos, como elucida David Arrigucci Jr. (1994, p. 10), uma mistura da moldagem e remoldagem da linguagem, a relação orgânica entre forma e matéria, “a mescla das formas se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático”, as dualidades e contradições entre Deus e o “Demo”, o misticismo, o início das lembranças como em “todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade”, pois trata-se da narração de fatos acabados, o narrador-personagem Riobaldo em sua narrativa sabe o desfecho de sua história, e de toda a travessia que dará início.

Por meio desse primeiro instante com a estrutura da obra, nos deparamos com a linguagem também misturada e próxima da oralidade, um discurso direto, por vezes musicalizado pela poesia transfigurada na obra, além das diversas criações e formações de palavras (neologismos). O tom lírico expressivo em sua narrativa traz uma lucidez subjetiva e moderna, como sintetiza Arrigucci Jr. (1994, p. 12) ao demonstrar que são “palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força



de criar um mundo”. Um mundo que é o sertão, que reflete o processo mais dinâmico da vida no pertencimento à realidade.

[...] o *Grande Sertão: Veredas* – surgido no mesmo ano em que apareciam as suas magistrais novelas reunidas em *Corpo de baile* realizava uma espécie de síntese das grandes vertentes, dir-se-ia veredas, de nossa tradição modernista (e mesmo anterior, se se pensa na longa permanência, por exemplo, dos regionalismos românticos, realistas e pré-modernistas). Além disso, era, simultaneamente, um desafio a diversos códigos: míticos, sociais, históricos, mas, sobretudo, linguísticos e literários. Síntese e desafio: a narrativa, fundada na exploração mítica das relações entre culturas brasileiras – a sertaneja, arcaica, e a urbana, civilizada –, encontrava o seu suporte num modo de composição em que aglutinavam as conquistas modernistas (neologismos, montagens, cortes e recortes linguísticos) e as preocupações, por assim dizer, existências que o romance dos anos 40, certamente por influência do existencialismo francês, ruminara até a exaustão (BARBOSA, 1983, p. 39).

O *Grande Sertão* de Guimarães Rosa cria raízes na história brasileira, apresenta desde a história da formação do país ao povo brasileiro por meio das conexões estabelecidas pelo processo de composição da representação narrativa. O sertão permite o aprofundamento no que dimensiona da vida à obra, em que se caracteriza o seu profundo realismo. Os triunfos da representação da realidade que transfigura os moldes narrativos, como aborda Lukács (2010, p. 76) ao compreender que “o triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade”, contemplam a realidade como

uma representação artística da “superfície”, suscetível de ser revivida, a qual por meio da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostram a relação entre a essência e a aparência na parcela de vida representada. (LUKÁCS, 1998, p. 202).

Essa relação entre essência e aparência (ou fenômeno) que dá autenticidade à produção artística é uma relação complexa, e Marx a protagoniza para entendermos o materialismo dialético das ações humanas por meio do processo histórico, pois

[...] os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. (MARX, 2011, p. 25).

Assim, o autor ratifica que as relações humanas estão sempre inseridas no contexto histórico. A essência se dá pelas relações entre os humanos, uma relação que é percebida na aparência, no fenômeno da realidade imediata refletida de formas desconexas, porém a obra de arte realista apresenta as conexões dos fragmentos desconexos na realidade imediata, não de maneira dicotômica, mas dialeticamente mediada.

[...] dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e essência: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas (LUKÁCS, 2012, p. 26).

E, ainda, de acordo com Lukács (2012, p. 26), devemos entender que a verdadeira arte, a arte que busca as relações humanas, é uma arte que

[...] sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se

revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência.

Uma relação dialeticamente artística se faz presente na composição da narrativa de *Grande Sertão: Veredas* (2001). O processo de organização narrativa e as relações mediadas em que se encontram os personagens configuram um mundo particular que toma proporções ampliadas numa consciência brasileira imersa num processo histórico global.

Nas estórias, nos livros, não é desse jeito? A ver, em surpresas constantes, e peripécias, para se contar, é capaz que ficasse muito e mais engraçado. Mas, qual, quando é a gente que está vivendo, no costumeiro real, esses floreados não servem: o melhor mesmo, completo, é o inimigo traiçoeiro terminar logo, bem alvejado, antes que alguma tramoia perfaça! (ROSA, 2001, p. 222).

A tendência de narrar o “costumeiro real” demonstra a importância do caráter de refletir os aspectos da realidade e os seus conflitos, e a partir do reflexo consciente da realidade numa seleção harmônica e sensível das relações entre o humano e o meio existente. Afinal, de acordo com Lukács (2012, p. 33), o realismo na arte é retratado como a

[...] realidade, tal como ela é, tal como se revelou em sua essência após pesquisas cansativas e aprofundadas, está acima de todos os seus desejos pessoais mais caros e mais íntimos. A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções ilusórias em função das quais ele se engendrara na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até suas últimas consequências, sem se perturbar com o fato de que suas mais profundas convicções viram fumaça por estarem em contradição com a autêntica e profunda dialética da realidade.

Essa é a dialética da realidade que conduz a narrativa em *Grande Sertão: Veredas*, que traz traços de uma narração épica, que trespassa as grandes aventuras de um povo brasileiro, sertanejo, jagunço, pobre e sofrido disposto na composição do ato de narrar a realidade impulsionadora de vida como força motriz, em que a ação dotada de energia centralizadora dissipa-se em aventuras, lutas, conquistas e derrotas, reconhecimento histórico de um povo por seus grandes feitos, como em *Ilíada*, de Homero, ou mesmo no grande poder do romance histórico presente em Balzac, Tolstói e Cervantes, narrativas fortes que, além de tratar essencialmente do humano (dos conflitos humanos, sociais), demonstram ainda o percurso da história da humanidade e o quão relevantes são os fatos históricos nas relações humanas.

[...] o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas. Porque esta é a história do romance: “O caminho acaba, e a viagem começa”, como bem afirmou Georg Lukács, na sua *Teoria do romance*, na década de 20. Espécie de peregrinação errante num labirinto desencantado que é o mundo moderno, o mundo sem Diadorim, o mundo sem sol do sertão que já não há, da aventura esvaziada e do encanto desfeito (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 28).

Com isso, a força do realismo apresenta a tipificação dos personagens em *Grande Sertão: Veredas* (2001), “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 749). Nesse homem que perpassa os caminhos do bem e do mal, a força da narrativa e da realidade está na ação do homem humano, como diz Riobaldo, esse homem que conduz a sua travessia. Por isso, a tomada de consciência humana por meio da força artística é de grande relevância à vida do homem enquanto indivíduo no mundo que o torna ser social. Em *Grande Sertão: Veredas*, essa consciência artística se concretiza na composição e na formação da realidade.

Ao recontar a aventura, cujo significado não pode traduzir claramente em palavras para o interlocutor, na verdade Riobaldo formula a pergunta pela razão de ser do episódio que é decisivo para toda a sua existência, pelo sentido de um encontro que equivale, no mais fundo, ao sentido de toda a sua vida. E essa é a questão fundamental do romance. Não é à toa que, depois dela, a narração, abandonando as inversões da luta, tome a forma linear da biografia, típica do romance, com que passa a relatar o processo de uma aprendizagem ou formação (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26-27).

Riobaldo buscava a compreensão de seus atos, o reconhecimento de si mesmo e o reconhecimento da sua história pelo relato feito ao ouvinte, numa experiência dialética e dialógica da compreensão do sensível, percorrendo suas memórias centralizadas na saudade de Diadorim.

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que e ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (ROSA, 2001, p. 48).

Com isso, os questionamentos que traz consigo transferem-se em diálogo a esse senhor, que, de certa forma, num simples relato, já se faz esclarecido, “o senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres” (ROSA, 2001, p. 28). Riobaldo sabe que esse processo discursivo, em que o pensamento toma forma e se concretiza em força por meio da ação de viver (perigosamente), é, pois, o “sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA, 2001, p. 28). Por meio da narrativa de Riobaldo, o personagem traz à tona a verdadeira

centralidade de uma grande personagem, Diadorim, que movimenta não apenas sua vida, mas o processo de construção narrativa.

A estória de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins tinha necessidade histórica, social e ideológica de ser narrada, de se tornar viva e de representar a força humana, sobretudo, feminina. Diadorim é uma mulher forte, de grande coragem e destreza que se iguala aos seus companheiros jagunços para também lutar pelo seu destino, fazê-lo por si própria. Diadorim é força narrativa no direcionamento do percurso da vida de Riobaldo. Riobaldo é necessário para o narrador, necessário também ao escritor Guimarães Rosa, narrando o sertão e, então, centralizando a movimentação em Diadorim.

### **“Mulher é gente tão infeliz... Carece de ter coragem”**

Por meio do realismo presente em *Grande Sertão: Veredas*, que tem como objetivo o reconhecimento consciente das conexões entre as relações humanas na vida concreta imediata, identifica-se Diadorim como uma grande protagonista feminista, pois, na centralidade da ação que se faz pela movimentação dinâmica da personagem, podemos enxergar as conexões que estão dispostas em torno da realidade representada na obra. Para compreendermos o feminismo brasileiro, e como o feminismo está presente na personagem Diadorim, apresentaremos o estudo sobre a história do feminismo brasileiro de acordo com Constância Lima Duarte (2003, p. 152):

[...] como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas.

O movimento feminista no Brasil possui, de acordo com Duarte (2003), momentos de maior relevância e visibilidade na história brasileira, momentos como em 1830, período em que se levantava a primeira bandeira da luta feminista, caracterizada pelo direito básico da mulher poder aprender a ler e a escrever. E nesse período destacaremos o nome de Nísia Floresta Brasileira Augusta, que foi

[...] uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada “grande” imprensa. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito. Este livro, inspirado principalmente em Mary Wollstonecraft (Nísia declarou ter feito uma “tradução livre” de *Vindications of the Rights of Woman*), mas também nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges, deve, ainda assim, ser considerado o texto fundante do feminismo brasileiro, pois se trata de uma nova escritura, ainda que inspirado na leitura de outros (DUARTE, 2003, p. 152).

Nísia Floresta foi uma grande voz revolucionária e antecipadora de causas que viriam a ser a base dos estudos feministas. A autora já trazia a questão importantíssima de gênero como uma construção socio-cultural e enfatizava a importância da educação como instrumento de emancipação e conscientização da condição da mulher, afinal, “nossas mulheres precisavam, primeiro, ser consideradas seres pensantes, para então, depois, pleitear a emancipação política” (DUARTE, 2003, p. 154). Nísia Floresta apresentava com maestria importantes questões no que diz respeito à condição de inferioridade e opressão da mulher latina no sistema capitalista cisheteropatriarcal.

Já num próximo momento, teremos um novo levante da causa feminina, em 1870, uma época de exposição da luta feminista na imprensa

de forma mais jornalística, em que destacaremos Josefina Álvares de Azevedo, que leva mais a fundo o questionamento da construção ideológica do gênero feminino brasileiro.

À frente do jornal, Josefina realizou um intenso trabalho de militância feminista, sendo incansável na denúncia da opressão, nos protestos pela insensibilidade masculina por não reconhecer o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto, e em incentivar as compatriotas à ação (DUARTE, 2003, p. 157).

Josefina Álvares, além de grande mulher no contexto histórico do feminismo no Brasil, também foi “uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania no país” (DUARTE, 2003, p. 157). Após esse período jornalístico de grande força feminina, temos, no início século XX,

[...] uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias (DUARTE, 2003, p. 160).

Por conta do movimento desenvolvimentista industrial, temos na década de 1920 o “feminismo burguês”, em que destacaremos os nomes de Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura, que fundaram a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher e que, posteriormente, voltariam a sua visão para a causa operária, já que em 1932:

Getúlio Vargas cede aos apelos e incorpora ao novo Código Eleitoral o direito de voto à mulher, nas mesmas condições que aos homens, excluindo os analfabetos; e o Brasil passava a ser o quarto país nas Américas, ao lado do Canadá, Estados Unidos e Equador, a conceder o voto às mulheres. Mas a alegria durou pouco:



Vargas decide suspender as eleições e as mulheres só vão exercer o direito conquistado na disputa eleitoral de 1945 (DUARTE, 2003, p. 162).

Por volta de 1945, temos grandes nomes de mulheres que se destacaram, como Raquel de Queiroz com sua literatura empenhada, e Adalzira Bittencourt, que foi “uma incansável divulgadora da causa da mulher, sempre preocupada com a construção da memória feminina brasileira” (DUARTE, 2003, p. 165). Mas foi por volta de 1970 que a luta das mulheres pelos seus direitos conquistou grande visibilidade dentro do panorama político, social, ideológico, cultural e histórico no Brasil. Essa luta feminista culminava historicamente com a luta contra a Ditadura e o Autoritarismo predominantes no País após o Golpe de 64.

Argumenta-se que, embora influenciado pelas experiências europeias e norte-americana, o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organizações de influência marxista, clandestinas à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias (SARTI, 2004, p. 36).

Porém, no início do movimento feminista brasileiro, as questões de gênero e de igualdade entre homens e mulheres direcionavam para os debates e a militância feminista, como aponta Cynthia Andersen Sarti (2004, p. 37):

[...] sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e

tendo êxito nesse comportamento, o que, como apontou Garcia, “transformou-se em um instrumento *sui generis* de emancipação, na medida em que a igualdade com os homens é reconhecida, pelo menos retoricamente”.

A questão de gênero era importante para debater e alcançar êxito nas demais reivindicações, pois, a partir dela, pôde-se dar relevância à questão da tortura que era sofrida pelas mulheres durante a Ditadura. Por conta dessas formas de opressão ao gênero feminino, o movimento feminista no Brasil ganhou maior visibilidade durante o embate e a resistência contra a Ditadura. Com o reconhecimento da luta feminista brasileira pela Organização das Nações Unidas (ONU), pautas como “o aborto, a sexualidade, o planejamento familiar e outras questões permaneceram no âmbito das discussões privadas, feitas em pequenos ‘grupos de reflexão’, sem ressonância pública” (SARTI, 2004, p. 39). Essas pautas foram, com o tempo, associadas a muitas outras. Muito foi conquistado em termos de leis e direitos, porém a luta feminina, não apenas no Brasil, mas no mundo, ainda é incessante e necessária para que se possa almejar e manter assegurados e garantidos os direitos até então conquistados.

A partir desse panorama sobre o feminismo brasileiro, abordaremos o tema em *Grande Sertão: Veredas*, pois o feminismo e o sexismo estão presentes na obra. A presença dessa abordagem está diluída na narrativa de forma sutil, porém, ao analisarmos a obra, notamos que o tema está adequadamente representado pelo grande protagonismo de Diadorim, personagem revolucionária no romance.

Diadorim, muito à frente de seu tempo, traz a ideia de questões sociais e de gênero de forma extremamente revolucionária. Teresa de Lauretis (1987, p. 212) elucida que “as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino e feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais”, em que “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. Afinal, as questões de gênero e do feminismo sempre confluíram historicamente juntas, pois:

Quando Simone de Beauvoir, em 1949, em *O segundo sexo*, disse que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, expressou a ideia básica do feminismo: a desnaturalização do ser mulher. O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura (SARTI, 2004, p. 35).

Diadorim, ao representar o gênero masculino, consegue traçar o seu próprio destino, não se permitindo entrelaçar nas correntes do determinismo e do fatalismo impostos ao gênero feminino no sistema patriarcal opressor brasileiro. Essa representação de uma mulher travestida de jagunço em *Grande Sertão: Veredas* demonstra tanto a questão da opressão em torno da anulação do gênero feminino, como também configura, simultaneamente, a crítica que essa busca feminina pela igualdade de direitos só seria possível se uma mulher agisse, representasse e se travestisse como um homem.

Também podemos notar durante a narrativa a importância de Diadorim ser mulher, pois, no percurso da história, Riobaldo encontra a liberdade em tratar de um suposto amor homoafetivo. Suspeitamos que esse tema só foi possível de ser representado na obra, de maneira revolucionária, porque Riobaldo tem a completa noção de que, na verdade, se trata de uma mulher. Devemos agregar valor à percepção do narrador em expor grandes tabus, como a questão da homossexualidade, mesmo com o narrador-personagem tendo a intencionalidade por trás das reais percepções que se tornam possíveis por conta da personagem feminina representada na obra.

Diadorim não é uma personagem objetificada, ela é força motriz em *Grande Sertão: Veredas*, tornando-se possuidora de seu destino, mesmo que para obter esse êxito tenha se travestido de acordo com as características do gênero masculino. Reinaldo/Diadorim/Maria ergue questões femininas, como o posicionamento de uma mulher poder ser

o que quiser, vestir-se como quiser, agir como quiser. Diadorim é dona de si, e ela faz as suas próprias escolhas, dignificando e, ao mesmo tempo, expondo de forma sutil esse caráter da luta feminista, em que por mais opressora que seja a vida de uma mulher no sertão, Diadorim, sem temer, e com muita coragem, supera todas as nuances que poderiam impedi-la de agir de acordo com os seus desejos.

Porém, de acordo com a ótica sexista de Riobaldo, Diadorim apenas seguiu esse caminho travestida de jagunço por “ser cega desde nascença”, ou seja, por não conhecer a própria mãe, por não ter em sua vida uma representatividade do gênero feminino que, de certa forma, “auxiliaria” Diadorim. Esse momento está marcado na passagem em que Diadorim diz: “... Pois a minha eu não conheci...” – Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: barra – beiras – cabeceiras... Fosse cego, de nascença” (ROSA, 2001, p. 70). Sendo então Diadorim cega desde que nascera, determina-se através de uma visão sexista que, por Diadorim não ter conhecido a sua mãe, não saberia agir como uma mulher.

Diadorim, ao contrário da visão fatalista de Riobaldo, é inteira, mesmo agindo em sua luta cotidiana travestida de homem. E como já foi dito, essa representação travestida de Diadorim enquanto personagem da obra é uma poderosa crítica ao machismo opressor disposto no discurso de Riobaldo e na sociedade patriarcalista quanto ao gênero feminino. Porém, mesmo sendo uma personagem transgressora, Diadorim também sofria com as atitudes machistas e naturalizadas pela sociedade patriarcal, como podemos analisar na questão colocada sutilmente em torno dos afazeres domésticos:

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor (ROSA, 2001, p. 62).

Nesse trecho podemos identificar o machismo sutil e naturalizado em dispor afazeres domésticos ao gênero feminino, pois, como já mencionado, ao narrar a história Riobaldo já tem total noção de que Diadorim é mulher, e por conta de uma falsa apreciação em torno do discurso sexista: “mais jeito”, “mão melhor”, relacionando esses traços ao gênero feminino, limitando e agregando a mulher aos cuidados domésticos.

Simone de Beauvoir (1970, p. 112) dispõe que, dentro da nossa sociedade capitalista, “tudo o que se exige da mulher em Economia é que seja uma dona de casa atenta, prudente, econômica, trabalhadeira como a abelha, uma intendente modelar”. Essas características impostas pela construção social patriarcal às mulheres são de cunho opressor, já que “o trabalho doméstico da mulher desaparecia, então, ao lado do trabalho produtivo do homem; o segundo era tudo, o primeiro, um anexo insignificante” (BEAUVOIR, 1970, p. 73-74). Uma mulher não pode ser fatalmente delimitada ao lar e às atividades impostas pela construção histórica e social do sistema patriarcalista.

Vamos analisar outro trecho em *Grande Sertão: Veredas* (2001), em que Diadorim toma à frente do grupo de jagunços após a morte de Medeiro Vaz, desejando fazer-se chefe do bando de jagunços:

A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas... (ROSA, 2001, p. 117-118).

Todos os jagunços aprovam a decisão de Diadorim, porém, Riobaldo foi contra:

Num nu, nisto, nesse repente, desinterno de mim um nego forte se saltou! Não, Diadorim, não. Nunca que eu podia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto – por mesmo isso, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela

transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe, nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei – que como um sino desbadala: – “Discordo.” (ROSA, 2001, p. 118).

Por meio do discurso de Riobaldo, notamos o teor de desqualificação em torno da posição de líder/chefe que Diadorim apresentava aos seus companheiros jagunços, “nunca que eu podia consentir”, “era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele, doendo de Diadorim ser meu chefe...”, e, por fim, após Riobaldo ir contra Diadorim em sua autoconvocação de líder do bando de jagunços, Riobaldo conduziu uma nova liderança, designando que Marcelino Pampa deveria se tornar líder do bando de jagunços, afinal – “Marcelino Pampa é quem tem de comandar. Mediante que é o mais velho, e, demais de mais velho, valente, e consabido de ajuizado!” (ROSA, 2001, p. 119). Essa representação hierárquica se dá pela opressão do sistema social, ideológico, classista, histórico e capitalista que personifica o gênero feminino em cargos inferiores.

Esse momento é representado ao observamos a forma cruel com que se ocorrem as opressões não apenas sofridas por Diadorim diante da narrativa de Riobaldo, mas na realidade brasileira diante das mulheres que, historicamente, não ocupam/ocupavam cargos de chefia, e ratificada na cena: “afinal, aí, Diadorim abaixou as vistas. Pude mais do que ele!” (ROSA, 2001, p. 119). No contexto “pude mais do que ele”, demonstrando uma relação de poder hierarquizada estabelecida socialmente por homens. E como já mencionado, não podemos ter um olhar ingênuo, pois, como leitores, durante esse período, ainda não descobrimos a verdadeira origem do gênero de Diadorim, porém, ao término da obra, podemos interpretar que essa construção de hierarquia se constrói pela comprovação de que Diadorim é uma mulher. Diadorim, mesmo travestida de homem, sofre, porque Diadorim é o reflexo histórico mediado pelo discurso sexista de Riobaldo, transfigurando em sua particularidade e de modo singular típico todas as mulheres que,

mesmo não vestidas com trajes masculinos, são oprimidas e desrespeitadas a todo momento na sociedade.

Num outro momento em *Grande Sertão: Veredas* temos a oportunidade de presenciar na narrativa a questão que se refere ao desrespeito ao gênero feminino e à discriminação homofóbica, como disposto no trecho em que Diadorim sofre por apenas apresentar características efeminadas:

Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados. Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufu, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode teatrou. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria pazear. Se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo. Diadorim se esteve em pé, se arredou de perto da fogueira; vi e mais vi: ele apropriar espaços. Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. E o outro, muito comparsa, lambuzante preto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz: [...] Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safado nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da 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. O fechabrir de olhos, e eu também tinha agarrado meu revólver. Arre, eu não queria presumir de prevenir ninguém, mais queria mesmo era matar, se carecesse (ROSA, 2001, p. 211-212).

Essa cena retrata que Diadorim, por não possuir os traços de “macheza”, desejados por outros homens, foi disposto a uma situação de desrespeito e discriminação, e isso ocorre apenas pelo fato de Diadorim ter traços que se assemelham a características femininas. Podem ser retratadas nessa cena duas questões da luta das minorias, pois tanto podemos nos referir a tal discriminação pelo fato de a personagem Diadorim ser mulher, como também pelo fato de Diadorim ser uma personagem homossexualizada, ambas as definições geram a combativa luta contra o machismo direcionado ao gênero feminino. Porém voltamos para a reação de Diadorim, que se impõe diante da cena de abuso reagindo bruscamente: “Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sapapo...”. A imagem da objetificação da mulher como propriedade naturalizada pela cultura machista também se faz presente em outros episódios em *Grande Sertão: Veredas*:

Mas Diadorim dava como exemplo a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça. Prometi. Por um prazo, jejuei de nem não ver mulher nenhuma. Mesmo. Tive penitência. O senhor sabe o que isso 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, nem naquilo de seo Joãozinho Bem-Bem; 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. Um modo, eu mesmo foi que uns dias calado passei, na asperidão sem tristeza. De déu em demos, falseando; sempre tive fogo bandoleiro. Diadorim não me acusava, mas padecia. Ao que me acostumei, não me importava. Que direito um amigo tinha, de querer de mim um resguardo de tamanha qualidade? 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? Homem não chora! – eu pensei, para formas (ROSA, 2001, p. 250-251).

Visto outro trecho bastante lúcido quanto à situação da mulher e à questão não apenas dos abusos sofridos, mas em torno da questão da prostituição. A prostituição é um intensificador na projeção da objetificação da mulher na sociedade capitalista. E, como disposto no discurso de Riobaldo, “eu tinha gozado hora de amores, com uma mocinha formosa e dianteira, morena cor de doce-de-buriti”, fica clara a reificação da mulher como objeto, já que ela é comparada a um doce; e ainda no discurso de Riobaldo: “renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (ROSA, 2001, p. 303). Nesses traços, é dada a grande característica da romantização perante os abusos sofridos pelo gênero feminino.

O homem na cultura machista está naturalizado a tratar o gênero feminino como um “doce”, ao qual cabe a ele degustar, usar, e, no caso do personagem Riobaldo, para as suas ações são dispostas até explicações: “não sou o nenhum, não sou frio, não... Tenho minha força de homem!”, e essa “força de homem” reflete a cultura machista estrutural na sociedade. Segundo Lúcia Zolin e Thomas Bonnici (2003, p. 213):

[...] na história do Brasil, a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição ou a objeto sexual. Na literatura, muitos são os romances que representam, através de suas personagens femininas, essa situação.

Diadorim em sua representação transgressora e heroica demonstra nessas atitudes de Riobaldo e dos demais jagunços rejeição e lucidez: “às vezes, Diadorim me olhasse com um desdém, fosse eu caso

perdido de lei, descorrigido em bandalho”. A indignação de Diadorim perante a situação de inferioridade e objetificação da mulher também é narrada em outros momentos:

Dai, persistentemente, essa história me remoía, esse nome de um Leopoldo; Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um amigo companheiro. Até que, vai, cresci naquela ideia: que o que estava fazendo falta era uma mulher. E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – “Saindo por aí”, – dizia um – “qualquer uma que seja, não me escapo-le!” Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. – “*Mulher é gente tão infeliz...*” – me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias (ROSA, 2001, p. 227, grifo nosso).

De acordo com esse trecho, podemos analisar criticamente tanto as manifestações sexistas, quanto as ações presentes no discurso da personagem de Diadorim. Maria Deodorina em um único trecho afirma que “Mulher é gente tão infeliz”, tratando e traduzindo a situação narrada com grande pesar, pois Diadorim entende de forma lúcida e consciente a realidade do que significa ser mulher na sociedade patriarcalista, que insiste em dominar o gênero feminino, que oprime, objetifica e explora a mulher, que retira os seus valores e direitos de serem sujeitas sociais.

Ainda nesse trecho: “até que, vai, cresci naquela ideia: que o que estava fazendo falta era uma mulher. E eu era igual àqueles homens? Era. Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades” (ROSA, 2001, p. 227), notamos a presença da “cura” para os “pensamentos bestiais” do gênero masculino, em que basta “obter” uma mulher, ou “torná-la” mulher, como disposto em outro trecho: “Ei, que quando vier o tempo, que de guerra se tiver licença, ah, e se esse vendeiro for contra nós, ah, eu vou lá, pego uma das duas, de mocinha faço ela virar mulher...” (ROSA, 2001, p. 373). Essa forma de reduzir a mulher a um objeto de prazer masculino demonstra as relações de poder do gênero

masculino em torno do gênero feminino no que diz respeito às questões da sexualidade.

A personagem Maria Deodorina/Diadorim nos direciona a uma outra questão – a rivalidade entre mulheres. Porém devemos observar que apenas detemos o discurso manipulado e não confiável sexista do narrador-personagem Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. O personagem-narrador elucida em seu discurso uma certa rivalidade entre Diadorim e Otacília. No entanto, devemos explicar que Diadorim é uma personagem extremamente lúcida e transgressora, por isso, é necessário notarmos as estratégias no discurso de Riobaldo. Pois ele era o centro desse suposto triângulo amoroso, ele se via disputado entre duas mulheres, e, por essa razão, é importante desconfiar de seu discurso. Ao ilustrar esse ciúme de Diadorim em relação a Otacília e Riobaldo, ele o faz da seguinte forma:

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. Diadorim era mais do ódio do que do amor? [...] desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme. O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. Quase desde o princípio (ROSA, 2001, p. 249-250).

O ciúme e a disputa que nos apresenta Riobaldo entre Diadorim e Otacília não se faz tão concreto em atitudes, já que Diadorim diz a Riobaldo para entregar a pedra de topázio à Otacília, pedra essa que Riobaldo havia tentado entregar a Diadorim em outra situação. Além disso, Diadorim demonstra concordância em Riobaldo casar-se com Otacília, que, de acordo com Diadorim, era “o mais certo” que Riobaldo deveria fazer. Afinal, Diadorim é a personagem que almeja luta por meio da sua coragem, com bastante lucidez em *Grande Sertão: Veredas*.

Esse importante sentimento de solidariedade entre as mulheres está presente em Diadorim e demonstra ser uma forte arma contra a misoginia, já que o patriarcado, para manter o *status quo*, impulsiona e incentiva a rivalidade entre as mulheres. A questão da solidariedade tem como base a empatia entre as mulheres, caracterizada pelo companheirismo e irmandade, que devem ser apontados fortemente na luta feminista, unindo as mulheres por meio desse sentimento em suas lutas diárias, empoderando-as. Diadorim, que é Reinaldo, que é Maria, representa em *Grande Sertão: Veredas* grandes e sutis episódios da luta feminina.

E por mais que, ao fim da história, Diadorim tenha um fim trágico, a morte da personagem marcada pela luta contra um homem, que era o próprio demônio, Hermogênes, também proporciona elementos de luta e resistência. A narrativa de *Grande Sertão: Veredas* e a construção da personagem de Diadorim se fazem presentes na luta ostensiva e articulada da realidade histórica, das percepções e conexões que estão presentes na obra para que ela sirva ao humano como fonte de reconhecimento de si mesmo. *Grande Sertão: Veredas* é arte autêntica, apresenta os movimentos das conexões da vida humana.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ARRIGUCCI JR., David. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*, Cebrap, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BOSI, Alfredo. “Moderno e modernista na literatura brasileira”. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. São Paulo: Edusp/Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003.
- LAURETIS, Teresa. *A tecnologia dos gêneros*. Indiana University Press, 1987. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2020.
- LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUKÁCS, György. *Marxismo e a teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. Trata-se de realismo! In: MACHADO, Carlos Eduardo. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.

MAIA, Gleidys. Tradição literária: o viés estrambótico da década de 1950. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 140-149, 2005.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas de Nélio Schneider. Prólogo de Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENESES, Adélia. *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

RONCARI, Luiz. *O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004.

ZOLIN, Lúcia.; BONNICI, Thomas (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif.

# Literatura, Arte e Feminismos

Este volume reúne trabalhos escritos em um contexto adverso, que enfrentamos com a cuidadosa escrita e preparação de artigos que, agora entregues ao público, expandem os debates que aconteceram no II Encontro Literatura, Feminismos e Revolução, realizado em 2018 na Universidade de Brasília. Organizado por nosso Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, o tema do encontro de 2018 foi “As caças às bruxas e a ferocidade branca”. Esta obra reúne ainda outras colaborações qualificadas de pesquisadoras de várias instituições do país, as quais integramos numa ampla rede de diálogo que desejamos alargar para pensar questões relativas aos feminismos e aos estudos literários em perspectivas plurais.

## Foto ao fundo:

Arquitetura  
do Memorial  
Darcy Ribeiro  
(Beijódromo)/UnB.  
Por Júlio Minasi.



EDITORA



UnB