

O teatro da consciência de Riobaldo: uma análise semiótico-cognitiva em *Grande sertão: veredas*

Dênia Moreira Andrade*

Resumo

Este artigo, derivado da Tese de Doutorado “O fictício de muros de espelho: a (con)figuração do amor por Diadorim no teatro da consciência de Riobaldo”, investiga a dinâmica do fluxo de consciência do narrador-personagem Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, com foco na encenação de seu amor por Diadorim. Fundamentado na Semiótica Cognitiva (Brandt, 2004; 2006; 2010; 2020), na Fenomenologia (Merleau-Ponty, 1964; 1966; 2003; 2018) e Teoria Literária (Candido, 1970; 2002a, 2002b, 2023), o estudo analisa como a teatralidade da mente e os processos de produção de sentido se manifestam na auto-organização de cenas de consciência. A pesquisa explora a natureza estética e intersubjetiva da linguagem, destacando a recursividade e os espelhamentos presentes na narrativa como elementos que revelam a constituição da subjetividade e a contínua busca por sentido. A partir da análise de episódios-chave, o artigo demonstra como Riobaldo (re)cria sua experiência afetiva, transformando-a em uma forma estética que humaniza e amplia a percepção do leitor sobre a complexidade da existência.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; Diadorim; teatro da consciência; Semiótica Cognitiva.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas. Professora de Língua Portuguesa e de Literatura no Colégio Santa Maria Minas e na Prefeitura de Belo Horizonte. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0052-6200>.

Riobaldo's Theater of Consciousness: A Semiotic-Cognitive Analysis of *Grande sertão: veredas*

Abstract

This article, derived from the doctoral thesis “O fictício de muros de espelho: a (con)figuração do amor por Diadorim no teatro da consciência de Riobaldo”, investigates the dynamics of the narrator-character Riobaldo's stream of consciousness in *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, focusing on the staging of his love for Diadorim. Grounded in Cognitive Semiotics (Brandt, 2004; 2006; 2010; 2020), Phenomenology (Merleau-Ponty, 1964; 1966; 2003; 2018), and Literary Theory (Candido, 1970; 2002a, 2002b, 2023), the study analyzes how the theatricality of the mind and the processes of meaning-making manifest in the self-organisation of consciousness scenes. The research explores the aesthetic and intersubjective nature of language, highlighting the recursivity and mirrorings present in the narrative as elements that reveal the constitution of subjectivity and the continuous search for meaning. Through the analysis of key episodes, the article demonstrates how Riobaldo (re)creates his affective experience, transforming it into an aesthetic form that humanizes and expands the reader's perception of the complexity of existence.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; Diadorim; theater of consciousness; Cognitive Semiotics.

Recebido em: 30/07/25 // Aceito em: 14/04/26

1 A travessia da consciência no sertão rosiano

Desde a sua publicação em 1956, a obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, vem sendo estudada em muitas direções. Trata-se de um universo literário em que “há de tudo para quem souber ler” (Candido, 2002a, p. 121) e cuja linguagem e experiência humana se entrelaçam de forma singular. Ao longo da narrativa, a voz do narrador-personagem Riobaldo, direcionada a um interlocutor “assisado e instruído” (Rosa, 2019, p. 15), tece os fios de sua memória e do sertão, revelando uma busca incessante por sentido para a sua existência e, sobretudo, para a neblina que encobre o seu amor por Diadorim. Ao evocar, na velhice, as lembranças da vida de jagunço, a narrativa se mostra como um convite à imersão em um fluxo de consciência que se desdobra em um “teatro da consciência” particular.

A centralidade de Diadorim na narrativa de Riobaldo é inegável, funcionando como o motivo maior da estória¹ narrada, o princípio-fim e o fio condutor de toda a travessia. A revelação tardia de que “Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (Rosa, 2019, p. 428) intensifica a complexidade da relação e a busca de Riobaldo por sentido para seus sentimentos.

Este artigo, derivado da Tese de Doutorado intitulada “O fictício de muros de espelho: a (con)figuração do amor por Diadorim no teatro da consciência de Riobaldo”, propõe uma análise dessa dinâmica da consciência do narrador. Ancorado nas

1 Ao longo deste artigo, ao me referir ao relato de Riobaldo, opto pelo uso do termo “estória” a fim de ser fiel à própria escolha do autor e por considerar que essa forma reforça a natureza ficcional dos nossos estados de consciência. Conforme registra Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 209), em *O léxico de Guimarães Rosa*, a “var. arcaica **estória** foi retomada pelos folcloristas (como João Ribeiro, Gustavo Barroso) para estabelecer a distinção dos tipos de narração: científica (História) e fictícia, pop. (estória). GR adotou essa distinção, que é bastante discutida e não é recomendada pelo NA”. Essa opção encontra respaldo também no primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, em que Rosa (2017, p. 25) afirma: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. Desse modo, o emprego de estória neste trabalho busca preservar uma distinção conceitual cara ao escritor e enfatizar o caráter inventivo e imaginativo da narrativa rosiana.

premissas da Semiótica Cognitiva de Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020), da Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1964; 1966; 2003; 2018) e da Teoria Literária de Antonio Candido (1970; 2002a; 2002b; 2023), buscou-se investigar como a teatralidade da mente e os processos de produção de sentido se manifestam na auto-organização de cenas de consciência em Riobaldo, com o objetivo de explicitar a (con)figuração de seu amor por Diadorim.

Na presente investigação, é defendida a hipótese de que o processo de integração de cenas de consciência em Riobaldo se dá por meio de operações recursivas que geram e gestam unidades cênicas hierarquicamente constituídas, as quais ganham força expressiva na (re)criação da figura de Diadorim. A teatralidade da mente, intrinsecamente ligada à produção de sentido, implica a auto-organização de cenas de consciência, em que o movimento (a travessia) é o princípio gerador do fluxo do sujeito em sua interação com a realidade fenomenal. O processo de significação, por sua vez, abrange pensamento, percepções sensoriais, emoções e a qualificação do mundo, revelando a natureza corpórea e afetiva da cognição humana.

Para tanto, a análise se concentra em cinco episódios-chave de *Grande sertão: veredas*, selecionados por sua relevância na tematização da relação entre Riobaldo e Diadorim: a) o primeiro encontro no porto do rio de Janeiro; b) o encontro com o bando na fazenda São Gregório; c) o reencontro na casa do Malinácio; d) a passagem pela Guararavacã do Guaicuí; e e) a batalha final no Paredão, culminando na morte de Diadorim. A abordagem metodológica, de natureza descritiva e interpretativista, busca focalizar os processos associativos que compõem o relato de Riobaldo, entendendo que o amor por Diadorim é significado

à medida que o narrador organiza a si próprio no cenário do sertão. Este estudo visa, portanto, aprofundar a compreensão da complexa relação entre linguagem, consciência e a construção da subjetividade, oferecendo uma nova perspectiva sobre o estudo da obra rosiana.

2 A narrativa como encenação da consciência: o sujeito em travessia

A literatura, como manifestação artística, desvela o constante jogo de encenação da linguagem, evidenciando que “toda linguagem é encenada, figurada” (Paulino; Walty, 2005, p. 142). Em *Grande sertão: veredas*, essa encenação se manifesta de forma ampliada no discurso ininterrupto do narrador, que, ao se dirigir a um interlocutor cuja “presença é patente apenas pelo reflexo no relato de Riobaldo” (Schwarz, 1981, p. 38), convida o leitor a ser copartícipe de sua travessia. A abertura do romance com um travessão e a presença de um “tu” virtual estabelecem uma situação dialógica que transcende a mera comunicação, transformando a leitura em uma experiência interativa e imersiva. Essa experiência pode ser entendida como um jogo de interconsciências, em que a mente do narrador-personagem Riobaldo, acessível pelas imagens que se criam durante a leitura, interage dinamicamente com a mente do autor e com a do leitor, desvelando os processos de construção da consciência humana em sentido mais genérico. Assim, a encenação de Riobaldo para (re)desenhar sua relação com Diadorim é, por natureza, estética e oferece um caminho para o conhecimento da configuração geral do teatro da consciência humana.

Buscando entender como é configurado o teatro da consciência que permite a Riobaldo (re)desenhar seu amor

por Diadorim, parte-se do pressuposto assumido por Per Aage Brandt (2004; 2006; 2010; 2020) de que, na arquitetura mental do processo de produção de sentido, está a operação cognitiva básica de Integração Conceptual², a qual conhecemos por meio da percepção sensorial e/ou da recordação mental à medida que ajustamos o nosso foco de atenção. Essa arquitetura mental é compreendida, aqui, em termos de uma configuração teatral do processo de consciência, por meio do qual o ser humano, em interação com seu ambiente, se auto-organiza, criando e integrando cenas percepto-cognitivas. Ao assumir essa perspectiva cognitiva para o estudo de uma obra literária, é preciso deixar claro de que mente – ou de quais mentes – se está tratando. Isso porque o processo de leitura pode ser revelador da mente do autor, à qual temos acesso de forma especulativa não só pelo texto literário, como também por meio de entrevistas, correspondências, diários; da mente do leitor, que se dá a conhecer pela projeção de expectativas de um leitor ideal e pelos relatos compartilhados entre leitores empíricos; e da mente das personagens, construída na linguagem pela descrição do narrador e pelas referências feitas por outras personagens. Logo, a linguagem é o que permite o acesso à experiência subjetiva da consciência, pois, “como a poesia, a linguagem é objetivação de conteúdos intuitivos da consciência” (Coseriu, 1982, p. 28-29). Por essa razão, uma abordagem cognitiva da literatura pode focalizar não só os estudos de autoria e de recepção, como também a própria leitura e as mentes que se constroem e que interagem no texto, como é o caso das mentes das personagens.

2 A operação de Integração Conceptual está sendo entendida, neste trabalho, sob a perspectiva da Semiótica Cognitiva como “a integração de *qualia* em objetos, objetos em situações, situações em noções, noções em emoções – na *arquitetura mental* estratificada do significado” (Abrantes; Cavalcante; Souza, 2014, p. 329). Para Brandt (2014, p. 329), “com a transformação da Teoria dos Espaços Mentais e da Integração Conceptual numa teoria dos processos cognitivos ancorados em espaços de base semióticos, que determinam as interações significantes e as suas condições situacionais, emocionais, institucionais, sociais, culturais, fenomenológicas, cognitivas, fisiológicas e físicas, a investigação alcançou uma nova etapa, creio”.

No texto “Entremeio – Com o vaqueiro Mariano”, de *Estas estórias* (Rosa, 2015, p. 98), o narrador afirma que “as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam”, ou seja, temos que “o narrador é uma instância enunciativa ficcional, mas psicologicamente real, de um ato de narrar, e narrar é [...] uma forma de interação”³ (Popova, 2014, p. 6, tradução própria). Assim, a enunciação literária, tomada em termos de uma enunciação cênica, interpõe um espaço semiótico fictício cuja origem está na voz do narrador e que, por sua vez, é encenado teatralmente e performado pela enunciação da voz autoral. A compreensão da semiose⁴ fictícia de *Grande sertão: veredas* exige a distinção entre a função-autor e a função-narrador. Nesse contexto, o interlocutor de Riobaldo, que toma notas e organiza o relato, funciona como uma projeção do próprio autor (e que, no momento da leitura, também se estende ao leitor), criando uma complexa interação metanarrativa. Essa “situação de diálogo virtual” (Arrigucci Júnior, 1994, p. 18) instaura a enunciação literária como uma projeção da enunciação do teatro da consciência, posicionando o leitor diante de um sujeito que se constitui incessantemente na linguagem, em contraste e em relação com um outro.

Segundo Benedito Nunes (2013, p. 188), “na presença do *narratário* reflete-se não só a esquiva presença do escritor: insinua-se a autorreferencialidade da própria obra, que engloba todos os eventos do relato e da existência do sujeito-narrador” (grifo do autor). Em diálogo com Nunes (2013), Moraes (1998, p. 31) destaca que

3 Texto original: “The narrator is a fictional, yet psychologically real, enunciating instance of an act of telling and telling is, on my view, a form of interaction” (Popova, 2014, p. 6).

4 Vale ressaltar que a semiose é entendida, aqui, como a unidade básica de estudo da semiótica, e não o signo, como se costuma considerar nas abordagens da semiótica clássica. Dessa forma, a semiose pressupõe essencialmente um empreendimento intersubjetivo.

[...] há bastante certeza de que esse interlocutor não representa apenas uma vaga presença de escritor. É a presença **do** escritor, e, assim sendo, esse escritor tanto pode ser um traço do narratário que anota quanto a figura do próprio autor da obra. Se o comum, em narrativa de primeira pessoa, é que haja uma quase simbiose entre autoria e narração, não é à toa que, em Rosa, essa fusão também se dê em relação à segunda pessoa, ao interlocutor. Seria mais uma das muitas armadilhas de Rosa, e, certamente, mais uma reversibilidade, para lembrar Antônio Cândido (grifo da autora).

O fato é que esse interlocutor, do qual pouco se sabe e que toma nota da fala do narrador, ainda que não apareça de forma direta, dá-se a conhecer virtualmente pela voz de Riobaldo, a qual faz ecoar muitas outras vozes, ampliando a cadeia enunciativa do romance e fazendo o sujeito (com suas muitas identidades) constituir-se na linguagem.

A subjetividade, compreendida como a capacidade do enunciador de se propor como “sujeito” (Benveniste, 1991), é uma narrativa construída incessantemente (Damásio, 2019). Riobaldo, ao questionar “Eu, quem é que eu era?” (Rosa, 2019, p. 113) e “O que sou?” (Rosa, 2019, p. 19), desvela uma consciência reflexiva que busca o sentido de si. O processo reflexivo em *Grande sertão: veredas* é configurado pela enunciação literária, que, ao interpor o espaço da narração e da narrativa, cria o “excedente de visão” (Bakhtin, 2003), permitindo ao narrador e ao leitor uma contemplação estética do todo. Bakhtin (2003) utiliza o termo “excedente de visão” para se referir à visão acabada e concludente, visão de fora que o *eu* consegue ter do *outro*, que o *outro* consegue ter do *eu*, e que nem o *eu* nem o *outro* conseguem ter de si. O relato que Riobaldo faz da busca de si e da busca pelo sentido de sua relação com Diadorim cria uma “visão de fora”, levando a uma ruptura da temporalidade ao

desfazer os limites entre passado, presente e futuro. Tal ruptura garante ao texto, ao mesmo tempo, permanência e alargamento de sentido, pois evidencia a subjetividade inerente ao exercício da linguagem e gera um inter cruzamento de muitas vozes.

Ao dialogar com seu interlocutor, projetando-se nele e (re)vivendo a travessia, Riobaldo se narra e é narrado para tentar entender sua estória de amor com Diadorim, se conhecer, encontrar “uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver” (Rosa, 2019, p. 347), de modo que “vemos aparecer a consciência de ser consciente e a consciência de si em forma claramente inseparável da autorreferência e da reflexividade” (Morin, 1996, p. 53) e entendemos que é “na consciência que nos objetivamos nós mesmos para ressubjetivarmos num anel recursivo incessante” (Morin, 1996, p. 53). Há, pois, a partir das estratégias escolhidas pelo autor e performadas pelo narrador, a encenação de um contínuo processo de constituição da subjetividade que pode ser observado na encenação discursiva do narrador, visto que “na atividade discursiva, o sujeito deixa ‘pistas’, marcas de sua constituição” (Morais, 1998, p. 8). Nessa perspectiva, o sujeito de que se trata aqui é o sujeito humano, um corpo consciente, “que compreende um entrelaçamento de múltiplos componentes” (Morin, 1996, p. 52), que se move, que se encena no espaço, criando temporalidades a partir de uma perspectiva e auto-organizando-se no ambiente em que vive, por meio de um processo contínuo de diversificação/unificação de cenas de consciência criadas e integradas na experiência. Assim, a narrativa de Riobaldo, ao enredar sua estória de travessia e de amor com Diadorim, revela toda essa dinâmica, em que o sertão se apresenta não apenas como cenário, mas também como o próprio lugar de uma travessia individual.

3 A experiência sensorial e emocional do amor

A consciência humana é um palco dinâmico, em que percepções sensoriais, emoções e pensamentos interagem para construir sentido. Segundo Per Aage Brandt (2010), os conteúdos da consciência organizam-se em níveis de integração, que vão das formas monomodais – os *qualia* estéticos, as qualidades irreduzíveis da experiência sensorial – às narrativas complexas que qualificam avaliações e reações afetivas. Em *Grande sertão: veredas*, a experiência de Riobaldo é profundamente permeada por esses *qualia*, que, embora incomunicáveis em sua essência, são habilmente evidenciados pela inventividade linguística de Guimarães Rosa na descrição das percepções do narrador. Os “esmerados esmertes olhos, botados verdes” (Rosa, 2019, p. 80) de Diadorim, por exemplo, não são meramente descritos; eles ganham existência na linguagem de tal forma que o leitor é convidado a ter sua própria experiência do “verde”, ativando suas próprias redes sensoriais e cognitivas. Essa ativação não se restringe à visão; a prosa rosiana mobiliza todo o espectro sensorial, criando uma imersão que é tanto estética quanto visceral.

No romance, o narrador Riobaldo enuncia-se como sujeito ao interagir com seu interlocutor, espacializando e temporalizando suas experiências de travessia pelo sertão por meio de um relato dos fatos vividos, a fim de tentar produzir sentido para sua relação com Diadorim. Para entender como esse processo de produção de sentido ocorre, é preciso considerar que toda a dinâmica da história narrada encena a dinâmica do fluxo de consciência do narrador e, portanto, coloca-nos diante de imagens mentais que estão diretamente relacionadas

à percepção sensorial, aos estados emocionais e aos ajustes no foco de atenção do sujeito. Riobaldo usa imagens sensoriais para criar padrões mentais novos e mais criativos. Isso fica mais evidente quando ele encena sua relação com Diadorim, uma vez que, nessas situações, as imagens sensoriais ganham mais atenção e emergem em criações estéticas que indiciam a presença de *qualia* e das emoções envolvidas. Cabe deixar claro que o termo “imagens sensoriais” está sendo utilizado aqui como um modo de fazer referência às representações sensoriais padronizadas (padrões mentais) que, segundo a perspectiva de António Damásio (2019, 2022), correspondem a “objetos e ações que percebemos tanto no interior do nosso organismo como no mundo à nossa volta” (Damásio, 2022, p. 39). Para o neurocientista português, a “unidade básica para as mentes é a imagem, que pode ser de uma coisa, do que uma coisa faz, do que a coisa faz você sentir, do que você pensa sobre a coisa, ou das palavras que traduzem qualquer um desses itens ou todos eles” (Damásio, 2019, p. 109). Assim, faz-se necessário deixar claro que os padrões imagéticos não são apenas de imagens visuais, mas de “quaisquer padrões produzidos pelos canais sensoriais dominantes” (Damásio, 2022, p. 40), como imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas, bem como emoções e sentimentos.

A narração de Riobaldo não é, portanto, um ato objetivo de recordação, mas uma reativação de padrões emocionais da experiência vivida. Essas emoções e sentimentos emergem na linguagem de forma qualificada e encenada, revelando a indissociabilidade entre cognição e afeto. A memória, nesse contexto, é um processo ativo de reconstrução, em que o passado é constantemente reconfigurado pelo presente da enunciação. As

imagens sensoriais são fundamentais para a produção de sentido e para a própria constituição da subjetividade de Riobaldo. A experiência reflexiva é intrinsecamente corpórea, ligada à forma como nos movemos, percebemos e nos relacionamos com o ambiente. As emoções e os sentimentos informam à mente sobre o estado da vida e motivam as ações do narrador, impulsionando a incessante busca por compreender seu amor por Diadorim. É na intersecção dessas camadas sensoriais e afetivas que o amor por Diadorim se (con)figura e se complexifica, tornando-se o eixo central da travessia de Riobaldo.

Nessa perspectiva, vale destacar que as formas de conhecimento que produzimos a todo momento vão além do conhecimento meramente conceitual; elas passam, em maior ou menor grau, necessariamente por nossas formas de cognição ligadas à experiência sensorial (as sensações), por nossos sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato) e por nossas percepções (estágio de elaboração do conhecimento e de formação de imagens a partir de nossos sentidos). Isso permite dizer que a nossa experiência reflexiva é corpórea, está ligada à maneira como nos movemos pelo ambiente, como o percebemos e como nos relacionamos com ele. Nossa percepção não é um processo passivo de receber informações sensoriais; ela envolve uma participação ativa do corpo no mundo. De acordo com Merleau-Ponty (2003; 2018), nossa experiência perceptiva é sempre “encarnada” e “motriz”. Isso significa que, ao perceber o mundo, estamos constantemente engajados em uma relação dinâmica com ele e utilizamos nosso corpo como um meio de acesso ao ambiente e de sua produção e, portanto, de produção de nós mesmos.

3.1 O primeiro encontro: a gênese sensorial do afeto no porto do rio de-Janeiro

O episódio do primeiro encontro entre Riobaldo e o Menino (Diadorim) no porto do rio de-Janeiro configura-se como o “sério pontual” da estória, um padrão cognitivo-afetivo primordial a partir do qual outras narrativas são recursivamente (re)construídas. A narração, que se desenrola no presente da enunciação, é um movimento de retorno a essa origem, um esforço de Riobaldo para trazer à plena consciência a complexidade e a profundidade de sua relação com Diadorim. Esse momento inaugural é uma memória que, ao ser narrada, evoca os estados corporais e emocionais originais, permitindo a Riobaldo reviver e ressignificar o afeto.

Nessa cena inaugural, a percepção de Riobaldo é intensamente focalizada em cores e movimentos que metaforizam a relação nascente com Diadorim. O encontro dos rios de-Janeiro – estreito, de “água mansinha” (Rosa, 2019, p. 79), “quase só um rego verde só” (Rosa, 2019, p. 80) – e do São Francisco (largo, “alto em grosso”, “todo barrento vermelho” (Rosa, 2019, p. 80) – não é apenas um cenário geográfico; é uma prefiguração simbólica do encontro dos meninos e da dualidade inerente à relação que se desenvolverá. O movimento para baixo, presente na descrição da descida do barranco e na cabaça jogada no São Francisco “a fim de ir, Bahia abaixo” (Rosa, 2019, p. 78), remete ao movimento de retorno à origem e à ideia de que a travessia existencial sempre nos leva a um ponto “muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou” (Rosa, 2019, p. 32), sugerindo uma profundidade ainda não compreendida. A escolha lexical de Rosa para descrever as águas e os movimentos

é crucial, pois ela não só desenha um quadro visual, mas também evoca sensações de fluidez, mudança e destino.

É interessante notar que, nesse episódio do primeiro encontro, até o momento exato em que Riobaldo vê o Menino, a narração se dá priorizando um enquadramento geral da paisagem e as imagens visuais que focalizam a percepção de movimento e de formas. Há muitas sugestões de movimento para baixo, como mostrado anteriormente, mas há também um movimento mais lento e estável, uma vez que o porto fica num ponto mais alto, apartado “onde não dá febre de maresias” (Rosa, 2019, p. 78) e “as canoas ficam esperando, com as correntes presas na raiz descoberta dum pau-d’óleo” (Rosa, 2019, p. 78). Ali Riobaldo ia tirar esmolas todos os dias – “esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha” (Rosa, 2019, p. 78) – e tinha receio de descer o barranco.

No terceiro ou quarto dia de Riobaldo no porto, ele vê o menino, e o vê de repente: “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro” (Rosa, 2019, p. 79). A expressão “de repente” sugere aqui uma mudança no movimento, na intensidade, no foco de atenção. Essa mesma mudança se dá quando aparecem referências ao vermelho na paisagem – “No alto, eram muitas flores, **subitamente** vermelhas” (Rosa, 2019, p. 80, grifo próprio) – e quando estão para entrar no São Francisco – “é **de repentinamente**, aquela terrível água de largura: imensidade” (Rosa, 2019, p. 80, grifo próprio). A mudança mais significativa que pode ser apontada é o fato de o menino se tornar o centro da atenção, tanto que é Riobaldo quem vai até ele, mas o narrador, no lugar de descrever um movimento de ida, descreve um movimento de vinda, de retorno: “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**” (Rosa, 2019, p. 79, grifo próprio).

Na sequência da cena, Diadorim convida Riobaldo para um passeio de canoa. Nesse momento, observamos o primeiro contato físico entre os dois meninos, quando há uma forte sugestão de produção de imagens tácteis que se encenam por meio do toque das mãos, ao mesmo tempo em que Riobaldo se põe no movimento para baixo conduzido por Diadorim: “Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco” (Rosa, 2019, p. 80). A referência às mãos aparece três vezes nesse episódio, e duas delas são seguidas do estado emocional de vergonha. Esse primeiro contato físico, o toque das mãos, é um momento de profunda ressonância afetiva, gerando em Riobaldo um sentimento de vergonha. Essa vergonha, uma emoção secundária, que se elabora no momento da narração; não se trata de um mero pudor, mas de um sinal da intensidade e da novidade do afeto que se instala, um afeto que transcende a amizade infantil. A mistura de vergonha, medo e coragem revela a complexidade dos estados emocionais de Riobaldo diante do outro, um outro que já o desestabiliza e o fascina. Diadorim, associado à coragem e à calma, funciona como um contraponto que minimiza as tensões do narrador, levando-o a “mergulhar” nos olhos do amigo e a ver o rio neles. Essa imagem do “mergulho” é uma metáfora para a imersão na subjetividade de Diadorim e, concomitantemente, na própria profundidade de seus sentimentos. A imagem do rio, “aquele rio. Aquele, daquele dia” (Rosa, 2019, p. 82), torna-se um ponto de fixação na consciência de Riobaldo, um ícone sensorial e afetivo que simboliza a gênese e a fluidez de seu amor, um amor que, como o rio, está em constante movimento e transformação.

A narração, que até então era um mero relato do lugar, começa a ganhar mais movimento, outro ritmo, outras cores, novos sentidos, novas imagens. O narrador passa a discriminar principalmente sons ao falar da voz de Diadorim: “ele foi me dizendo, com voz muito natural” (Rosa, 2019, p. 79), “a voz mesma, muito leve, muito aprazível” (Rosa, 2019, p. 79), “ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga” (Rosa, 2019, p. 79). E ele também discrimina cores ao se referir, sobretudo, aos olhos e às águas dos rios: “era um menino bonito, **claro**, com a testa alta e os **olhos aos-grandes, verdes**” (Rosa, 2019, p. 79, grifo próprio) e “o São Francisco puxa, se moendo todo **barrento vermelho**, recebe para si o de-janeiro, quase só um **rego verde** só” (Rosa, 2019, p. 80, grifo próprio). Os olhos “aos-grandes, verdes” (Rosa, 2019, p. 79) de Diadorim e as águas do rio de-Janeiro associam-se a sensações de prazer, calma e amizade, estabelecendo um *qualia* estético que será recorrente. Em contraste, o “todo barrento vermelho” (Rosa, 2019, p. 80) do São Francisco evoca medo, agitação e a turbulência do desconhecido, criando um díptico sensorial que espelha os sentimentos ambivalentes de Riobaldo. A sinestesia implícita na associação entre cores e estados emocionais demonstra a complexidade da percepção de Riobaldo, em que o mundo externo se funde com sua paisagem interior.

Na viagem de volta, embora o narrador afirme que ela não merece tanta atenção, na dinâmica de configuração da cena, é possível notar a encenação criada desde a descrição do ambiente até os gestos e movimentos que não param de dar corpo à narração. Riobaldo observa: “O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim,

sem me encarar, declarou assim: – ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’” (Rosa, 2019, p. 84). Após Diadorim molhar as mãos na água vermelha, quase como as tranquilizando, Riobaldo afirma: “E eu não tinha medo mais” (Rosa, 2019, p. 84). Aqui, notamos de novo a mistura do verde (representado pelas mãos do menino) com o vermelho das águas do do-Chico. Além das mãos, o foco da atenção de Riobaldo reside principalmente no fato de que o Menino declara ser diferente de todo mundo (antecipação do final do livro) e de que, nesse fato, estava o “sério pontual”, o motivo de toda a estória que ele conta. Mas vale lembrar que, nesse primeiro encontro, Riobaldo lida mais com as reações emotivas, sem ter consciência delas, ou melhor, sem uma avaliação muito qualificada, sem nomeá-las bem; ele sentia apenas “uma transformação, pesável” (Rosa, 2019, p. 84), quando “muita coisa importante falta nome” (Rosa, 2019, p. 84).

Após terminar o relato desse episódio, o narrador indaga o interlocutor: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino? [...] Por que foi que eu conheci aquele Menino? [...] O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?” (Rosa, 2019, p. 84). E mais: “Sonhação – acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste juntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. Mas, para quê? por quê?” (Rosa, 2019, p. 84). Ao indagar seu interlocutor, Riobaldo busca pelo sentido do que viveu, e, ao narrar(-se) para um outro, o sentido vai se construindo: “Mais hoje, mais amanhã, quer ver que o senhor põe uma resposta. Assim, o senhor já me compraz. Agora, pelo jeito de ficar calado alto, eu vejo que o senhor me divulga” (Rosa, 2019, p. 85).

A forma como Rosa descreve o primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim evoca poderosas imagens visuais, táteis, olfativas e cinestésicas que ganham vida para nós durante a leitura. A cena do primeiro encontro funciona como um esquema mental constituído por padrões experienciais (sensações e emoções) que o narrador quer reviver e entender, por isso imagens repletas de significado, importância e sentimento. Essa compreensão ricamente imagética do encontro é característica das maneiras pelas quais experimentamos o significado em todas as artes e em todas as experiências em geral, e o que as encenações criadas pelo narrador nos ensinam, quando as vivenciamos pela leitura, é que os processos de qualificação da experiência podem ocorrer em diferentes níveis de consciência à medida que a travessia pelo sertão avança.

3.2 A repetição diferencial dos encontros afetivos

A travessia de Riobaldo é marcada por uma série de reencontros com Diadorim que, longe de serem meras repetições, operam como espelhamentos e paradoxos. A filosofia de Heráclito, com sua máxima “tudo flui” e a ideia de que “tudo é e não é” (Rosa, 2019, p. 16), oferece uma lente fundamental para compreender essa natureza paradoxal da repetição em *Grande sertão: veredas*. A repetição, na perspectiva deleuziana, não é a reprodução do idêntico, mas a intensidade do diferente (Deleuze, 1974). Riobaldo, ao longo de sua narrativa, repete experiências, especialmente a de (re)encontrar-se com Diadorim. Nesses reencontros, impõem-se estranhamentos e variações que geram novos sentidos e abrem dimensões diferenciais em sua consciência, aprofundando a (con)figuração de seu amor. Cada

“repetição” é, na verdade, uma nova configuração do mesmo tema, mas com nuances cognitivas e afetivas distintas, revelando uma espiral de compreensão de si e do outro.

Essa dinâmica de espelhamentos e contrastes se manifesta desde a infância de Riobaldo. A morte de sua mãe, Bigrí, funciona como um divisor de águas existencial, assim como o rio São Francisco e a Guararavacã do Guaicuí constituem divisores geográficos e simbólicos dentro do romance. A herança material da mãe (pobre) e a do pai (rico) se contrapõem, e a figura do pai, Selorico Mendes, associada ao medo, espelha o medo que Riobaldo carrega, enquanto Joca Ramiro, pai de Diadorim, espelha a coragem do filho. Esses espelhamentos não são meras similaridades superficiais, mas reflexos cognitivos que permitem a Riobaldo organizar e compreender as forças opostas que o moldam, tanto em sua linhagem familiar quanto em sua própria psique. A dualidade é um tema constante, e a mente de Riobaldo busca incessantemente padrões e contrastes para dar sentido ao seu mundo interior e exterior.

O encontro na madrugada de Siruiz, na Fazenda São Gregório, é um exemplo de como a repetição diferencial aprofunda a percepção de Riobaldo e a complexidade de sua relação com Diadorim. Ele ecoa elementos do primeiro encontro – o mês de maio, a atmosfera de madrugada figurada, a presença de um chapéu, o jogo de claro-escuro e a oscilação entre medo e coragem –, mas introduz uma diferença crucial na qualidade do afeto e na percepção do perigo iminente. A luz da lamparina de Selorico Mendes revela as feições agradáveis de Joca Ramiro, criando uma sombra que “se trespunha diversa, na imponência” (Rosa, 2019, p. 89), sugerindo uma dualidade luminosa e uma presença que inspira respeito. Em contraste, o chapéu de

Hermógenes, figura associada ao demo e à desordem, enegrece seu rosto, projetando uma sombra de escuridão e mal presságio. A voz de Hermógenes, “desgovernada desigual” (Rosa, 2019, p. 90), contrasta violentamente com a “bonita voz do menino” (Rosa, 2019, p. 79) de Diadorim, intensificando a polaridade sensorial e afetiva entre o bem e o mal, a ordem e o caos. A canção de Siruiz, ouvida nessa madrugada, funciona como um ponto de condensação e de expansão da estória, transformando Riobaldo em um “fazedor de versos” (Arrigucci Júnior, 1994, p. 27), ou seja, em um sujeito que, por meio da linguagem e da experiência, começa a organizar sua vivência em uma forma estética, uma proto-narrativa de sua própria vida, em que os afetos começam a ser nomeados e elaborados.

A progressão da consciência de Riobaldo se intensifica no reencontro na casa do Malinácio, às margens do Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério. Esse momento marca um avanço significativo na compreensão afetiva do narrador. A expressão “susto de coração alto, parecia a maior alegria” (Rosa, 2019, p. 104) ao (re)encontrar o Menino-Moço (Reinaldo) espelha a experiência sensorial e emocional da travessia do São Francisco, mas, agora, com uma intensidade e clareza afetiva maiores, indicando um reconhecimento mais profundo e inegável do vínculo. A repetição do toque das mãos – “e o que mão a mão diz é o curto” (Rosa, 2019, p. 104) – e a descrição detalhada dos olhos verdes de Diadorim, semelhantes aos do primeiro encontro, reforçam a recursividade da memória, mas, nesse momento, com um significado afetivo mais denso, quase um presságio do amor que se revelará em sua plenitude. A fala de Riobaldo sobre o amor – “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” (Rosa, 2019, p. 105) – revela uma consciência mais apurada e reflexiva de seus sentimentos, um amadurecimento na sua auto-organização cognitiva e afetiva, em que o amor é percebido como força transformadora, que se desenvolve gradualmente, mas com uma fatalidade inerente.

A Guararavacã do Guaicuí, estrategicamente localizada no meio do livro, funciona como o ponto de convergência e culminância dos encontros anteriores, um verdadeiro *locus amoenus* da revelação afetiva. O movimento de ascensão – “Subimos” (Rosa, 2019, p. 208) – e a descrição de um lugar idílico, de “macias terras, agradáveis” e “muitas águas” (Rosa, 2019, p. 208), contrastam acentuadamente com a agitação e a ambivalência dos episódios precedentes. Nesse *locus amoenus* do “não fazer” e do “não saber”, Riobaldo alcança a epifania, a consciência plena de seu amor por Diadorim: “Fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (Rosa, 2019, p. 210). A presença do “manuelzinho-da-crôa”, o pássaro preferido de Diadorim, e a associação dos nomes Reinaldo e Riobaldo como um par indissociável, reforçam a intimidade e a conexão profunda entre os dois, quase uma fusão de identidades em um plano afetivo. A vergonha e o desejo de fuga de Riobaldo, seguidos pela ordem de Reinaldo para que se banhasse no rio, funcionam como um ritual de batismo e de iniciação não apenas na jagunçagem, mas também na aceitação de seu próprio afeto, sob a tutela e a influência de Diadorim. Esse é o ponto crucial em que a cognição e o afeto se fundem em uma compreensão mais completa e assumida do amor, preparando o terreno para a derradeira revelação.

3.3 A morte de Diadorim e a integração das cenas de consciência

A culminância da travessia de Riobaldo e a plena (con)figuração de seu amor por Diadorim ocorrem no trágico e revelador episódio da batalha final no Paredão e na subsequente morte de Diadorim. Esse é o ponto nodal da narrativa, no qual as cenas e os *qualia* dos episódios anteriores se integram e se abrem numa cena de consciência de magnitude transformadora. A morte de Diadorim, que revela sua identidade feminina, é o momento de maior impacto na consciência de Riobaldo, pois é quando muita coisa passa a fazer sentido para ele. A “narrativa da traumática morte de Diadorim – contada, partilhada, compartilhada, revivida emocionalmente na narrativa” (Meneses, 2010, p. 31) –, permite a Riobaldo elaborar e, finalmente, incorporar essa revelação ao seu vivido, ressignificando toda a sua trajetória. É preciso destacar que, embora haja, nesse momento, o desencontro entre Riobaldo e Diadorim provocado pela morte, há, ao mesmo tempo, o encontro entre Riobaldo e Maria Deodorina. Pela primeira vez, Riobaldo beija os olhos, as faces e a boca de Diadorim, conseguindo verbalizar o que sentia: “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: — ‘Meu amor!...’” (Rosa, 2019, p. 429). Todavia, mesmo depois dos fatos ocorridos no Paredão, Riobaldo não deixa de usar o nome “Diadorim”, nome esse que carrega a ambiguidade dos gêneros.

Nesse episódio, ainda ganha sua expressão máxima a metáfora do rio, que permeia todo o romance como símbolo de fluxo, travessia e destino. O rio, que é contínuo e está em constante movimento, representa a própria consciência de Riobaldo, que,

mesmo diante da perda, demonstra sua capacidade de integrar as experiências passadas e de ressignificá-las em uma nova imagem. A fluidez do rio espelha a fluidez da memória e da construção da subjetividade. A revelação de Diadorim como mulher é o ponto de convergência de todas as ambivalências e paradoxos que Riobaldo vivenciou, permitindo-lhe uma compreensão totalizante de seu amor. A dor da perda, paradoxalmente, torna-se o catalisador para a clareza, unificando as percepções fragmentadas do passado.

Dessa forma, “Diadorim – o nome perpetuo” (Rosa, 2019, p. 268) continua existindo nos estados de consciência do narrador, mas não apenas como uma personagem da história de travessia e sim como um sentimento: “O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu” (Rosa, 2019, p. 226). Segundo Meneses (2010, p. 27), “essas situações de vida [...] têm a possibilidade de serem *RECORDADAS* – no sentido etimológico de *recordar* = colocar de novo no coração. E assim, ressignificadas no sentido profundo, no nível dos afetos” (grifo próprio). Ao reconstruir, no teatro da consciência, toda a sua travessia para chegar a esse ponto específico da narrativa, Riobaldo não está criando apenas projeções de memória e de pensamento; ele está criando um espaço em que tais projeções se constituem como realidade fenomenológica, portanto, como experiência subjetiva, e dialogam com os estímulos perceptuais recebidos no presente situado da narração. Em outras palavras, ao narrar para um outro, Riobaldo revive, emocional e corporalmente, a experiência de amor por Diadorim, ressignificando-a no nível dos afetos, como ele mesmo afirma: “Agora eu tinha Diadorim assim perto de afeto” (Rosa, 2019, p. 175).

4 Conclusão

Este artigo buscou explicitar como a encenação do amor de Riobaldo por Diadorim em *Grande sertão: veredas* revela a dinâmica do teatro da consciência do narrador-personagem. A partir da análise de episódios-chave, demonstrou-se que a narrativa rosiana, ao explorar a sensorialidade, o paradoxo, a repetição e as dinâmicas de atenção, desafia as suposições do leitor e oferece novas perspectivas sobre o mundo e a condição humana, uma vez que a experiência, compartilhada com o leitor, permite a este comparar as cenas criadas e encenadas na linguagem com suas próprias cenas de consciência, enriquecendo suas percepções e vivências.

A travessia de Riobaldo é, em sua essência, uma jornada de (re)construção e de ressignificação do afeto. A capacidade de Riobaldo de (re)construir sua travessia para entender o amor por Diadorim, organizando cenas mentais em unidades integradas que evocam sensações, emoções e sentimentos, faz com que ele reviva e ressignifique sua história no presente da narração. A revelação da identidade feminina de Diadorim, na cena final da narrativa evocada pelo narrador, não é apenas um desfecho, mas o catalisador para a plena integração da consciência de Riobaldo, que finalmente compreende a natureza multifacetada do seu amor e da existência.

Em *Grande sertão: veredas*, a realidade é construída e compreendida por meio de múltiplas perspectivas e reflexos, em que o real e o imaginário se entrelaçam de forma indissociável. A obra de Guimarães Rosa, ao propiciar a criação de espaços para que os leitores experimentem diferentes modos de pensamento e de percepção da realidade, demonstra a capacidade intrínseca

da forma estética de humanizar. Essa humanização ocorre pela coerência mental que a obra pressupõe e sugere (Candido, 2023), convidando o leitor a uma profunda reflexão sobre as dualidades da vida e a incessante busca por sentido. A forma estética da obra, que integra na noção de sertão toda a experiência subjetiva de Riobaldo, permite ao leitor projetar sua própria experiência e, assim, humanizar-se ao confrontar e integrar suas próprias dualidades, reconhecendo a universalidade da busca por sentido e da experiência afetiva.

Com base no estudo desenvolvido, ainda é possível dizer que uma obra como *Grande sertão: veredas* muito pode informar sobre o que sabemos da mente humana, pois, ao interagirmos com uma forma organizada de nossos processos internos, somos levados a refletir sobre eles para conhecê-los. A narrativa de Riobaldo consegue sair do lugar comum e dar nome para o que parecia impossível de ser nomeado. Ele “articula, transforma em palavras o vórtice interior, o torvelinho de sensações, emoções, sentimentos, que o povoam, que nos povoam – e assim os traduz em linguagem” (Meneses, 2010, p. 53). Ao organizar a estória como um sertão a ser atravessado, com todos os seus conflitos e tensões, e como um amor, com todas as suas contradições e ambiguidades, o narrador constrói “um universo ordenado – um universo ficcional – em que vemos, articuladas, expressas, verbalizadas, as nossas emoções, sensações, e vivências, que não conseguíamos nomear” (Meneses, 2010, p. 52). Em outras palavras, o “poeta dá nome, fornece a possibilidade de expressão simbólica a percepções, afetos e sentimentos não formulados e confusamente vividos” (Meneses, 2010, p. 52), o que nos permite conhecer um pouco mais a fundo a configuração de nossos estados de consciência.

Referências

ANDRADE, Dênia Moreira. *O fictício de muros de espelhos: a configuração do amor por Diadorim no teatro da consciência de Riobaldo*. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

ABRANTES, A. M.; CAVALCANTE, S.; SOUZA, A. L.. A mente comunicativa – Per Aage Brandt. *Revista Scripta*, Belo Horizonte, vol. 18, n. 34, p. 323-330, 2o sem. 2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/9445>. Acesso em: 20 maio 2026.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 337-357.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 3. ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. p. 284-293.

BRANDT, Per Aage. *Spaces, domains, and meaning*. Essays in cognitive semiotics. Bern *et al.*: Peter Lang, 2004.

BRANDT, Per Aage. Form and meaning in art. In: TURNER, Mark. *The artful mind*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 171-188.

BRANDT, Per Aage. The mental architecture of meaning: a view from cognitive semiotics. *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 4, p. 25-36, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://>

revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/52979. Acesso em: 19 maio 2026.

BRANDT, Per Aage. *Cognitive Semiotics: signs, mind and meaning*. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 135-160.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002a. p. 121-139.

CANDIDO, Antonio. No Grande sertão. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002b. p. 190-192.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Todavia, 2023. p. 183-208.

COSERIU, Eugenio. *O homem e a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1982.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAMÁSIO, António. *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DAMÁSIO, António. *Sentir e Saber: as origens da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le roman et la métaphysique. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1966. p. 45-72.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Arthur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORAIS, Márcia Marques de. *Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em “Grande sertão: veredas”*. 1998. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, Dora Fried. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 45-55.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. p. 169-195.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete Lara Camargos. Leitura literária: enunciação e encenação. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete Lara Camargos; VERSIANI, Zélia (org.). *Ensaio sobre leitura*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005. v. 1, p. 138-154.

POPOVA, Yanna. B. Narrativity and enaction: the social nature of literary narrative understanding. *Frontiers in Psychology*, v. 5, art. 895, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00895>. Acesso em: 3 jul. 2026.

ROSA, João Guimarães. Entremeio – Com o vaqueiro Mariano. *In: ROSA, João Guimarães. Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 91-124.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. *In: ROSA, João Guimarães. Tutameia (Terceiras estórias)*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 25-34.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Grande-Sertão: a fala. *In: SCHWARZ, Roberto. A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.