

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo

Reitor: Professor Doutor Pe. Luís Henrique Eloy Silva

Pró-reitor de Pesquisa e de Pós-graduação: Martinho Campolina
Rebello Horta

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Alberico Alves da Silva Filho; Conrado
Moreira Mendes; Édil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid
Gazire; Ester Eliane Jeunon; Flávio de Jesus Resende; Javier
Alberto Vadell; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga
Gontijo; Márcia Stengel; Pedro Paiva Brito; Rodrigo Coppe
Caldeira; Rodrigo Villamarim Soares; Sérgio de Moraes Hanriot.

Endereço: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua
Dom José Gaspar, 500 - Prédio 30. Coração Eucarístico - Belo
Horizonte. Minas Gerais - CEP 30.535-901 • Tel.: (31) 3319-4792 •
E-mail: editora@pucminas.br.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Coordenadora: Terezinha Taborda Moreira

Colegiado: Terezinha Taborda Moreira, Daniella Lopes Dias Ignácio
Rodrigues, Arabie Bezri Hermont.

CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO BRASILEIROS

Coordenadora: Sandra Maria Silva Cavalcante

Editora-gerente: Priscila Campolina de Sá Campello

Capa: Maria Fernanda Sales Machado

Imagem da capa: Painel “Grande Sertão”. Bordado pelo grupo
“Teia de Aranha”. 2001. Medida 5,00 X 3,00m/ 5 módulos.

Diagramação: Daniel Alves Lima e Maria Fernanda Sales Machado

Revisão: Renata Marques

Endereço: Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 102 •
30535-901. Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil •

Tel.: (31) 3319-4368 •

E-mail: cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com

SCRIPTA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

A literatura de Guimarães Rosa – 70 Anos de publicação de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas* (1956 – 2026)

Organizada por

Dr.^a Cleusa Rios Pinheiro Passos
(DTLLC/ FFLCH/ USP)

Dra.^a Márcia Marques de Moraes
(PUC Minas)



Scripta é uma publicação quadrimestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística, o que se indica no subtítulo: I. Linguística e Literatura. II - Língua. III - Literatura.

Conselho Editorial da Scripta:

Acesse: : <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/about/editorialTeam>

Indexadores: Dialnet, Diadorim, Erihplus, Google Acadêmico, Latindex, LLBA, MLA, MIAR, DOAJ, Periódicos CAPES, Redib.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 29, n. 67, 2025 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2025.

E-ISSN 2358-3428

Quadrimestral 1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Apresentação

7 novelas + 1 romance = ∞ uma literatura infinita
Cleusa Rios P. Passos e Márcia Marques de Moraes.....9

7 Novellas + 1 Novel = ∞ An Infinite Literature
Cleusa Rios P. Passos e Márcia Marques de Moraes.....24

Parte 1

Artigos/Ensaios sobre *Corpo de Baile*

Corpo de baile: desejos e amores na madurez
Cleusa Rios P. Passos37

O brejo das delícias terrenas
Edinael Sanches Rocha.....63

Entre o Mutum e o Buriti Bom: Miguilim em travessia
Mayara de Andrade Calqui.....88

Beleza geral. Uma leitura de *Campo geral*
Michel Riaudel.....117

Parte 2

Artigos/Ensaios sobre *Grande sertão: veredas*

O Mal e o Bem em *Grande sertão: veredas* – Aproximações
Adélia Bezerra de Menezes.....149

Espécies companheiras: uma leitura da poética de Guimarães Rosa à luz da ecocrítica e dos estudos animais <i>Angela Guida e Gleidson André Pereira de Melo</i>	178
Revisitando dois amores de Riobaldo <i>Claudia Campos Soares</i>	208
Epicidade rosiana e a questão romântico-idealista de uma nova mitologia: senso de épico e vontade de individuação <i>Constantino Luz de Medeiros e Lucas Branco de Araújo Motta</i>	234
O teatro da consciência de Riobaldo: uma análise semiótico-cognitiva em <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Dênia Moreira Andrade</i>	285
Guimarães Rosa e o canto das sereias <i>Erich Soares Nogueira</i>	314
A recepção de <i>Grande sertão: veredas</i> , de Guimarães Rosa, no Jornal do Brasil <i>Fabício Lemos da Costa</i>	344
<i>The devil to pay in the backlands</i> : perspectivas sobre o <i>Grande sertão: veredas</i> anglófono e alguns de seus efeitos sobre o ensino de tradução <i>Gilberto Alves Araújo, Gizélia Maria da Silva Freitas e Eliene Rodrigues Sousa</i>	380
“Carece de ter muita coragem...”: uma travessia afro-indígena e galega em <i>Grande sertão: veredas</i> <i>Henrique Rodrigues Leroy</i>	412

Mulheres travestidas: um percurso comparativo entre
Diadorim, de *Grande sertão: veredas* e *As mulheres no
parlamento*, de Aristófanes
*Jean-Paul Giusti, Edinaura Linhares Ferreira Lima e
Marcelle Pereira Santos*.....451

Diadorim: imagem fantasmática em *Grande sertão: veredas*
Leandro Bessa.....485

“O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo”:
o *Grande sertão: veredas* como um espaço de escuta
*Luiza Milano, Gibran Ayub, Augusto Stevanin e
Ramiro Machado*.....518

“A colheita é comum mas o capinar é sozinho”:
microrrelatos ecumênicos e oralitura meeira em *Grande
sertão: veredas*
Marcelo Marinho e Elizabete da Conceição Vieira.....545

Narrar e r-existir: uma forma de ser no sertão
As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão:
veredas*
*Rosa Amélia Pereira da Silva e
André Fernandes Rodrigues Pereira*.....583

O “causo” de Ornelas em *Grande sertão: veredas*
Suely Corvacho e Renato de Araújo Cruz.....624

Grande sertão: veredas – Uma síntese
Willi Bolle.....651

Apresentação

7 novelas + 1 romance = ∞ uma literatura infinita

Cleusa Rios P. Passos*

Márcia Marques de Moraes**

Fiéis à chamada para a submissão de textos críticos – artigos ou ensaios – para publicação na Revista *Scripta*, edição 67, que pretende comemorar os 70 anos da publicação das sete “novelas” de *Corpo de baile* e do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, apresentamos aqui o resultado dessa homenagem.

Desculpamo-nos por certo atraso desta publicação, que se pretendia para o finalzinho de 2025, para que a homenagem se fizesse no iníciozinho do ano do “septuagenário”, considerando, de modo bem preciso, a publicação de *Corpo de baile*, no dia 29 de fevereiro de 1956, e a de *Grande sertão: veredas*, em 16 de julho do mesmo ano. O autor já publicara, em 1946, o seu *Sagarana*, que, portanto, estaria também soprando velinhas “redondas” – oitenta... Mas a ênfase às duas publicações de 1956 também objetiva chamar a atenção para a publicação, em um mesmo ano, com diferença de poucos meses, de em torno de 1.400 páginas, considerando-se a paginação das primeiras edições, o que, de certa forma, constitui também um fenômeno literário, como tantos outros protagonizados por Guimarães Rosa. Esse atraso, no entanto, merece uma explicação: o número de submissões de textos críticos ultrapassou a expectativa dos editores – foram 47

* Professora titular do Departamento de Teoria literária e literatura comparada da FFLCH/USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6033-3112>.

** Professora adjunta do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/PUC Minas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3952-2829>.

(quarenta e sete) propostas – e, portanto, houve a necessidade de mobilização de grande número de estudiosos e pesquisadores da obra rosiana que nos ajudassem com suas leituras e pareceres, a quem já agradecemos. Portanto, selecionar em torno de 1/3 das submissões, mais ou menos 15 (quinze) textos, para manter os padrões costumeiros de publicação da *Scripta*, foi também um trabalho demorado, pois criterioso, e “obrigou” a Editoria a ampliar para 20 (vinte) o número dos artigos/ensaios a serem publicados. Essa acolhida de um número maior de trabalhos também considerou a tradição da PUC Minas em relação aos estudos sobre o escritor mineiro.

A *Scripta* já conta, em suas publicações anteriores, com três edições em homenagem a Guimarães Rosa, resultantes dos memoráveis Congressos Internacionais Guimarães Rosa, realizados nos anos de 1997, 2001 e 2004; e com três publicações do “Veredas de Rosa”, de 2000, 2003 e 2007, que, volumosas, contêm todas as produções dos Seminários. Há que se registrar, também, a importância dessas revistas para críticos, estudiosos e pesquisadores da obra rosiana, considerando o volume de citações de tais publicações em dissertações, teses e livros nacionais e internacionais. Para além dessas *Scripta* “comemorativas”, houve ainda outras, mais esparsas, em dossiês que permitiam textos em diálogo com outras literaturas/outras autores. Com alegria registramos também a presença de, em torno de 6 (seis) autores que retornam, nesta *Scripta* 67, à crítica rosiana, já nos tendo brindado, no passado e mais de uma vez, com seus instigantes ensaios/artigos...

Apresentadas nossas desculpas, é momento também de agradecer a quantos acorreram à chamada desta nossa *Scripta* 67.

Solicitávamos, na chamada, textos críticos que fizessem dialogar leituras contemporâneas da obra de Rosa – sugerindo vieses de leitura que contemplassem, por exemplo, a inclusão e a diversidade, a ecocrítica, a literatura *queer*, a intersemiose ou a interartes, entre muitas outras – com produções mais “canônicas” que, afinal, constituem a espinha dorsal da fortuna crítica de Guimarães Rosa. Essa proposta de diálogo entre a tradição e a inovação, além de ser do agrado de nosso Rosa (supomos), para quem “esse mundo é muito misturado” e “tudo é e não é”, considera que leituras do texto literário estão, inequivocamente, vinculadas ao contexto da recepção, considerando, ainda, que a literatura é, em grande parte, *mimesis* da sociedade.

Se um “clássico” é um livro que não cessa de dizer, conforme Calvino, como não ler o “clássico rosiano” como livro de travessias também históricas, sociais, ideológicas; travessias de (em) um “admirável mundo novo”?

É chegada a hora de outras novas leituras; de uma “outra velha nova estória”, parafraseando “Fita verde no cabelo” (*Estas estórias*), possibilitadas e acolhidas por outras leituras já feitas e circulantes que, de certa forma, se fazem sobre um caminho palmilhado. A *Scripta* 67 quer muito ser o veículo, o suporte desse diálogo entre leituras críticas. E, assim, parece-nos, foi feito. Agora é contar com a avaliação de seus leitores.

Como se prometeu também, este número organizaria as leituras em três eixos de abordagem: o eixo das novelas de *Corpo de baile*; o eixo dedicado a *Grande sertão: veredas*; e um terceiro, com outras produções rosianas que dialogassem com as obras que fazem 70 anos. Registre-se que este terceiro eixo previsto não se materializou, principalmente porque os textos enviados, em quantidade já surpreendente, como se frisou,

tinham bem definidos seus objetos de leitura – ou as novelas ou o romance –, e um ou outro texto que propunha o diálogo pretendido não se ateve à conversa “estética” com as novelas e/ou o romance.

Nesse sentido, a 1ª parte da Revista acolhe leituras das novelas de *Corpo de baile*, e a 2ª parte é dedicada ao *Grande sertão: veredas*.

Na seção dedicada a *Corpo de baile*, vamos encontrar artigos/ensaios que se atêm a temas consagrados pela crítica, dando-lhes uma dicção mais contemporânea; textos que tratam do “homem humano” em sua condição de sujeito desejoso, o que promove a saudável mistura de saberes clássicos e vivências contemporâneas; e, ainda, outros cujas leituras de *Corpo de baile* estão bem calcadas em questões muito caras à nossa contemporaneidade, tais como a sustentabilidade, a ancestralidade e o etarismo, na pauta sempre das misturas do mundo e dos paradoxos, tão caros a Guimarães Rosa.

Anunciemos cada um dos 4 (quatro) ensaios que se dedicam a *Corpo de baile*.

O ensaio “*Corpo de baile*: desejos e amores na madurez”, de Cleusa Rios P. Passos, vai se ater a desejos/amores vividos na maturidade. Essa proposta, já de início, incita o leitor a percorrer um tema candente na nossa contemporaneidade. A madurez ou, sem eufemismo, a velhice tem sido bem maltratada na sociedade, merecendo até a nomeação de um preconceito – o etarismo. Quão bem-vindo é, pois, esse texto que, lendo quatro novelas de *Corpo de baile* (“Uma história de amor”; “Buriti”; “A história de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”), aborda essa questão ancorando-se no saber psicanalítico, nomeadamente em Freud e Lacan, e colocando em pauta o desejo, tão denegado, subjetiva e socialmente, em relação aos que têm vivido mais.

“O brejo das delícias terrenas”, de Edinael Sanches Rocha, centra-se no “Brejo de umbigo”, presente em *Corpo de Baile*, para perceber a descrição da natureza, constituída quase como uma personagem, ao lado de imagens sugestivas de certa eroticidade peculiar aos seres ficcionais, sugerindo diversas camadas de significação e ampliando a riqueza da leitura tanto pela análise estilística quanto pelas relações estabelecidas com diferentes fontes.

Em “Entre o Mutum e o Buriti Bom: Miguilim em travessia”, Mayara de Andrade Calqui propõe uma leitura do ciclo *Corpo de baile*, perseguindo o trânsito das personagens entre os 7 (sete) textos, detendo-se especialmente no percurso de Miguilim, figura central de “Campo geral”, e em seu retorno como Miguel em “Buriti”. Tal enfoque revela uma das dinâmicas do conjunto do ciclo a partir dos deslocamentos de seus seres pelo sertão, compreendido também como espaço simbólico no qual afloram vários vínculos afetivos.

Enfocando ainda o mesmo texto de *Corpo de baile*, Michel Riaudel escreve o artigo “Beleza geral. Uma leitura de *Campo Geral*”, no qual trata de uma das singularidades da elaboração ficcional de Rosa, destacando que a narrativa concebe a terceira pessoa tensionada pela primeira pessoa. A esse recurso agrega-se a articulação, também singular, entre o dramático e o reflexivo, e tais aspectos assinalam o lugar fundamental da beleza e da alegria atuantes em “Miguilim”, conduzido, ao longo do enredo, pela presença dos pássaros.

Na seção dedicada ao romance rosiano, vamos encontrar artigos/ensaios críticos que, sim, recuperam o que já foi consagrado pela crítica mais “ortodoxa”, contextualizando-o na nossa contemporaneidade, ou aludem a questões candentes

destas primeiras décadas do século XXI, como os saberes relativos à cognição humana, à ecocrítica, às reflexões sobre decolonização e à literatura *queer*. Tais textos repensam direções de leitura que, com respeito ao que já foi lido e registrado na fortuna crítica de Guimarães Rosa, projetam outras direções de leitura no diálogo com a tradição, enfatizando, mais ainda, a possibilidade de circulação da literatura de Rosa em mais uma tradução (*stricto* e *lato sensu*) e mesmo por meio de estratégias que “democratizam” o texto rosiano, tido, frequentemente, como uma leitura complexa...

São 16 (dezesseis) os textos dedicados ao romance *Grande sertão: veredas*.

“O Mal e o Bem em *Grande sertão: veredas* – Aproximações” é de autoria de Adélia Bezerra de Menezes. Se o título do artigo pode, equivocadamente, sugerir questões do “Grande sertão” já merecedoras de muitas considerações, vamos reencontrá-las, tratadas de modo inovador, solicitando do leitor muitas outras reflexões. Aludindo a “romance mitomórfico”, conforme Benedito Nunes, o texto vai tratar do Bem/Deus e do Mal/Diabo, na pauta da reversibilidade e da ambiguidade, dando realce à figura do paradoxo, tão cara ao escritor Guimarães Rosa. Merece realce, no texto crítico da autora, a análise cerrada da cena do pacto, em que a “contradição” corrente, Deus/Diabo, enuncia-se, estilisticamente para o leitor, contestando o aparente objetivo que leva Riobaldo ao pacto e que se lê nos enunciados do texto do romance. Para trilhar esse caminho, que sugere uma nova leitura do pacto, a autora do artigo vai fundo: vale-se tanto da filosofia hegeliana quanto da Cabala de Isaac Luria e, ainda, recorre à filósofa Simone Weil. Não para aí a leitura analítico-interpretativa – o texto nos traz ainda Quelemém, para

quem comparar e vender são “ações quase iguais”, ecoando “etimologicamente” o indo-europeu, conforme se lê em Bakhtin. Como se nota, Bem e Mal/Deus e Diabo no “Grande sertão”, sob uma nova perspectiva, é leitura bastante instigante.

O ensaio “Espécies companheiras: uma leitura da poética de Guimarães Rosa à luz da ecocrítica e dos estudos animais”, escrito por Angela Guida e Gleidson André Pereira de Melo, busca adentrar o espaço crítico que, desde as primeiras décadas do século XXI, se volta para questões relativas à preservação do planeta e seus rumos diante de possíveis desastres ambientais. Nesse sentido, o artigo se apoia teoricamente na ecocrítica como um dos olhares fundamentais para a leitura da obra rosiana.

Na esteira dos estudos sobre os amores do narrador de *Grande sertão: veredas*, entre os quais se destaca o capítulo “O amor na obra de Guimarães Rosa”, de Benedito Nunes, publicado no volume *Fortuna crítica: Guimarães Rosa*, organizado por Eduardo Faria Coutinho, o artigo de Claudia Campos Soares revisita afetos do narrador do romance: Diadorim e Otacília. “Revisitando dois amores de Riobaldo” é um artigo que também estabelece uma comparação – entre o amor proscrito e o amor acolhido socialmente. Nessa revisita, a autora examina o efeito desses amores na trajetória de Riobaldo. Os conflitos são identificados como tensão entre duas espécies de amor – o amor-paixão, dos deslimes, e o amor do “equilíbrio”. Perceber a função de cada um deles na travessia do narrador – seriam antagonônicos, complementares, dependentes um do outro, considerando, com Riobaldo, as misturas do mundo? A conferir

O artigo “Epicidade rosiana e a questão romântico-idealista de uma nova mitologia: senso de épico e vontade de individuação”, de Constantino Luz de Medeiros e Lucas

Branco de Araújo Motta, reaviva os estudos sobre a questão do gênero literário no romance de Guimarães Rosa e traz, de novo, reflexões sobre as misturas e sobre o hibridismo dos gêneros e formas literárias, que, quem sabe, sejam estratégias autorais para encenar a própria escrita do romance. O artigo percorre a fortuna crítica rosiana, enfatiza o sertão como espaço mitopoético em que se tensionam “herança heroica” e “fragmentação subjetiva” e, por essa vertente, aponta a figuração das “contradições do sujeito moderno”, instigando-nos, leitores, a lidar com ainda outra singularidade de *Grande sertão: veredas*.

“O teatro da consciência de Riobaldo: uma análise semiótico-cognitiva em *Grande sertão: veredas*”, de Dênia Moreira Andrade, persegue o fluxo da consciência de Riobaldo, visualizando, em particular, a encenação de seu amor por Diadorim e sustentando-se teoricamente em questões textuais, na Semiótica Cognitiva e na Fenomenologia, para explorar, entre vários traços, a subjetividade do narrador e sua busca de sentido. O artigo vale-se de leitura cerrada, analítico-interpretativa, de recortes cirúrgicos de cenas amorosas, feitos com muito esmero e competência, na “encenação” narrada por Riobaldo, o que instiga muito o leitor do romance rosiano.

Por sua vez, Erich Soares Nogueira compõe “Guimarães Rosa e o canto das sereias”, valendo-se do mito de tais seres e da sedução de seu canto, semelhante ao que se encontra na *Odisseia*, de Homero. Aí, Nogueira aponta três diferentes modulações vocais, articulando-as à linguagem poética e ao ato de narrar rosiano, e escolhendo, entre outras personagens, Diadorim e Lina. Sustenta, em sua proposta, reflexões do psicanalista Hervé Bentata, igualmente preocupado com o universo grego, sem se esquecer das considerações de pensadores distintos, tais

como Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin e Adorno e Horkheimer, em sua abordagem crítica

No âmbito da recepção do romance, em sentido mais estrito, temos o artigo de Fabrício Lemos da Costa, “A recepção de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no *Jornal do Brasil*”. O interesse dessa proposta está também no exame da “primeira” recepção do texto que, lançado em junho de 1956, foi objeto de matéria jornalística. O artigo examina matérias dos anos de 1956 e 1957, realçando, a um tempo, o estranhamento e o entusiasmo pela obra. O artigo debruça-se, com originalidade, sobre as primeiras leituras, perscrutando “imagens não humanas” utilizadas nas matérias, com destaque para “frutos selvagens e águas bravias” e, em síntese, para “o indomesticado da ficção rosiana”. A opção por essa trilha de leitura parece ter encontrado guarida na crítica de Silviano Santiago. A questão da domesticação e da selvageria é, ainda, assunto instigante na contemporaneidade, contida no que se denomina “nicho ecológico”.

The devil to pay in the backlands, perspectivas sobre o *Grande sertão: veredas* anglófono e alguns de seus efeitos sobre o ensino de tradução”, de Gilberto Alves Araújo, Gizélia Maria da Silva Freitas e Eliene Rodrigues Sousa, vai tratar, em muito boa hora, da tradução para a língua inglesa do romance rosiano. O momento nos parece propício, porque estamos às vésperas do lançamento de uma nova tradução de *Grande sertão: veredas* para a língua inglesa, de autoria de Alison Entrekin, prometida para o próximo ano, 2027, e que nos chegará depois de um longo processo (tradutório e, acrescente-se, criativo) que, de certo modo, a comunidade “rosiana” pôde acompanhar, por generosidade mesmo da tradutora. No entanto, o presente artigo

se deterá na primeira tradução para o inglês do romance, a que se encontra disponível e que data de 1963. Tida e havida como uma tradução problemática, mas a possível, considerando-se o contexto de sua produção, a versão em inglês é examinada pelos autores de modo crítico, “à luz de teorias de destaque na tradução literária”. Com essa condução, o estudo da tradução tem caráter qualitativo e destaca 10 (dez) excertos do romance, cotejando-os com suas versões traduzidas. Debruça-se, ainda, sobre estratégias de domesticação, omissão e modulação, diante do que conclui por perdas de ritmo, ambiguidade e densidade simbólica, aspectos que, ainda que intuitivamente, para quem não domina a “arte” da tradução, soam como perdas irreparáveis para qualquer texto literário e, sobretudo, para a escrita rosiana, em que se destaca, apenas a título de exemplo, o ritmo como “protagonista” indispensável à linguagem rosiana ou ao que já se nomeou “a língua de Rosa”. Frise-se que o artigo apresenta, ainda, outro ponto relevante, a saber, “falhas produtivas”, que, uma vez detectadas, podem “ser exploradas pedagogicamente” na formação de tradutores literários.

“Carece de ter muita coragem...’: uma travessia afro-indígena e galega em *Grande sertão: veredas*”, de Henrique Rodrigues Leroy, traz a leitura de um episódio desse romance por meio dos estudos translíngues e decoloniais, que visam sublinhar exemplos de uma contralíngua, com o intento de contribuir para a desnaturalização e a desconstrução das colonialidades das linguagens. Apoia-se, ainda, em dicionários das línguas banto, iorubá, tupi e galega, bem como em aspectos oriundos da antropologia e em reflexões sobre a diversidade linguística presente no texto rosiano.

“Mulheres travestidas: um percurso comparativo entre Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, e *As mulheres no parlamento*, de Aristófanes”, de Jean-Paul Giusti, Edinaura Linhares Ferreira Lima e Marcelle Pereira Santos, apresenta um texto que também trata de “gênero”, com o olhar voltado para duas acepções: a de gênero literário – romance brasileiro e comédia grega – e a da problematização de gênero, pelo viés da crítica *queer*, mirando duas personagens travestidas: Diadorim, personagem do sertão, e as personagens atenienses. Essa comparação, que considera tempos e espaços diversos e sujeitos ficcionais que se encontram no/pelo travestimento, motiva-nos à leitura do ensaio e, de novo, nesta *Scripta* 67, apresenta o diálogo entre tradição e modernidade/contemporaneidade.

Ainda Diadorim... E não poderia ser diferente – essa personagem instigante e extraordinária da literatura brasileira é insistente: ela insiste, e nós, leitores, também insistimos... Até porque o ensaio de Leandro Bessa, intitulado “Diadorim: imagem fantasmática em *Grande sertão: veredas*”, já traz no título a insistência, o fantasma. Diadorim é figura em que se entrelaçam, tensionados, temas como amor e morte. Essa personagem, a um tempo “fascinante” e “inquietante”, no texto crítico que se nos apresenta, é lida como “figura espectral que assombra a memória e o discurso de Riobaldo”. Lidar com Diadorim como figura fantasmática instiga e desafia o leitor de *Grande sertão: veredas*, abrindo sendas para a manifestação desse que é, nas palavras de Riobaldo, “um Diadorim assim meio singular, por fantasma”. No veio da psicanálise, o texto lê, na fala e no tom de Riobaldo, um discurso melancólico, em virtude desse assombramento... Assim, o ensaio contribui para uma leitura analítico-interpretativa que comprova a atualidade literária do escritor Guimarães Rosa,

com ênfase na indeterminação da figura/imagem enigmática de Diadorim, e abre possibilidades para leituras do romance na esteira da teoria *queer* e dos estudos de gênero.

“‘O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo’: o *Grande sertão: veredas* como um espaço de escuta”, ensaio escrito por quatro pesquisadores, a saber, Luiza Milano, Gibran Ayub, Augusto Stevanin e Ramiro Machado, realiza uma leitura do romance de Rosa por meio de suas marcas fônicas e de suas combinações, ressaltando que a obra é um espaço de escuta, no qual, além do interlocutor de Riobaldo, também o leitor se revela como “escutador”, assumindo papel ativo na construção dos sentidos da narrativa.

Outro artigo sobre *Grande sertão: veredas* terá como título também um provérbio, uma “forma simples” que se desdobra: “‘A colheita é comum mas o capinar é sozinho’: microrrelatos ecumênicos e oralitura meeira em *Grande sertão: veredas*”, de Marcelo Marinho e Elizabete da Conceição Vieira. O texto se vale da metáfora “omelete ecumênico” como fio condutor da leitura do romance em duas dimensões – a universal e a espiritual –, duas categorias não necessariamente dicotômicas, mas complementares, como se dá sempre no “mundo misturado” de Riobaldo. Tal mundo misturado se encontra igualmente nas referências a religiões e a seu sincretismo. O texto se propõe, ainda, a trabalhar com o conceito de oralitura, reconhecendo no narrador sua condição de bardo/rapsodo que acolhe, em seu contar, “elementos simbólicos de um ‘ser-tão’ ecumênico”, um espaço mítico de interação entre o sagrado e o profano. O artigo, portanto, objetiva enfocar, analiticamente, a questão da religiosidade, um dos grandes “tormentos” de Riobaldo, que, agora, no ócio, “devaneia” e busca o “quem das coisas”.

“Narrar e (r)existir: uma forma de ser no sertão. As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão: veredas*” é de autoria de Rosa Amélia Pereira da Silva e André Fernandes Rodrigues Pereira. O título, extenso, dá conta de anunciar o que o ensaio pretende: narrar e resistir no sertão como “dois lados de uma mesma viagem”. Partindo, parece-nos, da constatação, pela linguística cognitiva, de que “a mente é narrativa”, há uma aposta, também, em outro significado para resistir, o que se assinala no jogo gráfico – (r)existir, em que o existir, o viver se faz presente. O leitor, então, é motivado a ler o resultado de uma pesquisa com narradores do sertão mineiro que, analogamente a Riobaldo, que conta causos de experiências que viveu e outros que resultaram da escuta atenta, recriam “a própria existência e [permanecem] existindo como comunidade narradora do sertão”.

“O ‘causo’ de Ornelas em *Grande sertão: veredas*”, de Suely Corvacho e Renato de Araújo Cruz, é artigo que recorta um dos muitos casos que Riobaldo reconta por tê-lo escutado de outrem e que, ao lado de outros que narram sua própria vivência, constituem matéria de sua narração. Riobaldo assume, assim, a figura benjaminiana do narrador da experiência, aquele que, oralmente, transmite a um senhor que os escreve, um “escritor”, aquilo que, quem sabe, é/será matéria de romance. Essa estratégia rosiana, “operação de alta estética”, conforme Antonio Candido, e/ou “esquema técnico”, segundo Davi Arrigucci Júnior, além de potencializar múltiplas leituras, insiste no caráter metapoético do romance, desafiando leitores. Nesse sentido, o caso do fazendeiro Ornelas traz um mote que faz pensar: “Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”, com reticências, vindo a constituir mais uma “forma simples”, na terminologia de Jolles – um provérbio? Esse ditado e tantos

outros, criados e/ou recriados, constituem formas narrativas que alimentam a grande narrativa épica que é o romance. O artigo em questão inova ao partir de conceitos psicanalíticos de Freud *et al.* para interpretar a sentença da historieta ouvida na Barbaranha. O texto prossegue expondo a ideia segundo a qual, nos diversos recontos do “causo” a interlocutores distintos, Riobaldo [criaria] “uma *mise en abyme* enunciativa”, que se reconfiguraria em cada enunciação. Esse causo é metaforizado como um “brasão” – imagem fulcral da *mise en abyme*. Nessa direção, o caso-brasão – “sintetiz[aria] elementos do romance, enquanto aponta[ria] para dimensões que ultrapassam seus próprios contornos”. O leitor é desafiado a encontrar, nessa imagem-síntese, muitos veios analíticos...

“Com perspectiva ampla, Willi Bolle compõe “*Grande sertão: veredas* – Uma síntese”, intentando discutir inúmeros aspectos da construção do romance, dentre eles o enredo, a relação da obra com a tradição dos retratos do Brasil, a apresentação do Sertão como forma de pensamento, o sistema jagunço, o pacto do protagonista Riobaldo com o Diabo, o amor entre Riobaldo e Diadorim etc. Além disso, o crítico revela pontos da topografia e da geografia textual e não ignora a reinvenção da linguagem por Guimarães Rosa.

É esta a *Scripta* 67 que o Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas apresenta a seus leitores, no desejo de que seja um presente.

Ler Rosa é, sim, deixar-se levar por uma leitura infinita.

Essa leitura infinita pode ser metaforizada no fio que tece e borda muitas histórias/ estórias. E o fio fia de leve, apalpando como aranhas em suas teias, a linguagem daqui e dali, na tentativa de alfinetar sentidos (*point de capiton?*), conectando-

os, sem feri-los. Pensando assim, nessa figuração, é que buscamos contemplar também, nesta *Scripta* 67, os bordados que “transformam literatura em fios e texturas”. Estamos falando do Grupo “Teia de Aranha”, criado há 25 e que nos brindou com a imagem da capa desta *Scripta*, imagem que “pinta e borda” o buriti em *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, e cuja foto se encontra no livro *O fio de dentro*. A Dr.^a Beth Ziani é a autora do livro e nos traz amostra belíssima do percurso do coletivo “Teia de Aranha”, composto por mulheres que bordam leituras e fazem desse ato um ato de resistência – a ela, Beth e demais mulheres da “Teia de Aranha”, o nosso agradecimento. O fio de dentro sai dos bastidores e se projeta nas cenas literárias, encenações da vida para nos dizer de um movimento infinito. A figura da lemniscata ou nó borromeano, ou banda de Moebius (homenagem à Aracy?) fecha o romance ao mesmo tempo que o abre a cada leitor, cada leitura.

Infinitamente



7 Novellas + 1 Novel = An Infinite Literature

Cleusa Rios P. Passos
Márcia Marques de Moraes

Faithful to the call for submissions of critical texts – articles or essays – for publication in *Revista Scripta*, issue 67, which aims to celebrate the 70th anniversary of the publication of the seven “novellas” of *Corpo de baile*¹ and the novel *Grande sertão: veredas*² by João Guimarães Rosa, we present here the result of this tribute.

We apologize for a certain delay in this publication, which was originally intended for the end of 2025, so that the tribute would occur at the very beginning of the “septuagenary” year, considering, quite precisely, the publication of *Corpo de baile* on February 29, 1956, and that of *Grande sertão: veredas* on July 16 of the same year. The author had already published *Sagarana* in 1946, which would therefore also be marking a milestone anniversary, its eightieth. However, the emphasis on the two 1956 publications also aims to draw attention to the release, within the same year and separated by only a few months, of approximately 1,400 pages (considering the first editions). In a way, this constitutes a literary phenomenon in itself, among so many others starring Guimarães Rosa.

This delay, however, deserves an explanation: the number of critical text submissions exceeded the editors’ expectations –

1 *Corpo de baile* has never been translated in its entirety into the English language as a single book. Some of the novellas that make up *Corpo de baile* have been published independently or in anthologies abroad.

2 Although the novel *Grande sertão: veredas* was translated into English for the first time in 1963 (*The Devil to Pay in the Backlands*) and has new translations scheduled, such as Alison Entrekin’s *Vastland: The Crossing* (2027), the text will refer to the novel using its original title.

there were 47 (forty-seven) proposals. Consequently, it became necessary to mobilize a large number of scholars and researchers of Rosa's literature to assist us with their readings and peer reviews, to whom we extend our gratitude. Thus, selecting around one-third of the submissions – roughly 15 (fifteen) texts – to maintain *Scripta*'s customary publication standards was a laborious yet rigorous process, which “forced” the editorial team to expand the selection to 20 (twenty) articles/essays to be published. The acceptance of a larger number of works also considered PUC Minas's long-standing tradition regarding studies on the Minas Gerais-born writer.

Scripta has already featured, in its previous publications, three special issues dedicated to Guimarães Rosa, resulting from the memorable International Guimarães Rosa Conferences held in 1997, 2001, and 2004; as well as three voluminous issues of “Veredas de Rosa” in 2000, 2003, and 2007, which contain the complete proceedings of the Seminars. It is also worth noting the importance of these journals for critics, scholars, and researchers of Rosa's oeuvre, given the volume of citations these publications receive in national and international dissertations, theses, and books. Beyond these “commemorative” issues of *Scripta*, there were others, more scattered, within thematic dossiers that allowed for texts engaging in dialogue with other literatures and authors. With great joy, we also note the presence of around 6 (six) returning authors in this issue of *Scripta* 67, who have enriched Rosa's criticism in the past – on more than one occasion – with their stimulating essays and articles.

With our apologies presented, it is also time to thank all those who responded to the call for *Scripta* 67.

In the call for papers, we requested critical texts that would establish a dialogue between contemporary readings of Rosa's work, suggesting interpretive angles encompassing, for example, inclusion and diversity, ecocriticism, queer literature, intersemiotics, or interarts, and more "canonical" productions that form the backbone of Guimarães Rosa's critical fortune. This proposal for a dialogue between tradition and innovation, besides aligning with our Rosa's preference (we surmise) – for whom "this world is very mixed" and "everything is and is not" – acknowledges that readings of literary texts are unequivocally bound to the context of reception, while considering that literature is, to a large extent, a mimesis of society.

If a "classic" is a book that never ceases to speak, as Italo Calvino once said, then how can we not read this "Rosian classic" as a book of crossings that are also historical, social, and ideological, crossings of (and in) a "brave new world"?

The time has come for new readings; for "another old new story," to paraphrase "Fita verde no cabelo" (*Estas estórias*), made possible and welcomed by prior and circulating readings that have paved the way. *Scripta* 67 strongly aspires to be the vehicle and platform for this dialogue among critical interpretations. And so, we believe, it has been accomplished. Now it is up to the readers to offer their assessment.

As promised, this issue organizes the readings into three thematic axes: the axis of the novellas of *Corpo de baile*; the axis dedicated to *Grande sertão: veredas*; and a third axis encompassing other works by Rosa that dialogue with the works celebrating their 70th anniversary. It should be noted that this planned third axis did not materialize, primarily because the submitted texts, already surprising in quantity, as noted, had

clearly defined objects of study (either the novellas or the novel), and the few texts proposing the intended dialogue did not focus on an “aesthetic” conversation with the novellas and/or the novel.

Accordingly, Section 1 of the journal accommodates readings of the novellas of *Corpo de baile*, while Section 2 is dedicated to *Grande sertão: veredas*.

In the section dedicated to *Corpo de baile*, we find articles/essays that address themes established in Rosa’s critical fortune while providing them with a more contemporary façade; texts dealing with the “human man” in his condition as a desiring subject, promoting a healthy blend of classical knowledge and contemporary experiences; and texts whose readings of *Corpo de baile* are grounded in issues crucial to our contemporary era, such as sustainability, ancestry, and ageism, within the perpetual framework of world mixtures and paradoxes so dear to Guimarães Rosa.

We present each of the 4 (four) essays dedicated to *Corpo de baile*:

The essay “*Corpo de baile*: Desires and Loves in the Old Age”, by Cleusa Rios P. Passos, examines desires and romantic love experienced in mature age. This proposal immediately prompts the reader to explore a pressing contemporary topic. Maturity – or, without euphemism, old age – has been mistreated in society, even giving rise to a specific prejudice: ageism. Welcome indeed is this text which, reading four novellas from *Corpo de baile* (“Uma estória de amor”, “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina”, and “Cara-de-Bronze”), addresses this issue anchored in psychoanalytic theory – namely Freud and Lacan – bringing to light the desire so often denied, subjectively and socially, to those who have lived longer.

“The Swamp of Earthly Delights”, by Edinael Sanches Rocha, focuses on “Brejo de umbigo” in *Corpo de baile* to analyze the depiction of nature, constructed almost as a character, alongside evocative imagery of a certain eroticism peculiar to fictional beings, suggesting multiple layers of meaning and enhancing the richness of the reading through both stylistic analysis and connections established with various sources.

In “From Mutum to Buriti Bom: Miguilim’s Journey Across *Corpo de baile*” Mayara de Andrade Calqui proposes a reading of the *Corpo de baile* cycle, tracking the movement of characters across its 7 (seven) texts, focusing particularly on Miguilim’s trajectory – the central figure of “Campo geral” – and his return as Miguel in “Buriti”. This focus reveals one of the underlying dynamics of the cycle through the characters’ displacements across the *sertão*, understood also as a symbolic space wherein diverse affective bonds emerge.

Also focusing on the same text from *Corpo de baile*, Michel Riaudel contributes the article “Beleza geral: Uma leitura de *Campo Geral*”, in which he addresses one of the singular features of Rosa’s fictional craftsmanship, highlighting how the narrative constructs a third-person voice tensioned by the first person. To this device is added a unique articulation between the dramatic and the reflective; these aspects underscore the fundamental role of beauty and joy active in “Miguilim”, guided throughout the plot by the presence of birds.

In the section dedicated to Rosa’s novel, we find critical articles/essays that revisit themes established by more “orthodox” criticism while contextualizing them in our contemporary moment, or address pressing issues of these first decades of the 21st century, such as cognitive science, ecocriticism, decolonial

thought, and queer literature. These texts rethink interpretive directions that, while respecting what has already been read and recorded in Guimarães Rosa's critical fortune, project new analytical paths in dialogue with tradition. Furthermore, they emphasize the potential circulation of Rosa's literature through another translation (in both strict and broad senses) and through strategies that "democratize" the Rosa's fiction, frequently regarded as a complex read.

There are 16 (sixteen) texts dedicated to the novel *Grande sertão: veredas*:

"Evil and Good in *Grande sertão: veredas*" is authored by Adélia Bezerra de Menezes. If the article's title might deceptively suggest well-trodden questions of *Grande sertão*, we rediscover them treated in an innovative manner, demanding renewed reflection from the reader. Alluding to the "mythomorphic novel" concept according to Benedito Nunes, the text addresses Good/God and Evil/Devil through the lens of reversibility and ambiguity, highlighting the figure of the paradox so dear to Guimarães Rosa. Worthy of special emphasis in the author's critical text is the close reading of the pact scene, in which the common contradiction, God/Devil, is stylistically enunciated for the reader, challenging the apparent objective driving Riobaldo toward the pact as read in the literal statements of the novel. To forge this path toward a new interpretation of the pact, the author delves deep: drawing upon Hegelian philosophy, Isaac Luria's Kabbalah, and philosopher Simone Weil. The analytical-interpretive reading does not stop there: the text also brings in Quelemém, for whom comparing and selling are "nearly identical actions", etymologically echoing Indo-European roots as noted by Bakhtin. As can be seen, Good and Evil / God and

Devil in *Grande sertão* under a new perspective makes for a deeply engaging read.

The essay “Companion Species: a Reading of Guimarães Rosa’s Poetics from the Perspective of Ecocriticism and Animal Studies”, written by Angela Guida and Gleidson André Pereira de Melo, seeks to enter the critical arena that, since the early decades of the 21st century, has turned its attention to planet preservation and its trajectory amidst potential environmental disasters. In this regard, the article grounds itself theoretically in ecocriticism as one of the essential lenses for reading Rosian literature.

Following critical studies on the narrator’s loves in *Grande sertão: veredas* – notably Benedito Nunes’s chapter “Love in the Work of Guimarães Rosa” in *Fortuna crítica: Guimarães Rosa* (edited by Eduardo Faria Coutinho) – Claudia Campos Soares revisits the narrator’s affections: Diadorim and Otacília. “Revisiting Riobaldo’s Two Loves” compares outlawed love with socially accepted love, examining their impact on Riobaldo’s path. The conflicts are analyzed as tension between passion-love (boundless) and balance-love. How do these shape the narrator’s crossing? Are they antagonistic, complementary, or interdependent amidst the world’s mixtures? A compelling inquiry.

The article “Epicidade rosiana e a questão romântico-idealista de uma nova mitologia: senso de épico e vontade de individuação”, by Constantino Luz de Medeiros and Lucas Branco de Araújo Motta, revitalizes studies on literary genres in Guimarães Rosa’s novel. It brings renewed reflections on the blending and hybridity of literary genres and forms, which may function as authorial strategies to stage the very act of writing the

novel. The article surveys Rosian critical fortune, emphasizing the *sertão* as a mythopoetic space where “heroic heritage” and “subjective fragmentation” exist in tension, thereby pointing to the representation of the “contradictions of the modern subject” and prompting readers to engage with yet another singularity of *Grande sertão: veredas*.

“Riobaldo’s Theater of Consciousness: A Semiotic-Cognitive Analysis of *Grande sertão: veredas*”, by Dênia Moreira Andrade, traces Riobaldo’s stream of consciousness, examining in particular the staging of his love for Diadorim. Grounded theoretically in textual analysis, Cognitive Semiotics, and Phenomenology, it explores the narrator’s subjectivity and search for meaning. The article employs a rigorous, analytical-interpretive close reading of meticulously selected romantic scenes within Riobaldo’s narrated “staging”, offering rich insights to the reader.

Erich Soares Nogueira writes “Guimarães Rosa and the Song of the Sirens”, employing the myth of these mythical beings and the lure of their song, akin to Homer’s *Odyssey*. Nogueira identifies three distinct vocal modulations, articulating them with poetic language and Rosa’s narrative act, selecting figures such as Diadorim and Lina. His critical approach incorporates reflections by psychoanalyst Hervé Bentata regarding the Greek universe, alongside observations by thinkers such as Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin, and Adorno & Horkheimer.

Regarding the reception of the novel, Fabrício Lemos da Costa’s “The Reception of *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa, in *Jornal do Brasil*” examines the initial critical response in 1956-1957. The article explores early readings, analyzing non-human metaphors to capture the untamed essence of Rosa’s fiction, drawing upon Silviano Santiago’s critical framework.

“*The Devil to Pay in the Backlands: Perspectives on the Anglophone Grande sertão: veredas and Some of Its Effects on Translation Teaching*”, by Gilberto Alves Araújo, Gizélia Maria da Silva Freitas, and Eliene Rodrigues Sousa, provides a timely critique of the English translations of Rosa’s masterpiece. With Alison Entrekin’s new translation anticipated for 2027, the article critically evaluates the first English translation (1963) through translation theory. Analyzing ten excerpts, the authors examine strategies of domestication, omission, and modulation, identifying losses in rhythm, ambiguity, and symbolic density, while also demonstrating how these “productive flaws” can serve pedagogical purposes in translator training.

“‘It takes a lot of courage’: Afro-indigenous and Galician Crossings in *Grande sertão: veredas*”, by Henrique Rodrigues Leroy, analyzes an episode of the novel through translingual and decolonial frameworks aimed at highlighting examples of a “counter-language” to de-naturalize and deconstruct language colonialities. It relies on dictionaries of Bantu, Yoruba, Tupi, and Galician languages, alongside anthropological insights and reflections on the linguistic diversity present in Rosa’s prose.

“Transvestite Women: A Comparative Journey Between Diadorim in *The Devil to Pay in the Backlands* and the *Assemblywomen* of Aristophanes”, by Jean-Paul Giusti, Edinaura Linhares Ferreira Lima, and Marcelle Pereira Santos, addresses “gender” from two perspectives: literary genre (Brazilian novel and Greek comedy) and the problematization of gender through queer theory, focusing on two cross-dressed characters: Diadorim in the *sertão* and the Athenian women. This comparison, across different historical periods and spaces, illustrates how cross-dressing connects fictional subjects, offering an invigorating dialogue between tradition and modernity.

Still concerning Diadorim... This extraordinary and haunting character of Brazilian literature insists on returning, and readers insist alongside her. Leandro Bessa's essay, "Diadorim: A Spectral Image in *The Devil to Pay in the Backlands*", signals this presence in its title. Diadorim embodies the tension between love and death; in Bessa's reading, she is an "unsettling, spectral figure haunting Riobaldo's memory and discourse". Engaging with Diadorim as a phantasmic figure opens avenues into what Riobaldo calls "a Diadorim somewhat singular, like a ghost". Through psychoanalysis, the text reads a melancholic discourse in Riobaldo's tone, contributing an analytical interpretation that demonstrates Rosa's enduring relevance while engaging queer theory and gender studies.

"Listen, sir – listen beyond what I am telling you": *The Devil to Pay in the Backlands* as a Listening Space" an essay authored by four researchers – Luiza Milano, Gibran Ayub, Augusto Stevanin, and Ramiro Machado – presents a reading of Rosa's novel through its phonic marks and combinations. It emphasizes that the work functions as a space of listening where, in addition to Riobaldo's interlocutor, the reader emerges as a "listener", taking an active role in constructing narrative meaning.

Another article on *Grande sertão: veredas* takes a proverb as its title: "Shared is the harvest, but weeding is a solitary endeavor": Ecumenical Micro-narratives and the Sharecropper Poetics of Oraliture in *Grande sertão: veredas*", by Marcelo Marinho and Elizabete da Conceição Vieira. The text uses the metaphor of an "ecumenical omelet" to read the novel across universal and spiritual dimensions – complementary categories in Riobaldo's "mixed world". Grounded in religious syncretism

and the concept of *oraliture*, the article frames the narrator as a bard/rhapsode integrating sacred and profane elements, examining Riobaldo's philosophical and spiritual quest.

"Narrating and Re-existing: a Way of Being in the *Sertão*. *Sertanejo* Narratives and the Novel *Grande sertão: veredas*" is authored by Rosa Amélia Pereira da Silva and André Fernandes Rodrigues Pereira. The lengthy title manages to announce what the essay intends: to narrate and resist in the *sertão* (backlands) as 'two sides of the same journey.' Departing, it seems to us, from the cognitive linguistics premise that 'the mind is narrative,' there is also a commitment to another meaning for to resist, highlighted by the graphic play – (r)exist, in which existing, living makes itself present. The reader is then motivated to read the results of research conducted with storytellers from the *sertão* of Minas Gerais who, analogously to Riobaldo who tells tales of experiences he lived and others that resulted from attentive listening – recreate 'their very existence and [remain] existing as a narrating community of the *sertão*.'

"The Story of Ornelas in *Grande sertão: veredas*", by Suely Corvacho and Renato de Araújo Cruz, focuses on one of many stories Riobaldo retells from hearsay. Riobaldo adopts the Benjaminian persona of the narrator of experience, orally imparting to a listening listener ("a writer") material that becomes the novel itself. This Rosian strategy – a "high aesthetic operation" (Antonio Candido) or "technical schema" (Davi Arrigucci Júnior) – underscores the metapoetic nature of the novel. The episode of rancher Ornelas offers a thought-provoking proverb: "Another can be us; but we cannot be another, nor should we...", evoking Jolles's "simple forms". The article applies psychoanalytic concepts from Freud *et al.* to

interpret the tale heard in Barbaranha, illustrating how retelling creates an “enunciative *mise en abyme*” that synthesizes central themes of the novel.

Taking a comprehensive approach, Willi Bolle presents “*Grande sertão: veredas* – a Synthesis” discussing fundamental aspects of the novel: plot, relation to portraits of Brazil, the Sertão as a mode of thought, the *jagunço* system, the devil’s pact, the love between Riobaldo and Diadorim, geography, and language reinvention.

This is *Scripta* 67, presented by the Graduate Program in Literary Studies at PUC Minas to its readers as a gift.

To read Rosa is to allow oneself to be carried away by an infinite reading.

This infinite reading can be metaphorized as a thread weaving and embroidering many stories. The thread spins softly, touching language like spiders in their webs, connecting meanings (*point de capiton*?). In *Scripta* 67, we celebrate the embroideries that “transform literature into threads and textures” through the “Teia de Aranha” Group, founded 25 years ago, which provided our cover image. We extend our gratitude to Dr. Beth Ziani and the women of “Teia de Aranha”, whose art makes reading an act of resistance. The inner thread steps from behind the scenes onto the literary stage, expressing infinite movement – symbolized by the lemniscate, the Borromean knot, or the Möbius strip – closing the novel while opening it a new to every reader.

Infinitely



Parte 1

Corpo de baile: desejos e amores na madurez

Cleusa Rios P. Passos*

Resumo

Este ensaio visa enfocar traços dos desejos e dos amores, vividos na idade madura, em quatro personagens de textos que compõem *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa: “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”. As questões vinculadas tanto ao desejo, como à demanda amorosa de todas serão apreendidas, teórica, parcial e analogicamente, pelo saber psicanalítico, ancorado sobretudo nas leituras das obras de Freud (2015) e Lacan (1975; 1985; 1988; 1998; 2004) que confluem com aspectos das ficções escolhidas.

Palavras-chave: *Corpo de baile*; desejo; amor; madurez; psicanálise.

* Professora titular do Departamento de Teoria literária e literatura comparada da FFLCH / USP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6033-3112>.

Corpo de baile: Desires and Loves in the Old Age

Abstract

This essay aims at focusing on traces of desires and loves lived in adulthood by the following four characters from the collection *Corpo de baile*, by Guimarães Rosa: “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina” and “Cara-de-Bronze”. The issues linked to both desire and the loving demand of everyone will be apprehended, theoretically, partially and analogically, from psychoanalytic knowledge, anchored above all in the reading of Freud (2015) and Lacan’s (1975; 1985; 1988; 1998; 2004) works that converge with aspects of the chosen fictions.

Keywords: *Corpo de baile*; desire; love; adulthood; psychoanalysis.

Recebido em: 16/08/2025 // Aceito em: 25/03/2026

“O que estava se passando, no encoberto de todos”

A proposta deste ensaio centra-se na busca do aflorar de desejos e amores, e de seus desdobramentos, em narrativas de *Corpo de baile*¹, enfocando personagens mais maduras, a saber, Manuelzão (“Uma estória de amor”), Iô Liodoro (“Buriti”), Lina (“A estória de Lélío e Lina”) e “Cara-de-Bronze” (do conto homônimo), a fim de sublinhar a persistência do procedimento no conjunto novelístico, de 1956, assim denominado segundo parte da crítica, embora o autor não as considere desse modo.

Similar a Clarice Lispector (2020) anos mais tarde, a classificação tradicional por gênero já não “pegava” Guimarães Rosa em relação a seus escritos. O tom e a perspectiva que ele lhes confere parecem ter importância maior, não hesitando em mudar suas designações quando lhe convinha, caso de “Manuelzão” e “Miguilim”, vistos como duas novelas no início e alterados para poemas em seguida. O leitor percebe também que os traços teóricos citados podem se misturar nos textos em diferentes graus – cabe lembrar que a mistura é um veio expressivo da obra do autor, assinalado por ele e muito discutido pela crítica (Arrigucci Júnior, 1994). Aspecto bastante presente nos estudos de suas criações, pode-se citar, por exemplo, “Cara-de-Bronze” que, considerado conto, vem marcado insistentemente por diálogos e cantigas. Há, nele, um cantador sempre a postos, contratado pela personagem-fazendeiro cuja procura lírica de seu passado, impossível e idealizado, sustenta o narrar. As renomadas “palavras-cantigas”, proferidas por um vaqueiro e ecoadas por outro, parecem ser o objeto de tal busca verbalizada em um não

1 Todas as citações dos textos de João Guimarães Rosa foram retiradas de *Corpo de baile* (1976). As novelas enfocadas estão nos volumes *Manuelzão e Miguilim* (1976a), *Noites do sertão* (1976b) e *No Urubuquaquá no Pinhém* (1976c).

menos famoso e camuflado anagrama, quase ao final: “Aí, Zé, opa!” (Rosa, 1976c, p. 126), isto é, a poesia, a ser lido no sentido inverso.

No entanto, o caminho aqui é outro. Interessa mencionar as questões formais apenas em função da abordagem de diferentes composições, enfeixadas num só corpo: o de baile; isto é, textos-bailarinos que conformam um conjunto, configurando cenário e personagens específicos que, por vezes, adentram passagens e paisagens de outro escrito do grupo ficcional. Veja-se, entre outras, as figuras de Tomé, Chica e Drelina, da obra “Miguilim” que participam de “A estória de Lélío e Lina”; ou o referido Miguilim, também presente em “Buriti”.

Cabe, então, voltar ao eixo do ensaio e aos desejo e demanda amorosa que serão apreendidos, em parte, por meio do saber psicanalítico. Teoricamente, o desejo, inconsciente, se faz força motriz, fundamental à experiência humana na e da linguagem, portanto, ligado ao Simbólico; a falta, a perda que o determina, diversa da necessidade e sem gerar satisfação, pode funcionar como um “operador afetivo” (Vorsatz, 2018). Vale afirmar, ainda, a incidência do desejo no próprio resultado da experiência na qual se percebe que ele produz efeitos no Real, constituindo um processo insistente e só terminável com a morte.

O amor, ao lado do ódio e da ignorância, é compreendido aqui como uma das três paixões humanas, na esteira de Lacan (1975). Assim, importa recobrar seus efeitos e modos manifestos na elaboração estética. Conforme o psicanalista, distinto do desejo, que busca a satisfação, o amor visa o ser, configurando-se na junção do Imaginário e do Simbólico (Lacan, 2005); ou seja, o Imaginário revela a ligação especular que construímos com o Outro e, nesse Outro, projetamos as imagens parentais

restantes e desejadas no objeto amoroso escolhido; quanto ao Simbólico é um registro fulcral, pois por ele fala-se sobre e do amor. Nesse sentido, de acordo com Lacan (1998, p. 633):

O que é (assim) dado ao Outro preencher, e que é propriamente o que ele não tem, pois também nele o ser falta, é aquilo a que se chama amor, mas são também o ódio e a ignorância. É também isso, paixões do ser, o que toda demanda evoca para-além da necessidade que nela se articula [...].

Continuando com o pensamento do referido autor, cumpre lembrar suas reflexões sobre *O banquete* (1972), de Platão, ao reiterar que amar é dar o que não se tem e pedir ao outro o que ele não pode dar. Nessa direção, é razoável pensar que o sujeito acredite ser o amor aquilo que ele espera e projeta (do/no Outro). Logo, a citação permite dizer que o sujeito amante busca a ligação, isto é, ilusoriamente, esperar que o objeto o complete. Por sua vez, a descoberta do desejo se faz para além da demanda amorosa, acabando por revelar uma espécie de defesa diante do possível prazer de tal descoberta. Em uma passagem de *O seminário*: livro 20, segundo a qual “o desejo do homem é o desejo do Outro”, Lacan deduz que se o amor é uma paixão, ele “pode ser ignorância do desejo” (Lacan, 1985, p. 12), traço que, por analogia, pode-se observar em certas personagens de *Corpo de baile*, por exemplo, em “Manuelzão” e “Cara-de-Bronze”. Importa, então, sublinhar a forma atuante dessas duas figuras ficcionais no intento de obter do outro um amor completo, inteiro – portanto, ilusório -- bem como a posição de cada uma no que concerne amar a mulher escolhida: a nora do primeiro e a antiga noiva do segundo, para “além do que o outro parece ser” (Lacan, 1975, p. 304-305).

“E na Samarra todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão”

Em “Uma estória de amor”, escrita em terceira pessoa, persegue-se, sobretudo, o interior de Manuelzão, personagem de quase 60 anos e responsável por uma fazenda na Samarra, na qual oferece uma festa, acolhendo ricos e pobres, amigos ou não, vindos de lugares próximos ou longínquos. Quase dono, Manuelzão considera a festa uma homenagem a sua mãe falecida e, paralelamente, realiza a inauguração de uma capelinha. A festa ganha múltiplas celebrações, incluindo movimento, memória, circulação de moradores, alegria coletiva, relações sociais e poder. Nesse sentido, inúmeros participantes passam a conhecer o espaço e a respeitar o anfitrião.

Manuel Jesus Rodrigues – Manuelzão J. Roíz – duas nomeações que marcam certa duplicidade de característica, ou seja, antes, solitário, “sem pique nem pouso” (Rosa, 1976a, p. 111), não chegara a ver o filho natural mais do que três vezes; depois, na Samarra, estabelece-se com uma função, cria um “esteio de pouso”, manda buscar a mãe, a origem, e o filho, Adelço de Tal – sem registro nominal paterno – que vem acompanhado da mulher, Leonísia, e dos filhos, destacando a continuidade do administrador. E, mais, este também acolhe um agregado, o Velho Camilo, cuja presença vincula-se ao amor por uma mulher, a capioa Joana Xaviel, descrita como “desperdida”, sem moradia fixa, virando outra ao narrar, pois sua “cara demudava”, literalmente “ficava semblante”, provocando em Manuelzão afetos “não sabidos”.

Entre os integrantes da festa, vale ressaltar Joana, não só por fazer par com Camilo, uma vez que ambos, no Imaginário

de Manuelzão, vivem “uma estória de amor”, título da narrativa e possível desvio para camuflar a própria vivência do fazendeiro que sente alguma atração pela nora, aspecto fundamental de uma demanda amorosa oculta, pois proibida socialmente. Revelam-se aí seus desejos inconfessos e, ainda, justifica-se a presença de Camilo durante os contares da capioa. Segundo o administrador, o outro: “[...] permanecia ali porque gostava de Joana Xaviel. Gostava de amor?” (Rosa, 1976a, p. 131). Sem idades definidas, Camilo parece ter mais de oitenta, Joana mais de quarenta, aproximando-se como fortes narradores cujas estórias tocam Manuelzão, igualmente contador daquilo que escuta dos dois.

A tais estórias, reúnem-se quadras, cantares, parlendas, ditados, cantigas e, com todas as letras, “cada cantiga era uma estória”. (Rosa, 1976a, p. 129), contagiando liricamente o narrar. Uma delas desvela o desejo e o perfil de Manuelzão, sempre vigiando, às ocultas, os acontecimentos. Aliás, é atrás de uma parede que ele se inteira dos causos de Joana direcionados às mulheres recolhidas na cozinha, espécie de gineceu sertanejo. Manuelzão não se permite o prazer diante dos demais; nunca entrava na roda de ouvintes “[...] não gastava lazer com bobagens” (Rosa, 1976a, p. 134); pois, não reconhece os efeitos da escuta, a força da pulsão invocante, camuflando seu próprio prazer. E, além de uma estória de amor sobre a capioa, é dela também outra de amor mais precisa, concernente à donzela guerreira travestida, descoberta pelo moço enamorado com quem acaba se casando. Final distinto do renomado amor, sem concretização, do par amoroso de *Grande sertão*.

Enfim, quanto a Manuelzão, ele sabe que, socialmente, não pode desejar nem amar sua nora, a não ser como filha. A saída é negar para si mesmo que se dispõe a amar – “Não dava para o

amor” (Rosa, 1976a, p. 145) –, bem como questionar se seu filho a mereça. Descreve-a também por qualidades morais atenuantes do que sente: “Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim?” (Rosa, 1976a, p. 137). A bondade barra o desejo, instaura a moral, porém, em relação às recriminações dirigidas ao filho, acaba reconhecendo seu lugar: “Nem a gente podia aquilo moderar, não se podia repreender com censuras ou indiretas; pois não era mulher dele?” (Rosa, 1976a, p. 137).

Cabe-lhe aceitar o destino de homem solitário, sua função paterna (pai e avô), embora nada o impeça de afetos inconfessos que assinalam sua força mesmo na idade madura, atuando aí o princípio de realidade sobre o de prazer. Antes avesso à ideia de sair com a boiada, termina resolvendo o contrário, substituindo o filho para que este aproveite a família. Ceder pode significar a admissão de seu novo contexto familiar, renunciando, em parte, às prerrogativas de administrador cuja função está em designar tarefas a Adelço e aos demais e, particularmente, sua decisão destaca respeito à passagem do tempo, ao advento da nova geração e a suas mudanças, além de abdicar da secreta demanda de amor.

“O que iô Liodoro é, é antigo”

O mesmo não se pode atribuir inteiramente a Iô Liodoro, fazendeiro prestigiado de “Buriti”, viúvo e namorador (volta tarde da noite de aventuras), pai de quatro filhos (dentre eles, Irvino, Glorinha e Maria Behu), “homenção sanguíneo, graúdo de aspecto”, “mudamente afável” (Rosa, 1976b, p. 130), que vivia “visejando”, aí se incluindo o desejo. Preocupado com uma

nora, Lala, Lalinha ou Leandra, rejeitada pelo marido, vai buscá-la para morar com a família. Ao longo dos meses, semelhante a Manuelzão, sente-se atraído pela moça, descrita como linda, cidadina, “imagem de princesa”, mas, diverso da personagem da outra narrativa, Liodoro estabelece com ela um pacto verbal denunciador dos desejos de ambos.

Durante o dia, a nora passeia a cavalo pela fazenda ao lado de Glória, à noite joga a bisca com Liodoro, atividade que, junto aos pontos adquiridos por meio da captura de cartas, leva Lala a capturar o olhar erótico do parceiro, explicitado graças à palavra; a conexão verbo-desejo se faz fundamental. Nessas noites, ela se regozijava de ajudar Glória e Behu ao reter o sogro, diminuindo, ilusoriamente, suas saídas noturnas. No trecho da obra em que o narrador cede o discurso a ela, acompanha-se seu pensar e a certeza de ter mãos bonitas, que se movem, empunhando alvamente, no seu dizer, “o feixe de cartas, os reis e condes e sotas, desdobrados em dois, intensas roupagens” (Rosa, 1976b, p. 198).

Essas roupagens encobrem o jogo desejante de cada um e, num primeiro momento, não há espaço para conversas, o olhar está nas cartas e daí passará ao corpo. A ruptura do silêncio ocorre por uma inquietação comum: a volta de Irvino, o filho que abandonara a moça. O tratamento de Liodoro é paternal, “amorável bondoso”, determinado pelo consolo referente à fuga imprevista do filho: “Ele vem, minha filha [...]” (Rosa, 1976b, p. 212). Logo, tal espera e o cotidiano trivial norteiam a estada da moça em Buriti. Nessa parte do narrar, embora em terceira pessoa, é ela quem conduz o olhar do leitor, centrada no Imaginário a delinear o perfil do sogro.

Contudo, subitamente, Lala considera que Liodoro a espia “com cobiça” e que seus “olhos a inteiravam”; seu corpo passa a ser objeto de desejo; ela o sabe e incentiva. Não custa lembrar com Lacan (1998, p. 807-842) que “o desejo do homem é o desejo do Outro”; a nora responde ao desejo que vê no sogro, responsável pelo aflorar do seu. Acredita, então, que as falas dele são um modo de “acariciá-la com palavras”, e são as palavras que explicitam o vínculo proibido, percebido primeiro graças ao olhar dissimulado (“espiar” é o verbo literal), numa noite em que veste um *peignoir* por cima “da camisinha de rendas, vaporosa, de leite alva” (Rosa, 1976b, p. 215), ou seja, propositalmente, como uma segunda pele, a roupa permite entrever seu corpo para ser admirado pelo fazendeiro.

No jogo com Liodoro, a nora busca que sejam visualizados os efeitos de sua beleza, como se ambos participassem de um “sonho” esvanecente. Cabe pontuar o termo sonho, pois nele ocorre a realização do desejo reprimido, levando o leitor a se perguntar: desejo de quem? De Liodoro ou de Lala que, de certa forma, detém o discurso e os registros do Simbólico e do Imaginário? Ou de ambos? Ela o vê como “homem de denso volume, carne dura, taciturno e maciço, todo concupiscência aos olhos” (Rosa, 1976b, p. 216), agindo, também nela, a pulsão escópica no ato de desejar e se fazer desejada.

Tudo começa ao se encontrarem sozinhos uma noite, voltando a se reunir nas seguintes. Ela sempre de camisola e *peignoir* diferentes. Os assuntos são “pobres” e desviam a ideia de desejo. No início o sogro diz: “— Você tão delicadazinha, minha filha...Carece de tomar cautela com essa saúde...” (Rosa, 1976b, p. 215). A frase é respeitosa e marca seus lugares sociais: “minha filha” implica, para ele, a noção de sua função paterna.

Já ela, sentindo-se “boa e casta”, considera dar a Liodoro um pouco de beleza, “sem mal algum”; no entanto, vislumbrando-se fitada, procura os efeitos dessa beleza no “corpo dele, o macho”, embora “contido no seu ardor” (Rosa, 1976b, p. 215).

Ao declarar, ainda, que representavam “como num sonho”, Lala cria uma comparação com o desejo camuflado; o seu, igualmente presente ao longo do contar, e o do sogro, determinado pela questão: ele a deseja ou é apenas o Imaginário dela posto a serviço do próprio devaneio? A gula e o respeito do fazendeiro conduzem à dúvida: a jovem se pergunta se sonhava e se despertaria... A isso se acresce a confissão de ter imaginado a maneira pela qual poderia prolongar aquele momento e, de imediato, expõe os ambíguos diálogos eróticos, iniciados por Liodoro: “— Pois...Assim tão linda, a gente mesmo acha, faz gosto...” E ela: “— O senhor acha? De verdade? Ele, então confirma: “— Linda”. Ela insiste para que a conversa se mantenha: “— O senhor acha? Gosta? [...] — De cara?... Ou de corpo?...” Liodoro responde: “— Tudo!...” (Rosa, 1976b, p. 216). Lala vai discriminando o corpo, mencionando a boca, os olhos, a cintura, seios, pés para receber corroboração da resposta. A palavra se faz corpo, tornando os fragmentos descritos uma forma de toque pelo olhar, incentivando o erotismo que provoca e gera, nela, a sensação de uma brincadeira a ganhar continuidade, repetindo-se.

A repetição instaura o jogo do prazer obtido pela fala que substitui metonimicamente a relação sexual e sustenta o desejo. A palavra concretiza o que a função paterna interdita e as noites se seguem, assim como se reitera a lúdica exposição do corpo que retorna à cena. Narrá-lo aos pedaços constitui também um modo de estender o tempo, aguçar a sensualidade e o lúdico

prazer dos encontros, pois não se pode apreender por inteiro o corpo da moça, que não quer o fim do jogo, oferecendo ao olhar de Liodoro “as coxas, as ancas, o ventre esquivo”, “mãos... braços ...tornozelos” a estimular a avidez do outro.

O ato de repetir se destaca como solução para escoar, literalmente, “a essência de um desejo” e a estratégia não significa a volta do mesmo, pois os diálogos vão reforçando e ativando, cada vez mais, a força do desejo que reaparece comportando o já vivido e ancorando o por viver, não se esgotando nem se realizando de maneira plena. Cumpre reiterar: o discurso é dominado por Lalinha e seus quereres e, nesse percurso, ela é o sujeito responsável tanto pela atuação do desejo, quanto pelos traços da relação erótica. Liodoro parece constituir-se o objeto desejado e, depois (?), desejante.

Conforme se mencionou, o trabalho com a palavra ancora a persistência de tal chama censurada que interessa à moça; mas, um dia, ela pressente que o jogo se esvai, já que o sogro volta a chamá-la de “minha filha”, repetindo a expressão determinante do corte do “hábito sensual”. Passam a atuar o princípio de realidade e a função paterna, introduzindo-se a pergunta: “Leandra, minha filha...Minha filha quem sabe você não está cansada daqui da roça, destes sertões? Não estará querendo voltar para o conforto da vida da cidade?” (Rosa, 1976b, p. 232). Por orgulho, a nora confirma, porém reflete que estava ali a pedido dele e estranha também a enunciação de seu nome – Leandra – só agora manifesta, atribuindo a mudança a uma carta e, portanto à força da letra, enviada pelo ex-marido ao irmão e lida pelo sogro. Nela, vem a informação segundo a qual o moço se tornou pai. Para Lalinha fica claro que Liodoro só a aceitava “através do Filho!” (Rosa, 1976b, p. 236) e, nesse momento, o

fazendeiro muda seu lugar no jogo do casal proibido: Irvino é mais que filho, agora, ele é pai como Liodoro e um dos papéis dessa especularidade é barrar o desejo.

Do ponto de vista psicanalítico, ocorre aí, analogicamente, a castração não como perda física, mas, sim, ligada à linguagem, ao desejo e ao sujeito (Lacan, 2005). Culturalmente e sem o saber, o novo pai restaura a lei, reatualizando a cadeia significativa anterior à troca sensual entre sogro e nora, além de sugerir sua interrupção. É, então, Liodoro que se vale do corte, pois ninguém melhor do que a figura paterna para reestabelecer a lei e a cultura. Retornam as antigas relações em Buriti Bom, embora não se resolva o desejo do casal transgressor que permanece suspenso até pouco antes da partida de Lalinha, quando, mais uma vez, ela incita o fazendeiro a realizar o desejo, ponderando: “— Você escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes [...] Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...” (Rosa, 1976b, p. 243). A resposta não vem mais pela troca verbal e, sim, pela sugestão da imagem: o vulto de Liodoro atende ao convite, entrando no quarto em silêncio e ouvindo da mulher: “— Anda, você demorou... Temos de encher as horas...” (Rosa, 1976b, p. 244). E a palavra, espécie de corpo da linguagem e elo entre eles, dá lugar ao corpo de ambos sem que o leitor visualiza a cena.

Dois olhares merecem destaque antes de tal ação: primeiro, Lala odeia e ama, desenvolvendo paixões opostas (ou complementares?) pelo sogro para se defender, considerando-o um “garanhão impetuoso” sempre disposto a apossar-se das mulheres; segundo, a moça informa a Glória que vai embora e esta, entre triste e sardônica, verbaliza o desejo da outra: “Você queria ser minha madrasta?!...” (Rosa, 1976b, p. 236), mostrando

coragem para explicitar o que Lala, tão ligada à palavra, ocultava. Filha e mulher, visto que Glorinha desabrochava graças à relação sexual com Gualberto, fazendeiro, amigo da família, casado e bem mais velho, ela própria insinua igualmente vínculos sociais ilícitos sem verbalização: o homem poderia ser seu pai. Lala desaprova, no entanto, cega, não vê que esse casal espelha o que ela tenta viver com sogro. A ironia reside justamente em sua censura, ao lado do jogo erótico dos diálogos e do inter-dito imposto pelo simbólico parentesco, antecipando o ato sexual entre nora e sogro.

Após o encontro sugestivo da relação sexual, suspende-se o romance ameaçador da lei. Suspende-se também, de imediato, o discurso conduzido por Lala, deslocado pela chegada do moço Miguel (Miguilim), veterinário que já visitara a fazenda e retorna agora para rever a amada Glorinha. Logo, a nora deixa texto, desejos e amores, substituídos pelo olhar do rapaz no desenrolar da narrativa e pela formação de um novo casal com a perspectiva de um casamento a se organizar: restauram-se lei e cultura.

“Rosalina. Você acha bonito, o nome? Já fui mesmo rosa.”

De modo semelhante, desejo e amor constituem a estória de Lina e grande parte dela não se conta sem a de Lélío do Higino, vaqueiro como o pai, que chega ao Pinhém para trabalhar na fazenda de seo Senclér, acompanhado por um cachorrinho, reconhecido como ligado a Lina, introduzindo-se aí sua presença textual. Quanto ao moço de fora, é bem aceito pelos companheiros e pelo dono do lugar, trazendo consigo “uma lembrança sem paragem” (Rosa, 1976c, p. 139) da “Mocinha, Sinhá Linda”, com quem viajara para Paracatu, evocando, de

alguma maneira, o amor cortês, já mencionado pela crítica, graças a atitudes marcadas pelo distanciamento da amada por sua posição social. A vassalagem do vaqueiro vai se destacar por meio do olhar: ele observa a moça, vê seus pezinhos sendo lavados em água corrente “como se os beijasse”, e lhe oferece uma prenda, o doce de buriti. Contudo, intimidado, Lélío não confessa seu amor e cada um segue trajetória distinta.

No novo espaço, o Pinhém, afloram desejo e demanda amorosa que se misturam em relação às moças solteiras da região; o vaqueiro tem, ainda, um caso com a sedutora Jini, mulher de Tomé, o Tomezinho, irmão de Miguilim. Vale lembrar que as personagens do conjunto de *Corpo de baile* deslizam nas narrativas. Os proibidos encontros com Jini transcorrem em silêncio, ocorrendo na ausência do marido. Nada falam entre si, conta o desejo intenso entre os dois corpos. Já com Lina, os elos são diferentes e complexos, cria-se um forte afeto assim que Lélío a conhece. Sua primeira imagem é a de uma “moça”, de costas, pegando algo no chão. “Uma mocinha” (Rosa, 1976c, p. 179). Em seguida, ela se mostra de frente e ele nota o que é de fato: “uma velhinha! Uma velha...” (Rosa, 1976c, p. 179). Moça e velha, tal ambiguidade determina seu perfil ao longo do narrar. Desde sua nomeação, Rosalina / Lina, estabelece-se a duplicidade, ou seja, sujeito dividido, ela oscila entre os traços joviais e os maduros, entre a experiência e a disposição para novas descobertas.

Evocando o tempo de outrora², Lina não se desvia do presente, aceitando o ciclo da vida: nascer, florescer e murchar,

2 Conforme assinalado, no ensaio “As lembranças em *Corpo de baile*”, a personagem evoca antigas fadas do folclore e da literatura graças à impressão de Lélío que, ao escutar sua voz, a identifica com um conto infantil, ou por sua dividida figura: velhinha e mocinha. É possível recordar de Melusina, fada que aos sábados torna-se meio mulher meio serpente sem o conhecimento do marido, ou *La fée aux miettes*, de Charles Nodier, cuja configuração está em ser mulher centenária, mas partilha o leito conjugal transformada em bela jovem.

sem abdicar do viver. Hospitaleira, acolhe o moço, constituindo-se tal ato o início dos laços entre ambos. Lélío sempre recorrerá a ela cuja função, por analogia, é a de um “sujeito suposto saber”³, conceito lacaniano que pode aqui ser retomado, uma vez que Lélío confessa seus problemas e questões particulares como se Lina pudesse resolvê-los. O “não sabido” para ele, imaginariamente, desloca-se, acreditando encontrar o “saber de si” nas falas da mulher. Ora, ela parece oferecer-lhe sempre uma palavra sábia e consoladora, atenuando seu desamparo e conflitos.

Logo, sua fala tem poder e o encanta. A fala e a voz. A primeira é fundamental ao amor que precisa da fala, instaurando-se de modos diferentes no par; Lina fala e leva Lélío a fazer o mesmo sempre que o vê preocupado ou angustiado, revelando uma escuta fina e suavizadora. Numa dessas várias passagens, por exemplo, o vaqueiro vem da casa de Jini, “apressurado” e sem “inteiro de pouso” (Rosa, 1976c, p. 199), não cabendo, literalmente, naquele sossego emanado do espaço da velhinha. Atenta, ela apreende sua inquietação e tentativa de não se expor, já ele desvia do assunto ao afirmar serem lindas as mangabas colhidas para a preparação de um doce, detendo-se, não por acaso, no verde da cor delas. Verde como os aliciantes olhos de Jini; se ele foge de mencioná-la, não consegue evitar um traço da amante suscitado pela cor.

Lina entrevê a associação interna do vaqueiro e seu tormento, relacionado ao caso amoroso e à traição a Tomé, estimado companheiro de Lélío que, por sua vez, reflete: “aquela velha senhora sabia de tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava” (Rosa, 1976c, p. 199) e, nesse instante, impõe-se a

3 Sobre o conceito, Jacques Lacan argumenta: “Desde que haja em algum lugar o sujeito suposto saber [...] há transferência” (Lacan, 1988, p. 220).

lúcida análise da “velha senhora”, responsável por uma escuta sagaz: “Fala, meu Mocinho: verde como o que?” (Rosa, 1976c, p. 199). Esse convite à fala remete a uma espécie de pontuação psicanalítica, sugerindo não só o saber do Outro e a possibilidade do desabafo, mas também despertando afetos pela continuidade das observações: “— Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar aos que vêm, que o lugar afunda...” (Rosa, 1976c, p. 199). Os ditos por metáforas são constantes em Lina e o moço precisa deles. E não só, algo mais o seduz na personagem: sua voz.

Com todas as letras “a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre do dizer, sem rallo nem queixa, se convertia em cantiga.” (Rosa, 1976c, p. 199). Sua voz, “diferente de mil, salteando com força de sossego. Era um estado.” (Rosa, 1976c, p. 179), acompanhando-o sempre e determinando a ambos. Ela é um “mimo, um ninho ou um muito antigo continuar [...]” (Rosa, 1976c, p. 179). O dado lírico das ideias (sua voz é canto e evocativa do aconchego materno) alia-se à reiterada presença desse traço subjetivo ao longo do narrar. Importa frisar que a voz está presente na cadeia significativa, pois comporta um traço singular de cada um e, portanto, algo do sujeito nela se constitui.

Já se apontou, a personagem é velha, contudo, substitui, metonimicamente pelos sons do nome (Rosa/*lina*), a bela moça Sinhá *Linda*. Revela-se um doce eco da outra. Mãe e Mulher. Além disso, Lina fora bonita, desejada por muitos. Agora, afirma estar “na desflor”, recordando que suas mãos “foram muito beijadas” e, se o corpo perdera a sedução da juventude, resta-lhe a voz que tornava Lélío “pequenino”. Logo, algo do corpo ainda encanta, juntando-se a suas palavras que eram “uma claridade”,

ao lado das metáforas que o marcam intensamente, tanto que sempre volta para escutá-las, confessando não poder deixar o Pinhém por causa da mulher, preso ao paradoxo dos seus “velhos olhos de menina”.

Velha e menina, a duplicidade insiste, sublinhando a singularidade da personagem e objeto de amor de Lélío, podendo-se pensar, aqui, em Ágape, amor cristão ao próximo (?). Lina se doa e Lélío recebe o dom como se pudesse preencher a ausência materna a ponto de convidá-la para partir com ele e aí, de novo, ela revela seu desejo. Reconhecendo que está “em fecho” de seus dias, aceita, abandonando casa e família. Aliás, seu desejo se manifesta continuamente: ela troca o filho por Lélío, sem se importar que o primeiro a sustenta, proibindo-a de manter amizade com o segundo. Ordem inútil.

Essa escolha desvela seu afeto e o deslizamento do amor materno, voltado mais para o vaqueiro de fora do que para o filho legítimo. Em uma festa oferecida pelo dono da fazenda, Lina tira Lélío para uma dança, corroborando sua desobediência pública, juntamente com a ligação cotidiana e o tratamento também ambíguo no qual se insere seu afeto (entre carinhoso e sedutor) por ele: “Meu mocinho”. Embora ela o incentive a namorar as moças da região, faz confissões dúbias e algumas merecem citação. Diz em certa passagem: “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho” (Rosa, 1976c, p. 199), após ter declarado que gostara de muitos homens, ou seja, faz uma associação entre o modo de amar os homens e Lélío, insinuando um amor distinto do maternal.

A isso se acrescem outras declarações confirmadoras do desejo de Lina. “— Você devia ter me conhecido era há uns quarenta anos [...] “— Agora é que você vem vindo, e eu já

vou-m'bora. A gente contraverte... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais [...] Deus pune por meio de pesadelo” (Rosa, 1976c, p. 183). A diferença do tempo entre eles impede, dentre outros aspectos, a realização do desejo. Contudo, textualmente, a demanda de Lélío é amorosa, acreditando que o afeto da mulher é de “mãe [que] gosta de um filho: orvalho de resflor” (Rosa, 1976c, p. 191). Se este pensamento se destaca como uma das possibilidades do amor, o materno, as passagens citadas anteriormente mantêm a ambiguidade do desejo em Lina, reforçada por suas palavras no desfecho da obra.

Como se sublinhou, no contexto da partida de ambos, Lina abandona casa e amigos. Vestida de verde-escuro, chapéu com pluma e chicotinho de prata, parecendo uma mocinha, fica do lado de Lélío que continua a preservar o laço materno, propondo: “— Mãe, vamos”. A resposta expõe a diferença de afetos: “— Pois vamos, Meu Mocinho! [...] Deixa dizerem. Ai, rir...Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!”, complementando: “— Parece até que estou fugindo com namorado, Meu mocinho... A perseguir, pelo furto da moça, puxo-te o danado doido tropel de cascos – lá evém o pai com os jagunços do pai...” (Rosa, 1976c, p. 245).

O narrador considera um gracejo, mas há nessa fala, evocativa de estória feérica, algo proibido que se desvela. Lina verbaliza na brincadeira, uma espécie de devaneio, seu desejo. As diferenças dos olhares de ambos ainda se manifestam no derradeiro diálogo. Ele lhe pergunta: “— É nada? e ela: — É tudo”. Lélío, então, retruca: “— Mãe Lina” e esta faz o corte discursivo, como uma pontuação a corrigir o que escutou: “— Lina?!” (Rosa, 1976c, p. 245-246). Demanda do lugar materno de um, relativização dessa posição por uma mulher

que busca constituir-se sujeito de seu desejo, insinuando que pouco importa a idade. A narrativa se encerra com tal partida e com seus olhares “como se estivessem se abraçando”. A intenção do toque pode comportar afetos distintos, mas, vale o encontro e o futuro convívio.

“O fazendeiro seu dono se chamava o Cara-de-Bronze”

Por fim, cabe enfocar Cara-de-Bronze, fazendeiro da narrativa homônima cujo perfil se delineia graças a seus vaqueiros, curiosos por conhecerem aspectos de sua vida, tornando-o objeto das conversas, plena de questões e respostas peculiares, indagadoras sobretudo da demanda do patrão a um deles, o Grivo, designado para buscar realizá-la. Os diálogos, intermediados por cantigas de um violeiro, criam o interesse do leitor por essa figura central, iniciando pelo desejo de saber seu nome, por traz da alcunha (Cara-de-Bronze), destacando variações conforme cada participante da prosa.

“Velho, Sejisbel Saturnim, Xezibéo Saturnim, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim” (Rosa, 1976c, p. 78) estabelecem uma cadeia metonímica no intento de apreender, nos fragmentos, algo importante a todo sujeito, mas especial em relação à personagem, pois afetivamente despedaçado. É Pai Tadeu, vaqueiro antigo do lugar, que esclarece o nome “registral” do patrão, assinado em recibos: “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho”, justificando: “o Filho, ele mesmo põe e tira: por mão, risca” (Rosa, 1976c, p. 79). E o significativo dessa parte do nome aparece na observação de outro companheiro da roda: “Não quis filho. Não quer pai” (Rosa, 1976c, p. 79). Nem origem, nem continuidade. Apenas ele!?

Quanto a seu desejo, não é expresso literalmente. Recolhido em seu quarto, aguça a procura de informação sobre sua existência, a ponto de um deles sintetizar: “Como é o homem, então, em tudo por tudo?” (Rosa, 1976c, p. 86). A pergunta produz diversas opiniões sobre a descrição de Cara-de-Bronze, a começar por sua cor, possível responsável pela alcunha, tanto que surge o questionamento a um vaqueiro que assegura ter o velho “cara de bronze mesmo”. Entretanto, ao ser indagado: “Você já viu bronze?” (Rosa, 1976c, p. 85) nega, ou seja, a certeza é a de repassar o que ouviu dizer. Os traços da personagem vão de “grande, magro”, empalidecido..., despertando em todos um ponto de vista particular: pálido ou moreno?, escuro, amarelado como “óleo de sassafrás...” etc.

Da cor deslizam para cabelos, olhos, nariz, sorriso, “queixo desconforme” etc. atingindo certas fragilidades, tais como, ele é “crocundado”, parálítico, tem “ruimatismo”, “surdo ou surdez”, amargo, “zambezonho”, calado, “esquipático”, desinteirado, triste. Dividido como todo sujeito, paradoxalmente, seu perfil se multiplica, pois cada vaqueiro o imagina de um modo. Basta citar que um afirma “Ele não gosta é de nada...” e outro rebate: “Mas gosta de tudo” (Rosa, 1976c, p. 89). As discussões o tornam uma figura complexa, de difícil caracterização e conflitante para os demais, resumindo um deles: “[...] é bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho” (Rosa, 1976c, p. 90).

Como se percebe, trata-se de uma figura intrigante: os olhares e vozes que o retratam apontam para a impossibilidade de precisão. Enigmático como seu passado a ser reconstruído, delinea-se a busca principal do texto a partir do presente para projetar seu futuro: Segisberto Jéia manda o vaqueiro Grivo viajar à procura de algo, não divulgado aos companheiros,

contudo, ao voltar, o empregado narra ao patrão a incógnita que trouxe: “Palavras de voz. Palavras muito trazidas” (Rosa, 1976c, p. 124), geradoras de ordem, do ansiado sossego do velho solitário.

Os demais discutem a viagem encomendada, considerando, nela, os feitos de Grivo, entre eles, seu casamento com uma moça, “[...] **que é também a outra**, a paradoxal Muito Branca-de-todas-as-cores [...]” (Rosa, 1976c, p. 98, grifos próprios), insinuando-se que sua estória e a do fazendeiro se entrelaçam. O leitor desconfia, sem certeza literal, que a de Jéia, só e envelhecido, desenreda-se por Pai Tadeu ao relatar seu provável passado. O antigo vaqueiro conta o caso de um moço que precisou fugir de sua terra, por acreditar ter matado o pai com um tiro. Quarenta anos depois, descobre que o outro sobrevivera, mas a vida do moço mudara e as perdas se mantiveram, abalando seu viver; sua noiva já se casara e tivera filhos e ele não superara tal fato.

Contudo, pondera Pai Tadeu: “Tudo contraverte” (Rosa, 1976c, p. 126). Logo, a busca pouco explicada e a narrativa de Grivo reconstituem, de algum modo, o vivido represado. Comovido, o vaqueiro retoma a palavra para relatar aos demais parte do diálogo que tivera com Jéia sobre sua investigação. Dentre outras questões, Cara-de-Bronze interroga “— Como é a rede de moça – que moça noiva recebe quando casa?” (Rosa, 1976c, p. 126), obtendo por resposta: “— É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Rosa, 1976c, p. 126). Se foi privado da moça-noiva, Jéia intenta reelaborar o passado com um pedaço dela, metonimicamente a rede branca recompõe algo da amada e o labirinto do tecido, por metáfora, evoca o emaranhado dos fios da existência a encontrar um caminho menos doído.

A hipótese se confirma com o diálogo de dois companheiros sobre a função da viagem do Grivo. Um sintetiza: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas? Outro ecoa: “Jogou a rede que não tem fios.” (Rosa, 1976c, p. 126). E Grivo declara a Pai Tadeu a respeito da atitude do fazendeiro ao escutá-lo: “Chorou pranto” (Rosa, 1976c, p. 127). Embora muito nas entrelinhas e diferente das personagens dos três textos anteriores, Cara-de-Bronze sofre perdas por um equívoco e seu afeto se suspende no tempo da mocidade. Se constrói a fazenda e acumula riqueza, fica paralisado do ponto de vista afetivo, sem reelaborar a perda da moça-noiva ou refazer seu destino ao lado de outra mulher.

Envelhece solitário. Desejo e demanda amorosa parecem permanecer estagnados e, só agora, há certa liberação com as palavras de Grivo que, metonimicamente, lhe descreve a rede, um traço da moça ao se casar e algo da estória pretérita e perdida aflora. Um dos vaqueiros encerra o diálogo de Grivo com o patrão, considerando que, após ouvir a narrativa, a pergunta a respeito do que resta a Cara-de-Bronze é diversa das precedentes: “Por pranto de choro, então? Ganho recebido? (Rosa, 1976c, p. 127). Sobra ao leitor tal questão: se há um momento de irrupção do que atormentara o fazendeiro, podendo-se imaginar algum alívio, a paralisação diante de um fato marcante do passado, a solidão e exclusão do meio social durante anos se esvanecem e dão lugar a um ganho? O que a personagem deixou de viver? O ganho compensa?

Ao longo dos dias, qual o prazer (ou quais os prazeres) de Cara-de-Bronze? O princípio de realidade, destacado pelo trabalho na fazenda, dominou-o. Enquanto Manuelzão, Liodoro e Lina saboreiam o prazer na madurez, imaginariamente ou não, interdito ou não, graças a atos ou devaneios presentes no

cotidiano, Jéia se vale de um curto momento de reconstrução da lembrança, entre amarga e prazerosa, e, ainda, pela mediada pelo contar do outro. Não se atreveu a buscar, ele próprio, as marcas do vivido, representadas pelo olhar do espaço de outrora e da rede branca perdidos.

Entretanto, as quatro personagens têm em comum a dependência de um jovem (Leonísia, Lalinha, Lélío e Grivo) para recobrar desejo ou amor ou, especificamente, para amenizar a imobilidade de Jéia e levá-lo a evocações mnêmicas. Madurez e juventude se entrelaçam indicando que o tempo não impede sedução e afetos vários e, ao aparente curto período de prazer (relações pontuais), impõe-se um vasto tempo a reviver, seja ele imaginário ou/e simbólico e a troca entre gerações torna-se algo fulcral. Nessa direção, Freud (2015, p. 328) já sublinhara que não se renuncia a um prazer já experimentado, a saída é trocar “uma coisa por outra”, criando-se uma formação substitutiva.

É o que faz Guimarães Rosa ao criar figuras centrais maduras e abertas ao desejo, ao retorno do prazer, das demandas amorosas singulares ou de lembranças delas (caso de Cara-de-Bronze) ignorando, em grande parte, a idade em favor da sabedoria de re-viver ou rememorar os instantes afetivos de outrora jamais abdicados. Conforme propõe Alfredo Bosi (1988, p. 30), o contador mineiro busca “estar junto do sertanejo na mesma hora em que a felicidade ganha um rosto”, algo presente na configuração das personagens que, em maior ou menor proporção, sempre alcançam momentos – sublinhe-se “momentos” – prazerosos advindos do acaso e do imaginário. Impulsionados pelo desejo e seu deslizamento, Manuelzão, Liodoro, Lina e Jéia visam usufruir o dia, ignorando normas sociais, suspensas temporariamente, e relativizando a madurez. Aflora aí o “carpe diem” em nome da busca do bem viver afetivamente, fundamental a todo sujeito.

Referências

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

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia (1908). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 8: o delírio e os sonhos de Gradiva. Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 325-338.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre I: Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris: Seuil, 1975.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre X: L'angoisse (1962-1963)*. Paris: Seuil, 2004.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

PASSOS, Cleusa Rios P. As lembranças em *Corpo de baile* de Guimarães Rosa. In: NITRINI, Sandra (org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 192-211.

ROSA, Guimarães. Manuelzão e Miguilim. *In: ROSA, Guimarães. Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976a. p. 1-193.

ROSA, Guimarães. Noites do sertão. *In: ROSA, Guimarães. Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976b. p. 3-251.

ROSA, Guimarães. No Urubuquaquá no Pinhém. *In: ROSA, Guimarães. Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976c. p. 1-246.

VORSATZ, Ingrid. O conceito, o desejo e a ética: o desejo como móbil do conceito fundamental. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 215-223, mai/ago 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982018002007>. Acesso em: 26 ago. 2025.

O brejo das delícias terrenas

Edinael Sanches Rocha*

Resumo

O presente artigo estuda diversos trechos de “Buriti”, parte integrante do *Corpo de baile*, tendo como foco o Brejo do Umbigo. Guimarães Rosa, na presente novela, dota a natureza de diversas características sugestivas de uma eroticidade própria, transpondo para o sertão aquilo que é próprio do humano, que torna possível estabelecer um paralelo entre o labor literário do escritor e alguns pontos do pensamento de Giambattista Vico. A natureza, assim, mais do que uma paisagem na qual se desenrola a ação, é também, uma personagem a mais da trama, interagindo, à sua maneira, com os personagens humanos. Por meio da análise estilística da obra, verifica-se a relação das diferentes perspectivas de quem se aproxima do Brejo do Umbigo com as características destacadas na descrição. Assim, sejam as personagens masculinas ou femininas, a pregnância da natureza por elementos de conotação erótica se dá de forma distinta, conforme aquilo que é próprio da representação de gênero conferida às personagens. Em paralelo à possibilidade de encontro erótico entre os atores da trama, há um correlato na natureza literariamente constituída pelo autor, em passagens nas quais a própria natureza sugere fenômenos análogos a um encontro erótico. A investigação das diversas camadas de significação que compõem o texto amplia a riqueza da leitura, com referências a diversas fontes.

Palavras-chave: Buriti; Brejo do Umbigo; erotismo; natureza.

* USP. Doutor e mestre em Letras pelo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, Pós-doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Psicólogo Judiciário e Psicanalista. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0214-4676>.

The Swamp of Earthly Delights

Abstract

This article studies several excerpts from “Buriti”, which is part of *Corpo de baile*, focusing on the swamp called *Brejo do Umbigo*. Here, Guimarães Rosa endows nature with several characteristics that suggest an eroticity of its own by transferring to the backlands traits which are particularly human. Thus, there is a parallel between the author’s literary labor and some points in Giambattista Vico’s thought. Nature is therefore more than the landscape where action takes place. It is a character in the plot, interacting with the human characters in its own way. The stylistic analysis of the short story reveals the relationship between the various perspectives of those who approach the *Brejo do Umbigo* and the characteristics listed in its description. Thus, the perception of nature via elements with erotic connotation varies according to the representation of gender associated with the characters. The possibility of erotic encounters between characters is paralleled with nature as literarily constituted by the author, in passages where nature itself suggests phenomena which are analogous to an erotic encounter. The investigation of the text’s several layers of meaning enriches the reading, with references to various sources.

Keywords: *Buriti*; *Brejo do Umbigo*; erotism; nature.

Recebido em: 31/05/25 // Aceito em: 28/11/25

Introdução

A leitura de “Buriti” pode produzir constante surpresa 70 anos após sua publicação, dadas sua alta pregnância erótica e suas diversas camadas de significação. Guimarães Rosa, prosador atento aos mínimos detalhes, semeia em sua produção múltiplas referências que se entrecruzam, produzindo efeitos inusitados em seus leitores. Neste ensaio, destaca-se a interação entre a natureza e as personagens, numa abordagem que busca aliar a atenção aos pormenores ao todo da obra, tendo como metodologia a análise estilística do texto.

Como no efeito de uma câmera que dá zoom à ação encenada na novela, o foco das considerações que se seguem vão para o Brejo do Umbigo, que, conforme a perspectiva das personagens que dele se aproximam, pode apresentar características diferentes, tendo sempre em comum a conotação erótica.

Dessa forma, dirige-se, aqui, a atenção para momentos da narrativa nos quais nhô Gualberto e Miguel, numa visada, e Lalinha e Maria da Glória, em outra, se aproximam da Baixada. A depender de quem se aproxima do local, ênfases distintas se apresentam na descrição do local e na narração dos eventos. Das diferentes perspectivas, masculina e feminina, nasce a possibilidade de um encontro amoroso que, no texto de Rosa, é perceptível não apenas entre as personagens humanas, mas também na natureza.

De maneira mais detalhada (Rocha, 2017), pode-se estudar o quanto em “Buriti” o erotismo – fenômeno humano por excelência – é projetado na natureza, ali se espalhando. Assim, cria-se o efeito, por meio do labor literário do autor, de uma natureza que é toda exuberante ou propiciadora de uma

eroticidade própria. O presente artigo é apenas uma pequena amostra desse efeito.

1 Brejo masculino: árvores

Miguel e nhô Gualberto, a caminho da fazenda do Buriti Bom, na primeira visita do forasteiro ao local, após passarem por um lugar denominado Alto Grande, aproximam-se do Brejão do Umbigo:

A mata marginal se cerrava, uma enormidade, negra de virgem. [...] Aquelas árvores de beira-de-rio, maculadas, barbudas de branco, manchosas, cascudas com rugas, eriços, placas e pálidas escamas se pintalgando – *a carne de vaca, a marmelada de cachorro, o jequitibá, o landi, o ingá, a almesca, o gonçalo, o pau-pombo, a folha miúda, o olandim-do-brejo pardão* – tomavam tamanhos fora do preceito, bojavam diâmetros estrusos. [...] *Lá dentro, se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa.* O chão, de impossível andada, era manta profunda, serapilheira em estrago e empapo, se amassando numa lama vegetal. No denso, no escuro, cogumelos e larvas olhavam suas luzinhas mortícias. Lívidos entes se encostavam, sem caras. Miguel esperou. Devagar, recuava. Tragava o medo do mato. (Rosa, 1969a, p. 124-125, grifos próprios).

A seriação das “árvores de beira-de-rio”, bem como a listagem de seus qualificativos, faz lembrar as seriações encontradas em *Macunaíma*¹ e pode passar despercebida como apenas mais uma lista de nomes e características de árvores, uma mera demonstração de conhecimento de botânica sertaneja.

¹ A aproximação do texto de Rosa com a rapsódia modernista pode ser feita pelos detalhes, como no caso da serapilheira – citada acima – presente no texto de Mário de Andrade, quando Sofará coloca o pequeno Macunaíma nos “carurus e sororocas da serrapilheira”, fazendo o infante crescer e virar “um príncipe lindo” (Andrade, 2017, p. 14) evidente evocação da masculinidade viril, como no trecho destacado de “Buriti”.

Mas a curiosidade aguçada pode levar mais longe, para, numa investigação mais detida, conhecer melhor cada espécie e perceber a função de sua disposição neste trecho em específico.

Numa breve apreciação, constata-se que as dez “árvores de beira-de-rio” caracterizam-se como madeiras de lei, que primam por sua dureza e durabilidade. Como se não bastasse sua grandeza natural, no texto, esses espécimes ainda “tomavam tamanhos fora do preceito, bojavam diâmetros estrusos”. Elas são apresentadas, no texto, de forma sequencial, numa somatória de elementos que, perfilados, reforçam as qualidades que os espécimes têm em comum.

Essas árvores evocam, ainda, o nome de homens, como “gonçalo”, árvore que também é conhecida como “quebramachado”. Importante também é o caráter de serem produtoras de resinas aromáticas e do “fruto úmido”, no caso, o ingá. Da almesca, também conhecida como almecegueira, extrai-se o almíscar, que traz, em sua raiz, a palavra persa *musk*, testículo. Pode-se notar, ainda, a expressão “marmelada de cachorro”, um dos sentidos coloquiais para “marmelada”, qual seja: “troca de ternuras ou intimidades amorosas” (Houaiss, 2001, p. 1.856). Portanto, num trecho em que o brejo é visto pela perspectiva masculina, enumeram-se árvores de tronco “fora do preceito”, evocando a virilidade, as “potências machas”, com seus atrativos próprios.

Dos elementos mais evidentes àqueles mais escondidos, parece inequívoca a multiplicação do erotismo pelo texto – via sexualização da natureza –, principalmente numa passagem que pareceria meramente descritiva, simples anotação dos espécimes vegetais da região. Mais uma vez, percebe-se, como já notou Antonio Candido (1983), que Guimarães Rosa, mais do que

trazer a cor local, traz uma composição que extrapola o “típico” da região, prevalecendo a evocação de um conteúdo simbólico naquilo que pareceria apenas mais um cenário da ação.

É o caso do buriti grande, ponto alto desta flora *sui generis* que constitui o texto de “Buriti”. Descrito como “erecto, liso, o estipe – a desnudada ponta” (Rosa, 1969a, p. 104), essa palmeira (feminina) de aspecto fálico (masculino) está cravada no coração do Brejo. Essa planta desproporcionalmente grande, firmemente presa ao terreno e que se ergue à altura “de setenta ou mais metros”, é aproximada, em diversas passagens, ao patriarca Liodoro, cuja marca distintiva são as saídas noturnas atrás de suas “mulheres exatas”.

Paulo Rónai, ao falar do buriti grande, essa singular “árvore gigante”, escreve: “ao caracterizar a *personagem vegetal*, [Rosa] está definindo uma das funções, talvez a mais importante, da própria arte” (Rónai, 1958, p. 139, grifos próprios).

Ainda que presente num texto em que aprecia o *Corpo de baile* de forma genérica, a percepção é certa. O buriti grande é, apesar do *status* vegetal, ou justamente por causa dele, uma personagem importante da narrativa, devendo ser levada em conta sua ação sobre as demais. Focar a análise na constituição da flora e nos demais aspectos da natureza de “Buriti” não é, portanto, nada mais do que atentar para outras personagens que ali se encontram, interagindo com os personagens humanos, sob a tônica das emanações eróticas dessa grande palmeira e do brejo.

Em “Buriti”, Rosa dota a natureza de uma ampla eroticidade, cria um ambiente de plantas e solo pleno de características plásticas e sonoras que proporcionam invulgar participação na dinâmica maior da novela. Os homens e mulheres inseridos

nesse “lugar de agrado”, natureza finamente construída pelo autor, recebem a influência desse jardim e têm a ocasião para manifestar, em consonância com a ancestral fertilidade local, seu próprio erotismo. Pela ação do escritor – ou seja, por meio do uso da palavra em sua máxima virtualidade criativa –, o corpo da natureza, “corpo da noite”, se erotiza a ponto de afetar o corpo das personagens.

Adélia Bezerra de Meneses (2010, p. 60), retomando o pensamento de Giambattista Vico (1974), aponta para o processo de animização da natureza em seu estudo sobre *Grande sertão: veredas*. A menção ao filósofo napolitano não poderia ser mais pertinente, pois Vico associa a origem da linguagem poética aos primórdios da capacidade humana para nomear os fenômenos da natureza, usando a si próprio – o homem – como medida.

Em Vico (1974, p. 43), lê-se o seguinte: “Os homens ignorantes das razões naturais que produzem as coisas [...] transferem para as coisas a sua própria natureza [deles, homens], assim como quando o vulgo afirma que o ímã está enamorado pelo ferro”. Tomando o próprio corpo como referência, inicia-se o processo pelo qual o homem, poeticamente, passa a nomear os fenômenos que o rodeiam. De novo, Vico (1974, p. 50) afirma: “A mente humana inclina-se, naturalmente, mediante os sentidos, a fazer-se visível no corpo”. Estaria aí, segundo esse filósofo, “o universal princípio da etimologia em todas as línguas, nas quais os vocábulos são transpostos dos corpos e das propriedades dos corpos para a significação das coisas da mente e do espírito” (Vico, 1974, p. 50).

Nada mais apropriado para uma narrativa que se refere à origem dos tempos (com múltiplas menções ao Jardim do Éden, por exemplo) do que refletir sobre a origem da linguagem

poética, tão cara a Rosa. Ao modo de Vico, pode-se identificar uma forma de trabalhar do escritor mineiro, na medida em que este faz a natureza impregnar-se do que é propriamente humano. Em “Buriti”, esse procedimento parece ser maciço, *a ponto de se fazer acreditar que o erotismo – presente em toda parte – nasce na natureza, sendo o humano decorrência “natural” do que se observa ao redor*. E, ao final, esse paradigma legitima o erotismo como um modo de ser constitutivo do humano, posto que nascido na origem da própria natureza. Tudo isso só é possível, nunca é demais lembrar, pela singular instância narrativa que caracteriza “Buriti”, na escolha da palavra empenhada em criar um ambiente extraordinário, literariamente rico e pleno de possibilidades interpretativas.

2 Brejo feminino: flores

“Há flor sem amor?” (Rosa, 1970, p. 256).

Como se não bastasse a evocação das árvores e das “forças machas” (Rosa, 1969a, p. 113) correspondentes, deve-se observar que o mesmo Brejão, de acordo com uma perspectiva distinta, pode evocar o sentido complementar da feminilidade.

A visão do Brejão pelo ângulo feminino se dá após o primeiro encontro noturno de Lalinha com iô Liodoro, no qual o patriarca delicia-se ao passear seus olhos pelo corpo de Leandra (“Sua beleza era *pasto*” (Rosa, 1969a, p. 220, grifo próprio), enquanto ela se delicia em mostrar-se. Ao amanhecer, Lalinha deseja sair para passear pela propriedade.

Logo ao acordar, abrindo a janela do quarto, ela se depara com o “jardinzinho”, “ao pé da janela, viçoso de verdes hastes”.

Lalinha pede para “ir até a Baixada”, ao “bom e belo [...] Brejão”, com suas “grandes dadas flores: a olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca, a borboleta, a borboleta-amarela, as baronesas. O brejo alegrava, se doava, doce como o ócio e o vício” (Rosa, 1969a, p. 218).

Permanece, em relação ao trecho das “árvores de beira-de-rio”, o sentido da desproporcionalidade. Ali, os troncos das árvores, excessivamente grandes, são “fora do preceito”. Aqui, as “dadas flores” são “grandes”.

O brejo não causa temor, como na perspectiva de Miguel, que se aproximava de um ambiente estranho, desconhecido. Aqui, o brejo é alegre, reverberando o estado de espírito de Lalinha, que “se doava”, e é convidativo, “doce como o ócio e o vício”.

Nesse ambiente de alegria e doação, as flores, assim como as árvores, são enumeradas, certamente não ao acaso.

A “olímpia”, Rosa (2003, p. 118) explica a Edoardo Bizarri, também pode ser chamada de “lírio do brejo, golfão branco”, “um nenúfar da Ninfeáceas”. Quanto à “gogóia”, o autor afirma que “é o mesmo que baronesa”, para, logo, ampliar o leque de opções: “umas ninfeáceas, também [...] (rainha-do-lago, gólfão, jijoga, água-pé, guapé, uapé)”.

A borboleta e a borboleta amarela, segundo o Houaiss, podem ser o mesmo que lírio-do-brejo, além de outra espécie de flor ornamental, originária do Chile, menos provável de ser encontrada no sertão. Note-se, ainda, que o termo borboleta, no sentido figurado, pode significar “vulva” e até “indivíduo que se prostitui”. Não por acaso, Lalinha, em sua relação com a personagem iô Liodoro, mais tarde se comparará a uma prostituta. Lalinha “queria ser flor, toda coqueteria sinuasse em sua voz” (Rosa, 1969a, p. 216).

Quanto ao “lírio do brejo”, variação de “olímpia”, são amplas a significação e a importância erótica dessa espécie. Vale notar que uma das sinônimas para o “lírio” é “açucena”, que é um dos apelidos da personagem Doralda, ex-prostituta protagonista de “Dão-Lalalão”, novela que integra o mesmo *Corpo de baile*. Quanto à planta em si, Sangirardi Júnior (1981, p. 180) faz notar que o lírio, “para a mulher, é planta de ação anafrodisíaca, combatendo a ninfomania ou o furor uterino”. Esse autor ainda frisa a simbologia da flor relacionada à pureza de alma, além de estar associada à morte e à proteção contra as bruxas e seus encantamentos.

Constata-se facilmente, ademais, que, em sua apresentação das flores que povoam o Brejão “feminino”, Rosa situa-as quase todas na mesma família, das Ninféáceas. Esse vegetal aquático, cujo nome científico deriva das criaturas míticas ligadas à água, tem sua própria história e significado dentro do imaginário erótico. Plínio (Pliny, 1992) trata da origem das ninféáceas anotando que a flor nasceu de uma ninfa que morreu de ciúme de Hércules, sendo, por isso, também chamada de “heracleon” ou ninfeia heráclia. Esse autor ainda expõe que a raiz da planta, que tem a forma de uma clava, pode ter ação inibidora sobre a potência e a procriação, ou mesmo sobre os sonhos eróticos. Em pesquisas posteriores, Sangirardi Júnior (Pliny, 1992, p. 156) anota que, por ser uma planta aquática, há que se considerar seu valor para apagar “os incêndios dos sentidos”.

Ainda sobre as ninféáceas, o mesmo Sangirardi Júnior cita Dioscórides, para o qual a ação da raiz dessa espécie, quando “bebida com muita frequência, em pouco tempo torna cabisbaixo e sem brio aquele membro que honestamente não se pode nomear” (Plínio, 1992, p. 158-159). Curiosamente, Rosa

utiliza substantivos bastante incomuns para designar “aquele membro”, como “estrovenga”, ou mesmo, “mêntula”, numa passagem em que evoca uma figura da mitologia indígena, o Curupira, que se caracteriza, dentre outros atributos, por sua “mêntula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar” (Rosa, 1969a, p. 126).

Vê-se, portanto, que a sequência desse encontro já pleno de calor erótico – “os olhos e as palavras dele *quentemente* a percorriam” (Rosa, 1969a, p. 216, grifo próprio) – tem a função de “esfriar os ânimos”, sendo toda ela remetida ao frio da manhã e às propriedades das flores do brejo para conter o desejo sexual.

Se as árvores se erguem em direção ao céu, recebendo mais diretamente os raios solares, as plantas aquáticas, como o próprio nome sugere, enraízam-se no elemento líquido, aproximando-se, por sua natureza, mais da água que do sol.

Gaston Bachelard (1997, p. 145), ao discutir a questão da pureza das águas, trata também de seu oposto, das águas impuras, impróprias para o consumo humano. Como se viu, o Brejão é caracterizado por sua união entre a água e a terra, guardando em si uma face mortífera.

Ao tratar da flora que brota desse ambiente particular, o autor escreve:

Para certas almas, a flora das águas é um verdadeiro exotismo, uma tentação de sonhar algures, longe das flores do sol, longe da vida límpida. Numerosos são os sonhos impuros que florescem na água, que se exibem pesadamente sobre a água, como a grossa mão espalmada do nenúfar. (Bachelard, 1997, p. 146).

Admirar a vegetação do Brejão é, portanto, contemplar as “flores do mal”, num sentido mais próximo da materialização vegetal disso que nasce de um meio impuro e, mais, que tira

muito de sua beleza e exuberância da água impura e putrefata, beleza que encobre o mal submerso.

Georges Bataille (2007), em seu texto *A linguagem das flores*, reflete sobre o aspecto visual das plantas e suas partes. Para o pensador francês, desfazendo as idealizações que giram em torno da beleza das flores, não é só a raiz “contrapartida perfeita das partes visíveis da planta, [...] apaixonadas pela podridão como as folhas pela luz” (Bataille, 2007, p. 92), mas as próprias flores, que podem, num exame cuidadoso, revelar uma contraface pouco agradável. Para Bataille (2007, p. 90), mesmo “as flores mais bonitas se enfeiam no centro com a mancha felpuda dos órgãos sexuais. É assim que o interior de uma rosa não responde de maneira nenhuma à sua beleza exterior [...] a flor é traída pela fragilidade de sua corola”.

A menção a Bataille convém por ampliar o espectro interpretativo. O texto de Rosa insiste muito mais na beleza e exuberância das flores do que no seu potencial aspecto repugnante. A repugnância fica circunscrita ao brejo, no qual fertilidade e podridão parecem coincidir. Para o pensador francês, vale demarcar o movimento sincrônico em direções distintas, as folhas e flores indo para o alto iluminado e as raízes rumo ao solo – charco – e à podridão da matéria decomposta. E é esse movimento que pode ser identificado em “Buriti”. Embora o escritor mineiro insista na exuberância das flores, que, certamente, não será eterna, não deixa de mencionar a simultaneidade e a dependência das flores em relação à sordidez do brejo. Portanto, a união das substâncias elementares, água e terra, exposta acima de acordo com Bachelard, encontra aqui, no tratamento da flora, um desdobramento possível. O Brejão é ocasião para o encontro do par de opostos puro/impuro.

As flores, ninfeáceas, brotam graças à união da água com a terra, num meio impuro. Ao mesmo tempo, retomando o pensamento de Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 144), em seu livro *A raiz da alma*, temos que Maria da Glória e Lalinha “são ninfas em casulo – em reclusão – transformando-se [...] em borboletas, em insetos adultos, perfeitos, formando toda a beleza que lhes era destinada”.

A presença das ninfas, criaturas intimamente ligadas à água, é, para Bachelard (1997, p. 150), sinal da pureza desse elemento: “a água purificada é ninfeizada”. Nessa perspectiva, fica nítida a multiplicação das ambiguidades do texto, ali onde, a princípio, não haveria mais do que uma descrição/composição do ambiente, aparentemente acessória ao desenrolar da trama.

Multiplicam-se, ainda, os sentidos dos elementos eróticos, retomando o que já foi dito sobre as borboletas (flores), aqui somadas ao raciocínio da estudiosa brasileira, que aproxima as personagens femininas a borboletas (animais) em estado de desenvolvimento, para o pleno desfrute da sexualidade.

As ninfas, assim como a própria Afrodite, aparecem na Mitologia Grega como um dos primeiros resultados da castração de Urano por Cronos. Lê-se em Hesíodo, na tradução de Jaa Torrano (2007, p. 111-113):

E do pai o pênis ceifou com ímpeto e lançou-o a esmo para trás. Mas nada inerte escapou da mão: quantos salpicos respingaram sanguíneos a todos recebeu-os a Terra; com o girar do ano gerou as Erinias duras, os grandes Gigantes rútilos nas armas, com longas lanças nas mãos, e *Ninfas chamadas Freixos* sobre a terra infinita. [...]

Opênis, tão logo cortando-o com aço atirou do continente no undoso mar, aí muito boiou na planície, ao redor branca espuma da imortal carne ejaculava-se, dela uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina atingiu, depois

foi à circunfluída Chipre e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva crescia sob esbeltos pés. A ela. *Afrodite Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citeréia apelidam homens e Deuses, porque da espuma criou-se [...] e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz. Eros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo, tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses. Esta honra tem dêos o começo e na partilha coube-lhe entre homens e Deuses imortais as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice.* (grifos próprios).

Dizer que Maria da Glória se aproxima da própria Afrodite não é, portanto, descabido: “Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito *um soturno mar*, mas que *punha à praia* o condão de inesperadas coisas, *conchinhas brancas de se pegarem à mão*, e com um molhado de sal e sentimentos. *De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente*” (Rosa, 1969a, p. 195-196, grifos próprios).

A referência às ninfas ligadas à água, além da evocação vegetal e dos seres míticos, remete, ainda, a um dos significados do termo ninfa: pequeno lábio da vulva. Essa observação, numa pequena nota de rodapé do importante trabalho de Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p. 145), reforça ainda mais a ideia de que a disposição dos espécimes vegetais, seu pleno vigor erótico e sua relação com as personagens e a trama, muitas vezes, podem passar despercebidos.

3 O brejo do encontro: terrível delícia

Numa passagem semelhante à da aproximação de Miguel e nhô Gualberto do brejo, destacada acima, quase como num jogo de espelhos dentro da narrativa, Maria da Glória e Lalinha,

também a cavalo, num passeio pela propriedade, aproximam-se da “Baixada”. Para espantar os mosquitos, Lalinha acende um cigarro a pedido de Maria da Glória, que também resolve fumar. Lalinha se surpreende com a iniciativa da cunhada em fumar e acaba ouvindo a seguinte confissão: “Tem horas, vou contar a você: fico pensando que não presto – que o diabo me tenta... Porque acho que tudo o que tem, de melhor, é o que a gente não deve de fazer, o que é preciso se aproveitar escondido, bem escondido...” (Rosa, 1969a, p. 171-172).

Em meio ao clima de confissão de uma e surpresa da outra, permeado pelo desejo do que se pode aproveitar escondido, sendo o “de melhor”, avista-se, mais uma vez, o Brejão-do-Umbigo:

O nome era quase brutal, esquisito, desde ali pouco se principiava, no chão – um chão ladrão de si mesmo – até lá, onde o rio perverte suas águas. O que se sabia, dele, era a jangla, e aqueles poços, com nata película, escamosa e opal [...] *O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava.* Assim bem os peixes nadavam enluvados em goma, por entre moles, mádidas folhagens. E todos os bichos deixavam seus rastros bem inculcados na umidade da argila. Todo enleio, todo lodo, e lá, de tardinha, a febre corripe, e de noite se desdobra um frio maior, sobre as que se abrem torpes – bolhas do brejo e estrelas abaixadas. Aquilo amedrontava, dava nojo. (Rosa, 1969a, p. 172, grifos próprios).

O trecho acima, sobretudo o destacado, não deixa dúvida sobre a ligação entre a flora local e o erotismo, sendo cabível o comentário de que, ali, a própria natureza copula, como sugere

o movimento dos “ramos afundados se ungindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava”.

O destaque da análise é o elemento vegetal. Mas se percebe a dificuldade da tarefa à medida que o texto caminha diversas vezes para o plano da fusão de elementos. Lembre-se de que se trata de um brejo, lugar onde naturalmente se fundem água, terra, vegetação e restos de plantas e animais, criando um ambiente onde prevalece a mistura, a indissociação, o disforme. A criação rosiana, portanto, à sua maneira, mimetiza o ambiente alagadiço, convertendo em palavras o que é próprio do lugar.

Nessa ambiência de mistura, o texto se compõe de signos essencialmente complexos. Invertem-se os termos positivo e negativo dos elementos da natureza. O chão não representa a firmeza ou segurança, pois este agora é “ladrão de si mesmo”.

O rio, contrariando sua fluidez natural, não verte simplesmente, mas “perverte suas águas”, dando o que pensar sobre o que poderia vir a ser essa “perversão” das águas de um rio. Pode-se supor que Rosa, subvertendo o sentido do termo “perversão”, indique a possibilidade de o rio transbordar, numa ligação à abertura de certas personagens para experimentarem outras possibilidades que não se limitam a formas conhecidas e aceitas, excedendo o fluir da sexualidade que se restringe ao “leito do rio” no sentido mais tradicional.

Os peixes não nadam na água, como obviamente se poderia esperar, mas “enluvados em goma”, por entre as folhagens úmidas (mádidas) e moles. A aproximação dos extremos, tal como o casamento dos elementos materiais e a convivência da pureza com a impureza, ganha, agora, a convivência do alto com o baixo, seus extremos: “bolhas do brejo” – que se formam

e estouram de baixo para cima – “e estrelas abaixadas” – que descem do alto para o baixo. Tudo isso, talvez por seu acúmulo de elementos habitualmente incompatíveis, ao final, suscita o mesmo sentimento da aproximação dos personagens masculinos ao brejo, o medo: “Aquilo amedrontava” (Rosa, 1969a, p. 172) e “(Miguel) tragava o medo do mato” (Rosa, 1969a, p. 125).

Pode-se cogitar que esse medo advém justamente do que o brejo suscita, a saber, a possibilidade da total indiferenciação, da perda de si, dos próprios limites que dão contorno ao sujeito. Notem-se, para tanto, as semelhanças presentes nas duas descrições do brejo, a começar pelo chão, “ladrão de si mesmo” (Rosa, 1969a, p. 172), “de impossível andada, era manta profunda, serapilheira em estrago e empapo, se amassando numa lama vegetal” (Rosa, 1969a, p. 125). Essas relações pelo avesso talvez possam ajudar a entender a visada de Rosa quanto ao sertão: ele, em si, já contém seu duplo.

Destaquem-se também os animais disformes, de sangue frio, de aspecto repugnante, ou mesmo, os peixes, que não nadam na água, mas justamente nesse terreno misto: “cogumelos e larvas olhavam suas luzinhas mortícias. Lívidos entes se encostavam, sem caras” (Rosa, 1969a, p. 125), “peixes nadavam enludados em goma, por entre moles, mádidas folhagens” (Rosa, 1969a, p. 172).

E é justamente na aproximação com o Brejo, na conjunção de seu potencial repugnante e atraente, belo e terrível, que se destaca a máxima fertilidade do terreno. Desse ambiente repugnante, justamente pelo acúmulo de matéria orgânica em decomposição, o solo dá sinais de vida intensa noutra passagem repleta de sugestões quanto à atividade erótica na natureza:

Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; lesmas passeiam na pétala da orquídea [...] os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores (Rosa, 1969a, p. 125).

O exuberante colorido da flor e seu “mimo” decorrem da escuridão dos paus de onde ela provém. A beleza da orquídea – ela também uma planta de importante uso dentro da botânica erótica, que tanto pode estimular como inibir o desejo sexual – se mistura com a viscosidade da lesma noutra sugestão libidinosa dos elementos naturais. No plano literário, a simbologia sexual relativa à orquídea encontra, no mínimo, uma menção ilustre. Em Proust (2006, p. 291), no volume “O caminho de Swann”, a catleia – espécie de orquídea nativa do Brasil e de outros países sul-americanos – é sinônimo da “posse física” de Charles Swann em relação à *demi-mondaine* Odette de Crécy, passando a ser corrente a expressão entre as personagens “fazer catleia”.

Os caracóis encadeiam-se em múltiplas cópulas tendo as flores como suporte. Em relação às “espíntrias”, além da referência à “lascívia dos movimentos dos caracóis” (Rosa, 2003, p. 115), há um sentido dicionarizado de “indivíduo libertino que inventa novas práticas de luxúria, com requintes de voluptuosidade, o que usa fornicção de novo gênero, pederasta” (Houaiss, 2001, p. 1.232), que traz, ainda, a relação etimológica entre espíntria e esfínter. A esse respeito, outras observações merecem ser feitas.

O termo *spintria* (plural, *spintriae*) foi usado pela primeira vez, provavelmente por Suetônio, autor de *Tiberio Calígula*, ao tratar do exílio de Tibério na ilha de Capri. Esse autor (Suetônio, 1983, p. 137) descreve, aqui, na tradução de Oliveri Valls, uma sala preparada para “secretas obscenidades”: “*Allí, grupos*

de jovencitas y de jóvenes licenciosos recogidos de todas las partes, junto con esos inventores de monstruosos acoplamientos a los que él llamaba “spintries”, unidos en grupos de tres, se prostituían entre sí en presencia de él [...]”.

Na Roma pré-cristã, do século I a.C., o termo passou a ser usado para designar moedas que eram utilizadas nos bordéis para serem trocadas por favores sexuais. Tais artefatos eram feitos de bronze, havendo, em um lado, uma representação erótica e, no outro, um número. Acredita-se que o uso desses materiais para a circulação nesses ambientes tenha sido decorrente de uma proibição do imperador Tibério de se usarem moedas com a imagem do imperador em tais lugares. Durante o período em que esse mecanismo subsistiu, haveria, portanto, uma troca entre a moeda corrente e as *spintriae*, que, depois, seriam novamente trocadas pelas moedas.

Tanto o deslocamento do sentido original de *spintria* – do homossexualismo masculino para as moedas – como sua utilização como a “moeda dos bordéis”, é ainda discutida entre especialistas, não havendo plena concordância sobre o assunto (Fishburn, 2007, p. 230). Escavações recentes em Pompeia, nas Termas Suburbanas, encontraram figuras idênticas às impressas nas moedas. Cogita-se que, contíguo aos banhos termais, funcionava um bordel, sendo clara a presença dos motivos eróticos junto às termas. Supõe-se, inclusive, que as moedas poderiam ter sido usadas originalmente como fichas para o que seria uma espécie de “armário” onde as roupas seriam guardadas.

De qualquer forma, voltando ao texto de Rosa, é digno de nota que essa incursão por um vasto sertão historicamente pleno de conotação erótica seja possível a partir dos pormenores da obra. Mais uma vez, as indicações de Rosa ao seu tradutor

italiano revelam (velam novamente) sentidos possíveis, mas, certamente, não definitivos, para a urdidura de “Buriti”. Isso porque, além do que o próprio autor indica – a saber, os cachos dos caracóis que vão copulando entre si –, subentende-se a referência à prostituição masculina. É digno de nota, portanto, o deslocamento do sentido original da expressão dos “inventores de monstruosos acoplamentos” aos caracóis que se encadeiam durante o ato reprodutor. Apazígua-se, numa primeira leitura, o sentido pleno do erotismo da passagem, havendo, talvez, referência a certo asco provocado pelo encadeamento de criaturas gosmentas. Só a pesquisa revela a referência ao espetáculo licencioso que se dava para o deleite do Imperador Romano. De qualquer forma, prevalece a noção de espetáculo erótico, de um fenômeno que se dá a ver, seja no plano da natureza – os caracóis copulando – ou na sala preparada – ambiente privado – para a realização da orgia.

Estabelece-se, aqui, uma vez mais, a dinâmica entre o detalhe do texto e o todo da obra, da mesma forma que se pode observar a plenitude das referências eróticas tanto na natureza quanto no interior das dependências da casa da fazenda do Buriti Bom. Vale lembrar também, que, se os encontros de Lalinha e iô Liodoro se dão em um ambiente protegido, na calada da noite, o defloramento e a subsequente atividade erótica de Maria da Glória e nhô Gualberto se dão ao ar livre, no Alto Grande, “lugar escondido, bonito”, que faz o contraponto com a Baixada onde se localiza o Brejão-do-Umbigo. No redemoinho dialético que é o texto rosiano, dentro e fora, alto e baixo, natureza e humano intercambiam seus valores e características de forma a ser quase impossível fixar uma paisagem e/ou situação que não se transforme no seu oposto.

No tocante à prostituição masculina à qual o texto de Suetonio faz referência, tal prática não encontra menção em “Buriti”. Há, no entanto, a atração de Lalinha por Maria da Glória, e mesmo o beijo furtivo entre elas, cujo sentido parece estar na intimidade erotizada das amigas.

Da mesma forma, os encontros noturnos entre Lalinha e seu sogro, nos quais ela se vê como uma prostituta, demandando o pleno engajamento de iô Liodoro e investindo na “invenção” de “uma experimentada ciência lasciva” (Rosa, 1969a, p. 229), não deixam dúvidas quanto à ligação possível entre esse pequeno significativo – espíntrias – e o contexto maior da obra, seja pela prática referida em Suetônio, seja pelo uso posterior como moedas nos bordéis.

Mas iô Liodoro se retardava, de propósito? — “Que é que você acha da moagem, minha filha?” — ele perguntou. Ríspida, ela retrucou: — “Nada. Nada. Nada.” Por que tanta hesitação? Seria ele também um covarde? Não via que todo assunto que ali não soasse de ódio ou amor, de voluptuosidade ou violência, cruelmente a ofendia? Um homem!

Ferisse-a, batesse-lhe, gritasse infames acusações – mas violador, macho, brutesco. Como poderia chamar-lhe? “Prostituta”? E ela, desabrida — “Sim, sou uma, sim! Pois então?! Você me quer, me agarre, me use!...”. (Rosa, 1969a, p. 231-232).

No trecho acima, o elemento vegetal participa, mais uma vez, da trama, mais especificamente, do embate entre a violência do desejo de Lalinha e a postura – ainda atenuadora – de iô Liodoro. Fora de contexto, considerando-se a intenção erótica do encontro, e de forma apenas sugerida, a cana-de-açúcar se insinua, reforçando, por um lado, a possibilidade de doçura e leite, e, por outro, o interdito cultural, a moagem –

processo de transformação do elemento natural em produto a ser comercializado, remetendo à esfera do trabalho da roça.

Aqui, o encontro entre a árvore do sertão e a flor da cidade ainda é tenso, pois se dá às vésperas da carta que anuncia o nascimento do legítimo herdeiro de iô Liodoro. O “brinquedo” inventado por ambos e que anima as noites do Buriti Bom dá, aqui, sinais de desgaste. Mesmo assim, na tentativa de manter a distância, iô Liodoro ainda expõe a contraface do desejo, naquilo que sua fala tem de incestuosa: “Que é que você acha da moagem, *minha filha?*” (grifos próprios).

Para concluir

O patriarca árvore/palmeira. A filha, fruto suculento. Outra filha, Behú, que floresce após a morte. A nora, flor enxertada. Analisar as figuras que põem em movimento o sonho narrativo que é “Buriti” significa, necessariamente, enxergar que se trata de um jardim animado que evoca o imemorial ciclo de fertilidade, nascimento e morte da natureza, estando o elemento humano inserido nessa linha natural.

Ao falar do Buriti Bom, fazenda na qual transcorre a ação de “Buriti”, Ana Maria Machado (1991, p. 102) observa a importância da botânica para se estudar o mundo vegetal constituinte do lugar. Dando livre curso a essa observação, destacamos, aqui, quão longe o estudo da flora local pode levar o leitor, ao observar tanto sua significação profunda quanto as relações de sentido estabelecidas com o desenrolar da trama em diversos níveis de significação.

O estudo da crítica carioca aponta caminhos para a apreciação da obra rosiana e, em se tratando de “Buriti”, ao falar

da importância da botânica, indica, como se viu neste estudo, uma trilha que leva o leitor a um mergulho que vai para além da flora, levando-o a afundar-se quase literalmente num brejo, umbigo de múltiplas e fecundas possibilidades interpretativas. Toda a natureza ganha conotação erótica, que se afina com a temática da novela e muda conforme as diferentes perspectivas, acompanhando os movimentos da trama.

Ao mesmo tempo, nota-se, mais uma vez, quão produtivo pode ser o mergulho nas diversas camadas que compõem o texto de “Buriti” para além do evidente conteúdo erótico da novela, sendo notório que, mesmo nos detalhes, multiplicam-se os signos dessa eroticidade que ultrapassa a esfera do humano e toma conta do sertão.

A atmosfera feérica reinante na novela deve ser entendida, simultaneamente, como um convite à reflexão sobre alguns dos usos e costumes ligados à sexualidade humana. Embora a referência aos interditos sexuais e outros produtos da cultura, como a noção de pecado, possa ser encontrada ao longo do texto, a umidade enflorificada que envolve o elemento humano – e que atinge seu ápice nesse *locus* ficcional que é o Brejo do Umbigo – parece entrar-lhe pelas narinas, sendo o erotismo parte essencial que compõe o sopro divino que anima o homem, barro tornado carne.

Referências

ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ubu, 2017.

ARAÚJO, H. V. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATAILLE, G. A linguagem das flores. In: BATAILLE, G. *Inimigo Rumor*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e João Camillo Penna. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 88-93.

CANDIDO, A. Sagarana. In: COUTINHO, E.F. (org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 243-247.

FISHBURN, G. Is that a spintria in your pocket, or are you just pleased to see me? In: FISHBURN, G. *Regarding the past: Proceedings of the 20th Conference of the History of Economic Thought Society of Australia*. Brisbane: HETSA, 2007. p. 225-236. Disponível em: <http://heterodoxnews.com/htnf/htn57/HETSA2007completepdf>. ou <https://pt.scribd.com/doc/51228927/Spintriae>. Acesso em: 04 de maio 2015.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACHADO, A. M. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MENESES, A.B. *Cores de Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PLINY. *Natural history*. Tradução de W.H.S. Jones. 2. ed. London: Harvard University Press, 1992.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Maria Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

ROCHA, E. S. *O corpo da noite: uma leitura de “Buriti”*, de João Guimarães Rosa. 2017. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, São Paulo, 2017.

RÓNAI, P. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

ROSA, J. G. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006 (dois volumes).

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. *Noites do sertão*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.

ROSA, J. G. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.

ROSA, J.G. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SANGIRARDI JÚNIOR. *Plantas eróticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

SUETONIO. *Tiberio Calígula*. Tradução de Oliveri Nortes Valls. Barcelona: Bosch Casa Editorial S.A., 1983.

VICO, G. *Os pensadores*. Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Entre o Mutum e o Buriti Bom: Miguilim em travessia

Mayara de Andrade Calqui*

Resumo

Este artigo propõe uma leitura do ciclo *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa (1956), a partir do trânsito de personagens entre as sete novelas que o compõem, com atenção especial ao percurso de Miguilim, protagonista de “Campo geral”, e à sua reaparição como Miguel, na novela final, “Buriti”. O estudo parte da observação de que há, no conjunto, uma dinâmica narrativa que permite o deslocamento de figuras pelo sertão rosiano, revelando uma rede de vínculos entre histórias, personagens e espaços. Na primeira parte, são rastreados os deslocamentos dessas figuras e discutidas algumas características do sertão representado por Rosa, compreendido como um espaço simbólico, em que carências materiais e afetivas coexistem e se complementam. Em seguida, examinam-se as menções aos familiares de Miguilim em outras novelas, com o objetivo de compará-las ao que se sabia de sua infância no Mutum e de situá-las na geografia sertaneja da obra. Por fim, propõe-se o cotejo entre Miguilim e Miguel adulto, tal como reaparece em “Buriti”, em busca de rastros das faltas afetivas e materiais que marcaram sua trajetória. A análise textual busca identificar indícios de permanência na constituição da personagem e refletir sobre o processo de sua travessia, da infância à vida adulta. Ao explorar os ecos e as continuidades que atravessam o ciclo, o artigo reforça a ideia de unidade narrativa e simbólica

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Educação da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-2145-867X>.

em *Corpo de baile*, para além da aparente fragmentação entre as novelas.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; *Manuelzão e Miguilim*; *Noites do sertão*; literatura brasileira.

From Mutum to Buriti Bom: Miguilim's Journey Across *Corpo de baile*

Abstract

This paper offers a reading of João Guimarães Rosa's cycle *Corpo de baile* (1956), focusing on the movement of characters across the seven short novels that compose the work, with special attention to the trajectory of Miguilim, protagonist of "Campo geral", and his reappearance as Miguel in the final story, "Buriti". The study begins by observing a narrative dynamic that allows figures to move across the *sertão* depicted by Rosa, revealing a network of connections between stories, characters, and spaces. The first section traces the displacements of these figures and discusses some defining features of the *sertão*, understood as a symbolic space where material and emotional deprivations coexist and complement one another. The second section examines mentions of Miguilim's family members in other stories, comparing them to what is known of their childhood in Mutum and situating them within the geography of the *sertão*. Finally, the article proposes a comparison between Miguilim and the adult Miguel, who reappears in "Buriti", seeking traces of the emotional and material losses that marked his life. The textual analysis identifies signs of continuity in the character's development and reflects on the process of his *travessia*, or passage, from childhood to adulthood. By exploring the echoes and continuities that run through the cycle, the article reinforces the idea of a narrative and symbolic unity in *Corpo de baile*, beyond the apparent fragmentation among the stories.

Keywords: João Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; *Manuelzão e Miguilim*; *Noites do sertão*; Brazilian literature.

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

***Corpo de baile*: unidade e deslocamentos no sertão rosiano**

Ao longo das novelas de *Corpo de baile*, observam-se personagens, histórias,¹ causos e cantigas que se movimentam no vivo sertão mineiro de João Guimarães Rosa.² É preciso destacar a potencialidade de “movimento latente” (Soares, 2007, p. 42), sugerida desde o título do conjunto de novelas. Nesse sentido, o “baile” a que se faz referência seria ativado por intermédio do outro que lê. Desse modo, por vezes, o leitor seria obrigado a “tornar-se parte do fio mnêmico que o *desenredo* rosiano entretece” (Passos, 2000, p. 224).

No artigo “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai (2001, p. 18) nota que as personagens de *Corpo de baile* seriam “almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e para o milagre”. Essas personagens marginais, que povoam inúmeras páginas da obra de Rosa, são “imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros” (Rónai, 2001, p. 18). Nesta leitura, serão rastreados os deslocamentos de algumas delas, com foco especial no jovem Miguilim, protagonista de “Campo geral” (Rosa, 1984), e em seu núcleo familiar. Inicialmente, serão observadas algumas aproximações entre as narrativas, por meio de menções internas à obra e da recorrência das personagens.

1 Será usado, aqui, o termo *estória*, como queria o autor, para criar a oposição entre esta e a História como disciplina, conforme o primeiro dos prefácios de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica” (Rosa, 2001a, p. 29). Ver, ainda, sobre as histórias como um contraponto da história, Deise Dantas Lima (2001).

2 *Corpo de baile* é composto pelas novelas “Campo geral”, “Uma história de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze”, “A história de Léléo e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Em sua primeira edição, foi idealizado como um volume único e, depois, dividido em três livros distintos: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão*. Sua publicação ocorreu em 1956, mesmo ano de lançamento de *Grande sertão: veredas*, obra fundamental do escritor mineiro.

Em “A estória de Lélío e Lina”, há a explicação segundo a qual “lãodalalão” é o badalo do sino do amor (Rosa, 2001b, p. 301), sendo possível, a partir disso, ampliar a compreensão do título da novela homônima. Em outro trecho, é dito que toda festa é a “reposição de uma saudade” (Rosa, 2001b, p. 260). Daí, pode-se aproveitar tal ideia, compreendendo a Festa de Manuelzão (subtítulo de “Uma estória de amor”, vale lembrar) como uma compensação das saudades da mãe, a quem homenageia com celebração e com a construção da capelinha. A relação do velho vaqueiro com a falecida mãe é uma das estórias de amor presentes na novela e, ampliando o foco, no *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa.

A procura pela demanda afetiva também é tematizada em outras narrativas da coletânea. Em “Cara-de-Bronze”, a empreitada de Grivo apresenta dois objetivos principais: a busca pelas lembranças afetivas que recomporão o passado do velho fazendeiro e a procura de uma noiva para ele, conforme se infere pelos comentários dos outros vaqueiros. Por sua vez, em “O recado do morro”, a narrativa comporta, entre cifras e mistérios, os amores e as lembranças de Pedro Orósio, reforçando a presença da temática.

Nesse universo, e tendo como escopo as intrincadas combinações entre as perdas e suas reelaborações na personagem, não se pode deixar de notar o seguinte ponto: a saudade como um tema recorrente em deslocamento. Eis um dos casos mais claros de espelhamento, posto que as condições externas, físicas, motivam a falta afetiva, ou seja, as constantes e inevitáveis migrações pelo sertão vão deixando rastros de saudades nas personagens. Lélío acredita ter sido guiado até o Pinhém, onde se estabelecerá temporariamente, por “saudade de destino” (Rosa,

2001b, p. 178). Grivo, que afirma ter “costume de tristeza”, sentencia: “A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve de...” (Rosa, 2001b, p. 153).

Um paliativo encontrado na tentativa de preencher a lacuna afetiva – ainda que de modo substitutivo e simbólico – são as frequentes menções a encomendas de recados ou cartas com notícias de parentes ou amores, que circulam pelo sertão. Drelina, a irmã de Miguilim, pergunta a Lélío se não ouvira falar em seu irmão. Maria Behú manda cartas para a Vovó Maurícia. Grivo chega a inventar notícias sobre o paradeiro de algum geralista, com a intenção de oferecer esperança aos que o procuram com tal intenção, por saberem de suas andanças por distantes paragens. Os recados trazidos de longe, tanto quanto as cantigas anônimas, trabalham no sentido de preencher as faltas.³ Para Cecília Bergamin (2004, p. 291), o “sentido existencial buscado pelas personagens aparece expresso nessa repetição da ideia de saudade, ajudando a constituir a situação de exílio que elas enfrentam”.

Enquanto “Rosa oculta ou dissolve as marcas da História”, colocando as estórias em primeiro plano, ele “incorpora, no entanto, o processo” (Arrigucci, 1994, p. 16). De fato, os processos históricos se fazem presentes ao longo da obra, bem como um vasto quadro da situação social, fornecido por meio das galerias de personagens criadas. Tanto que, ainda que não haja referências explícitas, opera-se uma “mistura dos níveis da realidade histórica”, demonstrando como o sertão “se acha siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos

³ Dentre inúmeros exemplos, o mais célebre é o da carta de Nhorinhá a Riobaldo, no *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1956), que demora oito anos para atingir seu destinatário, de modo que, após tanto tempo decorrido, remetente e destinatário já não são mais os mesmos. É como se o escrito já não correspondesse à realidade.

de vida onde parece que reina apenas a natureza” (Arrigucci, 1994, p. 16). Ou seja, o narrador rosiano “não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema”. Apesar disso, “os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica” (Bosi, 2003, p. 37), esses sujeitos são capazes de seguir em frente e de reelaborar suas faltas.

Há, na obra de Rosa, um entroncamento indissociável entre as esferas social e afetiva. Ambos os registros ocorrem simultaneamente, fazendo com que a relação de sua arte com a tradição literária constitua-se um ato “simultaneamente estético e social” (Hansen, 2012, p. 120). Assim como na fita de Möbius – cujo laço, semelhante ao símbolo do infinito, faz com que haja somente um lado, ao invés de dois –, a ficção rosiana é um exemplo do imbricamento de diferentes registros das personagens em travessia. Nelas, plenitude e carências de toda ordem, longe de se contradizer, existem complementarmente no “mundo misturado” (Arrigucci, 1994) de Guimarães Rosa.

Para Regina Zilberman (2007, p. 11), “a circunstância de serem as figuras ficcionais de ‘Campo geral’ as que retornam em outros textos sugere ser essa narrativa não apenas a primeira, mas a fonte emanadora, que dá conta do evento fundador de *Corpo de baile*, por isso, essa novela teria um caráter “fundacional, dando vazão a uma realidade que se descortina pela primeira vez”. O próprio autor afirmou, em entrevista ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1981, p. 56), ver na primeira estória, “em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo”.

Os seres ficcionais que serão rastreados nesse primeiro momento corroboram a figuração das galerias de espaços e seres da obra de Rosa. Nos termos de Davina Marques (2002, p. 4), seria possível falar em personagens “geomórficas”, pois

“o sertão rosiano é tão forte que fica difícil separar o que a ele pertence e o que apenas se manifesta através dele”. Por meio dessas personagens, podem ser delineados quadros da situação do sertão, o que se busca observar.

Nesse sentido, o contexto no qual uma ou outra personagem ressurgue, bem como o tipo de lembranças suscitadas, e de que forma atuam (ou não) nos processos de (re)elaboração deverão ser interpretados e ressignificados dentro da “Comédia Humana” (Passos, 2000, p. 230) de Rosa. Lembre-se que, segundo Benedito Nunes (2013, p. 85), para o autor, “não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz”. Ao adentrar nesse universo, torna-se evidente ao leitor que a escrita rosiana é toda feita em travessias.

A próxima seção procura acompanhar o movimento de algumas delas, partindo do núcleo familiar presente em “Campo geral”, em cujo espaço do Mutum, embrenhado no precário espaço sertanejo, o protagonista Miguilim vai aprendendo a conviver com as perdas afetivas ao longo da narrativa.⁴

O sertão em movimento: Tomé, Drelina, Chica e Grivo entre novelas

Os irmãos de Miguilim moram e trabalham nas proximidades do Pinhém, onde se passa “A estória de Lélío e Lina” (Rosa, 2001b). O mais novo deles, Tomezinho, é dotado de características que lembram tanto o pai Bero como os

⁴ Em “Campo geral”, os acontecimentos são filtrados pelos sentimentos e pelas noções éticas de Miguilim, um garoto entre sete e oito anos que enfrenta dilemas morais e aprende grandes lições sobre a amizade, a morte e a alegria, a partir da ligação profunda e constantemente lembrada com o irmão Dito, morto na infância. Um estudo mais aprofundado dessa obra, bem como de algumas questões aqui levantadas, foi desenvolvido na dissertação “Travessia e elaboração das perdas em ‘Miguilim’, de João Guimarães Rosa”, de Calqui (2016).

irmãos Miguilim e Expedito: a personagem condensa a dureza e a circunspeção do pai, orientado sobretudo para o mundo do trabalho, o estado enlutado de Miguilim e o destemor e a resignação de Dito. Dessa feita, era “quase um menino, mas também o mais sisudo e calado” (Rosa, 2001b, p. 191); parecia carregar um “luto branco” por dentro e, sobre sua coragem, um companheiro chega a afirmar que “o boi que avançava no Tomé era porque queria se machucar” (Rosa, 2001b, p. 196). Era, pois, “uma pessoa regulada no meio de nem alegre nem triste, só cheia de destinos” (Rosa, 2001b, p. 206).

Conservando o semblante de menino, Tomé segue um caminho análogo ao do pai: trabalha sem descanso pelo sustento de seu rancho, “calado e triste, lidando sempre por duro trabalhar” (Rosa, 2001b, p. 269). Caracterizado como destemido e dotado de “ursos ombros”, o destino do jovem parece convergir com o do pai também no malogro amoroso. Essa característica física em destaque possibilita mais uma associação ao pai de Tomé, em cujo epíteto, Bero ressoa algo próximo à ferocidade (“fero”). Na etimologia desse nome, há também índices de tal ferocidade. Bernardo proviria da junção entre “Bern”, urso, e “hart”, forte (Barros, 1988, p. 27). Pai e filho casam-se com mulheres encantadoras, que, contudo, lhes escapam, uma vez que ambos se mostram incapazes de corresponder plenamente às suas expectativas afetivas, conforme sugere a busca errante dessas mulheres por satisfação amorosa, culminando no adultério. Frente a essa realidade, Tomé não destrói a si próprio, como fizera o pai, suicidando-se. Ele resolve partir sozinho, sem rancores – antes de ir, recomenda um abraço a Lélío, o amante de sua mulher –, a fim de refazer sua vida, tendo na viagem uma alternativa de reelaboração.

Já a irmã Drelina chama atenção não só por sua beleza – loura dos olhos azulados –, mas também pela “cara amarrada”, sendo considerada pelos demais como soberba e antipática. Ela parece trazer consigo alguns traços do controle moralizante de Vó Izidra: não aceita a união de Tomé com a bela Jiní, em quem nunca confiara. É ela quem pergunta se o moço que chegara de viagem teria conhecido seu irmão Miguel, atitude que demonstra o distanciamento espacial entre eles. Por suas falas, o leitor é levado a retomar os laços estabelecidos entre as narrativas uma vez mais, quando ela se refere à mãe, “tão boa, tão envelhecida...” (Rosa, 2001b, p. 259).

A certa altura, Tomé faz uma viagem para buscar Chica, a irmã que ainda morava no distante Mutum. Drelina cuida maternalmente da bela irmã, cuidando de sua pele “branca quase como leite” ao evitar sua exposição ao sol, em um misto de zelo e tradicionalismo. Há uma pista que aponta para a possibilidade de Chica ser míope como Miguilim, embora não saiba, pois “apertava muito os olhos, muito azuis, para enxergar melhor as pessoas” (Rosa, 2001b, p.265). Tal dado explicita o fato de que, apesar do espaço temporal distanciado entre a narrativa do Mutum e a do Pinhém, no qual as crianças já se tornaram todas adultas, as faltas materiais e infraestruturais permanecem, de forma que o acesso à medicina continua escasso e a saída parece estar na cidade. Coloca-se, aí, uma importante questão social, visto que, apesar do tempo decorrido, não há mudanças significativas; a região continua identificada às “más brenhas”, como a definira Seo Deográcias, em “Campo geral”.

Sobre a questão afetiva, ao contrário da mãe, que se casara muito jovem sem ter a chance de escolher ou se enamorar, Chica é cortejada pelos vaqueiros pretendentes, e é simpática

com todos. Compreende-se que sua vontade é determinante para oficializar o compromisso com Delmiro. De modo geral, no Pinhém, as vozes das mulheres fazem-se ouvir, revelando seus desejos. Tudo indica que Drelina também pôde escolher pelo marido, pois, a despeito da fama de arrogante cultivada entre a vizinhança, demonstra carinho pelo marido Fradim, a quem se desdobra em medidas e presentes, sempre o admirando.

Como se sabe, as decisões relativas a casamentos eram resolvidas como verdadeiros contratos sociais, nos quais imperavam os aspectos práticos (Del Priore, 2006). Durante a virada do século XIX para o XX, já era possível descrever um novo modelo de família em formação, agora, considerando-se a vontade de cada um, e a mulher “deixando de estar totalmente subordinada aos interesses da família comandada pelo patriarca” (Scott, 2013, p. 16). Dentre os mais humildes, possuidores, portanto, de menos bens a somar ou dividir, o carinho e o amor passam a ser “aspectos relevantes” das uniões, muitas vezes concubinatos (Del Priore, 2006, p. 159).⁵

Se essa opção de escolha não foi o caso de Nhanina, percebe-se que, na geração seguinte, na de seus filhos, o afeto ganha importância, embora não garantindo a indissolubilidade do casal. A respeito dos adultérios, Mary Del Priore (2011, p. 161) pontua que, enquanto os femininos eram severamente punidos, os masculinos eram considerados tão somente uma “questão de natureza poligâmica”. Em direção semelhante, a “felicidade conjugal” seria medida pelo bem-estar do marido e sua satisfação (Del Priore, 2011, p. 167). Dentre as fórmulas para propiciar tal ideal, são lembradas a necessidade do domínio

⁵ Sobre a vida familiar das classes mais humildes, Antonio Candido (2010, p. 264) já pontuava que seus padrões eram semelhantes aos da tradicional família patriarcal, ajustados, no entanto, “ao tipo de vida de grupos situados nos níveis inferiores da pirâmide social e, portanto, desprovidos do halo com que aparecem nos estudos consagrados à vida nas classes dominantes”.

de prendas domésticas, uma boa reputação e um cuidado com a aparência, dentro dos limites da vaidade moderada.

Nesse sentido, Nhanina não atende aos quesitos enumerados. A bela e triste mãe de Miguilim vive fechada em seus devaneios ou no quarto escuro, onde se refugia. No entanto, a lei moral do sertão é subvertida, uma vez que essa mulher infiel não recebe um desfecho punitivo ou trágico: na verdade, ela tende para um final feliz, pois alcança certa autonomia e chega a escolher o companheiro com o qual seguirá depois da morte do marido.

Também merece atenção a posição ocupada por Grivo, o qual, ao reaparecer adulto na novela “Cara-de-Bronze” (Rosa, 2001), é mencionado por um dos vaqueiros como “irmão-natural” de Tomé (Rosa, 2001, p. 166). O laço sanguíneo não se justifica textualmente, mas se pode inferir que a ligação afetiva tenha se intensificado ao longo do período em que moraram juntos no Mutum. Pouco antes da partida de Miguilim, fica acertado que Grivo moraria com a família, passando a ajudar no trabalho (Rosa, 1984, p. 134). Assim, do miserável Mutum ao rico Urubuquaquá, o leitor reencontra outra criança crescida, o Grivo. Aquele garoto que trabalhava para ajudar a mãe e visto com pesar até pelos pobres moradores do Mutum, pois “quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava” (Rosa, 1984, p. 89), parece conservar características semelhantes, sendo considerado “humildezinho de caminho”, “de boa inclinação” (Rosa, 2001, p. 143).

Miguilim, por sua vez, retornará como o adulto Miguel em “Buriti”. No primeiro momento dessa novela, o foco narrativo em primeira pessoa centra-se nele. Roncari (2008, p. 150) comenta como, a partir do momento em que o leitor identifica Miguilim em Miguel, “toda a simpatia que o leitor havia adquirido pelo

menino, [...] pelas suas dores e perdas, ele a transfere para Miguel”. Tal movimento de identificação do leitor ganha respaldo desde as primeiras considerações do narrador sobre Miguel, nas quais se deixa entrever que a sensibilidade da criança continua presente no adulto. As principais recordações daquela época giram em torno da cachorrinha perdida, da compaixão pelos tatus e, sobretudo, do irmãozinho Dito.

Miguel, o menino de volta: continuidades e deslocamentos em *Corpo de baile*

“Buriti” se inicia com a viagem de volta de Miguel à fazenda Buriti Bom, na qual estivera meses antes e onde conhecera Maria da Glória, moça que lhe atrai e provoca sensações díspares. Há, ao longo da novela, muitas marcas do menino Miguilim no adulto Miguel, as quais esta leitura pretende rastrear. O percurso de Miguel representa também um caso raro de escalada social no sertão, chegando a simbolizar o progresso, como se verá.

A visão do adulto importa à medida que fornece valiosas recordações de sua infância, auxiliando na compreensão da personagem, desdobrada ao leitor em dois momentos de desenvolvimento. Com palavras quase idênticas às do narrador de “Campo geral”, por exemplo, Miguel se lembra de “uma cachorrinha” que “latia e ria, com brancos dentes, para o cachorrinho seu filhote... Ela estava quase cega...” (Rosa, 2001, p. 124), confirmando que, de fato, nunca a esquecera. Na esteira de Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002, p. 81), observe-se que, no foco narrativo centrado em Miguel, “confluem a visão pessoal de outrora – contagiada pela materna e relacionada a lugar e tempo distantes – e a de cenas mais recentes, ligadas a promessas

amorosas”. A presença da visão do passado se confirma, entre inúmeras passagens, a respeito da tentativa de “deslembrar” sua infância, “num esforço que era a mesma saudade, em sua forma mais eficaz” (Rosa, 2001, p. 134). O olhar, que se confunde com o materno, tem como metonímia o resumo fornecido da infância, condensando as duas principais características da mãe, ao dizer: “Minha meninice é beleza e tristeza” (Rosa, 2001, p. 184).

Aquele garoto que se mudara para o Mutum com a família em um carro de bois e que, depois, fora mandado para a cidade montado no cavalo (a ser vendido para auxiliar seu sustento), retorna ao sertão dirigindo um *Jeep*. A nova posição social da personagem também se faz notar pela impressão de Nhô Gualberto sobre ele, segundo a qual “mesmo da cidade e todo trajado, dava pé para uma confiança” (Rosa, 2001, p. 129), e, sobretudo, pelo fato de ser chamado de “Seo Miguel”, em sinal de respeito e admiração. Agora, Miguel “manda” e “ordena”, enquanto os encarregados “cumprem” e seguem seus comandos. Ao contrário do que ocorre em “Campo geral”, em “Buriti”, não são as faltas materiais que se sobrepõem, apesar de se tratar igualmente de uma região sertaneja.⁶ A propriedade do Buriti Bom concentra riquezas consideráveis e, especialmente nesse contexto, as diferenciações sociais tornam-se mais nítidas. Miguel transitará por essas duas esferas, passando de filho de um pobre arrendatário para doutor, formado veterinário.

Miguel e Nhô Gualberto podem ser aproximados, de certa forma, na dimensão social, pois, ainda que o jovem não tenha posses, o saber propiciado pelos estudos alça-o a uma posição privilegiada e almejada (confirmado pelo desejo de Gual de ter filhos para lhes oferecer destino análogo ao de Miguel).

⁶ Para uma análise mais detalhada centrada em “Buriti”, ver Luiz Costa Lima (1974).

Irmanam-se, também, no desejo por Maria da Glória, mesmo que enviesados diferentemente. Quando o jovem retorna, tencionando casar-se com Glorinha, Gualberto Gaspar é obrigado a admitir a vitória do “opponente”, com ele concordando e incentivando sua empreitada. Não se sabe qual é o desfecho do casal, embora tudo indique que a união poderá se consolidar.

De todo modo, o plano de pedir em casamento a filha de um rico fazendeiro, como Iô Liodoro, evidencia o *status* alcançado. Para além do pessoal, a presença de Miguel representa a introdução do progresso no sertão, à medida que dissemina o saber associado às vacinas, em que, outrora, imperavam as simpatias e benzeduras como único meio de intervenção – os vaqueiros “desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado; queriam o que fosse uma benzedura, com virtude de raminho verde de planta e mágicas palavras no encoberto” (Rosa, 2001, p. 137). Convém lembrar que, se um dia, o doutor José Lourenço ofereceu a Miguilim as lentes que lhe ajustariam a visão, agiu duplamente, ampliando-lhe os horizontes, graças à oferta de formação intelectual.

A partir do cotejamento da personagem nas duas narrativas, pode-se inferir que a carência material foi figurativamente resolvida, se não pelo acúmulo de posses, ao menos no nível social. De certa maneira, isso equivaleria a dizer que a ausência material foi compensada. É possível, pois, estabelecer uma comparação com o passado e observar a melhora de sua situação socioeconômica. Não se tem notícias, porém, da relação de Miguel com a fabulação. As histórias foram, na infância da personagem, ao lado das orações, a forma encontrada para superar os lutos de modo sublimatório, sendo a única forma viável antes da chegada de um desconhecido dotado de saberes quase divinos, o doutor letrado.

Então, no que diz respeito ao material e tangível, Miguel teve êxito e, é possível arriscar, pôde compensar lacunas do passado. Quando se procura observar o lugar de suas criações, no entanto, percebe-se a insistência de traços faltosos, em constante deslocamento. Na fase adulta, não há indícios de contato com as estórias, ao contrário do que ocorria na infância.

Também nesse caso as influências do meio devem ser consideradas. Encerrado no fechado Mutum (metaforizado pelo palíndromo do próprio nome), fabular surge como a única alternativa possível para o jovem Miguilim. Conforme as palavras do próprio Guimarães Rosa, “nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza” e “no sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?” (Lorenz, 1991, p. 69).⁷ Tal formulação pode ajudar a problematizar o desenvolvimento de Miguel, o qual, em espaço aberto e transitando por diversos territórios, conserva certo lirismo, sem se tornar, contudo, poeta. Talvez, a força de tal entroncamento possa ser reforçada pela constatação de que outra personagem, o Grivo, manteve-se estreitamente ligado às narrativas, como se viu. Embora conheça inúmeros lugares e tenha percorrido boa parte do sertão, conforme se tem notícia em “Cara-de-Bronze”, Grivo permaneceu atrelado ao ambiente rural e, provavelmente, se manteve mais firmemente enraizado ao modo de vida sertanejo, ao contrário de Miguilim/Miguel, que se educou em contato com os costumes citadinos, tendo acesso, dentre outras coisas, aos estudos que lhe ampliariam, reeditando, mais uma vez, a metáfora contida nos óculos, os horizontes ou aquilo que se convencionou chamar de “visão de mundo”.

⁷ Em *Uma breve história do Brasil*, Mary Del Priore (2010) faz menção à presença de cantadores entre os tropeiros desde a época colonial.

O lirismo das estórias se desloca, entretanto, para o olhar que captura a natureza e as personagens de “Buriti”. Dessa maneira, o mesmo olhar afetuosos em relação à natureza pode ser reconhecido nos dois momentos. Um exemplo marcante a esse respeito é o uso de diminutivos, recorrentes em “Campo geral”, estabelecendo afetividade com a matéria narrada. Logo no início de “Buriti”, quando o foco narrativo segue Miguel, tal característica aparece. Ao refazer o caminho em direção ao Buriti Bom, nas associações do jovem, surgem palavras como “desatinozinho”, “riachinho bichinho”, “riinho”, “plantinhas”, “floricas”, “raposinha” etc. (Rosa, 2002, p. 118-119).

Assim, em Miguel adulto, ainda existem lembranças, medos, inseguranças e algo do lirismo infantil, embora de modo diferente. A respeito dos diferentes graus de manifestação do lirismo nas fases infantil e adulta, cabe mencionar o artigo “Escritores criativos e devaneios”, de Freud (1996a). Partindo da noção de que os indivíduos não renunciam a situações prazerosas, mas apenas as substituem, Freud afirma que, na passagem para a vida adulta, os adolescentes precisam abandonar o brincar lúdico infantil (doravante vergonhoso), restando-lhes, porém, o devaneio e, para alguns, o fazer poético. Portanto, é natural que a manifestação do lirismo em Miguilim e em Miguel seja de outra ordem. Por sofrer menos censura, os devaneios de Miguilim podem ser livremente ficcionalizados e contados sem ressalvas. Além disso, operou-se, em sua subjetividade, a chegada de novos conhecimentos metaforizados pelos óculos.

Acompanhando de perto o texto, nota-se o retorno daquele Miguilim em cuja gênese fora previsto “um erro” (Rosa, 1984, p. 15). A percepção que tem de si continua sendo errática. Com intenção de se definir para si próprio, ele se indaga: “era um

estranho, continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (Rosa, 2001, p. 117).⁸ A sensação de ser estranho, isto é, de não pertencer à fazenda, não é nova para a personagem. Miguel era um estrangeiro por penetrar no universo do Buriti Bom, vindo da cidade, embora também fosse do sertão. Com a sequência da narrativa e a compreensão de que se trata de viagem de regresso à fazenda, o sentido evidente do questionamento de Miguel diz respeito à familiaridade, ou ausência dela, em relação aos da casa e, especialmente, a Maria da Glória. Ou seja, ele se pergunta se, decorrido um ano, seria novamente alguém de fora ou, antes disso, se teria aceitado penetrar no convívio de Buriti a ponto de ter deixado de ser, em algum momento, um estranho. Por outro lado, tendo acompanhado a trajetória de Miguilim, é preciso indagar se tal insegurança em relação a um não pertencer àquele espaço não repetiria, de algum modo, os receios do passado. De acordo com o narrador de “Buriti”, “Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição” (Rosa, 2001, p.154).

Após a reflexão sobre os sentidos de sua volta e suas expectativas, chama atenção o uso do verbo “achava” no pretérito imperfeito, que, ao mesmo tempo em que remete ao passado, confirma sua duração temporal e a ação que se repete. A escolha do verbo, que pode sugerir incerteza, é destacada em oração absoluta, posta no fim do parágrafo, relativizando tudo quanto fora afirmado anteriormente. Veem-se os ecos daquele garoto que não alcançava a certeza do irmãozinho Dito e que precisava ouvir as outras personagens para acreditar em suas próprias ideias. Curiosamente, Miguel faz um juízo de valor aproximado sobre sua mãe: “minha mãe era toda amor, mas

⁸ Veja-se um trecho do parágrafo inicial de “Buriti”: “desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho: Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinzinho que o destino quer. *Achava*” (Rosa, 2001, p. 117, grifo próprio).

ela recitava palavras ouvidas, precisava de imitar os outros, e quando praticava assim parecia estar traindo” (Rosa, 2001, p. 170).

Tanto em “Campo geral” como em “Buriti”, repete-se, ainda, o medo intermitente de errar – “Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro” (Rosa, 2001, p. 136) – e de ser injustamente repreendido.⁹ Teria Miguel internalizado a censura intransigente do pai e de Vó Izidra, de forma que aguardasse, a qualquer momento, a reprovação de suas ações? Por aquilo a que se tem acesso em “Buriti”, nota-se que a personagem vive esperando pelo direito a uma alegria plena: “trabalhava atento, [...] Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir” (Rosa, 2001, p. 136). Provavelmente, na expectativa de descobrir como seguir a lição de alegria aprendida com Ditinho, Miguel pressente que “o sonho tinha de ser tomado apenas em goles curtos, entre hostilidades” (Rosa, 2001, p. 136). O traço do aprendizado associado à ingestão física, simbolizada pelo gole, lembra um trecho de “Campo geral”, em que Miguilim “bebe um golinho de velhice” (Rosa, 1984, p. 77) ao entrar em contato com o sofrimento causado pelo luto, e, ao fazê-lo, aproxima-se metaforicamente do irmão Dito, cuja sabedoria fora diversas vezes associada à velhice.

A identificação recorrente em “Campo geral” entre personagens e natureza também se faz presente em “Buriti”. Na sequência da cena descrita, pouco depois de mencionar o erro que faria parte de sua formação, o foco de Miguel volta-se para o trato de um dos bezerros que vacinava. Pode-se perceber o deslocamento do erro, primeiramente, associado a ele e, depois, projetado no animal. Assim, era “como se um erro tivesse

⁹ Lembre-se da passagem inicial de “Campo geral”, segundo a qual “no começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo” (Rosa, 1984, p. 15, grifo próprio).

falseado seu ser, contra a forma que devia de ser o molde para ele, a ideia para um bezerro belo, não podido ser realizado” (Rosa, 2001, p. 138). Na sequência, quando o rapaz imagina que a morte daquele bezerro “seria uma coisa tristíssima”, demonstra ter adquirido certa empatia pelo animal (ambos marcados por um “erro”) durante seu trato: “ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho” (Rosa, 2001, p. 138).

Movimento semelhante ocorre quando, ao olhar para o céu, Miguel enxerga um “sertão feio, tristonho”, o mesmo adjetivo usado por nhô Gualberto para qualificá-lo: “O senhor é um bem-apegoado moço, solteiro, tristonho” (Rosa, 2001, p. 154). Apesar dessa projeção, o jovem pode vislumbrar a beleza das estrelas, deslocando para elas as qualidades da jovem do Buriti Bom, visto que, apropriando-se delas em seu discurso, “Maria da Glória dizia: ‘nossas estrelas daqui, nossas...’” (Rosa, 2001, p. 154).

Dentre as recordações do passado, destacam-se as lembranças referentes ao irmão morto, à cachorrinha Pingo-de-Ouro, à compaixão aos tatus e à bela e triste mãe, a qual será aproximada da moça por quem Miguel se enamora. O foco narrativo, privilegiando o olhar de Miguel, deixa entrever a associação por ele operada. No trecho em que recorda características da mãe, há um deslocamento para a primeira pessoa, graças ao qual se pode acompanhar o fluxo dos pensamentos da personagem, que compara a mãe às três mulheres da fazenda. Primeiro, a Maria Behú, visto que ambas perseguiriam, “pobrememente”, a poesia na vida; depois, a Dona Lalinha, pela beleza e fragilidade; em seguida, avista Maria da Glória, a quem não podia olhar diretamente, “como não se olha o alagável do sol”. Causando-lhe atração e sobressalto (“as deusas ferem”), ele afirma que Glória

era “a mulher que menos me lembrava minha mãe” (Rosa, 2001, p. 171). Por meio da negação, mãe e mulher são associadas como objetos de desejo que podem se expressar a despeito da censura moral.¹⁰

A ligação entre as duas mulheres vai se consolidando ao longo do texto. Como já apontado, a figura materna é sempre vinculada a uma saudade incerta, por vezes, relacionada ao desejo de ver o mar. Não se pode deixar de notar a repetição dos mesmos índices na jovem do Buriti Bom, conforme se nota em: “Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia” (Rosa, 2001, p. 185). Nesse ponto, os sentimentos pela moça evocam antigos afetos esquecidos. Além disso, tem-se acesso àqueles pensamentos que Miguel “não disse”, nos quais evoca o “deserto” de sua infância, refletindo: “será que, amando, é que nos estamos movendo adiante, num mar?” (Rosa, 2001, p. 185). A emoção gerada pelo amor de Maria da Glória só é comparável ao desejo de ver o mar, aprendido com a mãe. Assim, todo o tempo em que vivera afastado desse sentimento é comparado a um deserto, o extremo oposto.

Apesar das semelhanças referidas, Maria da Glória representa, no comportamento, o contrário da tristeza presente em mãe e filho. Sem dúvida, é possível aproximá-la da influência exercida por Dito, pois, à semelhança do irmãozinho, era como se “tudo ela destemesse” (Rosa, 2001, p. 185). A “glória” inscrita no nome da moça é ressaltada e representada como sinônimo de alegria (“Maria da Glória, da alegria”). A condensação sugerida ganha nova configuração quando Miguel se questiona se poderia

10 Em sua experiência clínica, Freud (1996b) passa a notar que, repetidamente, os pacientes enunciam emoções ou associações que não gostariam, no entanto, o fazem em registro negativo. Tal fenômeno passará a ser descrito como denegação, na qual um pensamento ou desejo inconsciente, que seria imediatamente repellido pela censura da consciência, pode ser expresso por meio da negação.

“viver longe da alegria”, metonímia da amada. A possível relação entre Maria da Glória e Dito é reforçada quando, em um breve deslizamento para a primeira pessoa narrativa, Miguel afirma pensar sempre nela e, às vezes, “era como uma felicidade já possuída” (Rosa, 2001, p. 181). De certo modo, é como se a lição de alegria aprendida com Dito, e ressignificada pela fala de seu Aristeu,¹¹ encontrasse correspondência na alegria inerente a Maria da Glória. Tal característica da personagem é enfatizada em diversos trechos: “ela [Maria da Glória] se indo, rapava a felicidade geral do lugar”, “alegria, era a dela”, “de nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo dum só” e, ainda, “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava” (Rosa, 2001, p. 131, 149, 154 e 171). Essa última formulação, em primeira pessoa, torna ainda mais clara a associação ao ponto de vista de Miguel.

Da mesma forma que as experiências do passado vão sendo lembradas ou reeditadas, a exemplo das ligações afetivas do jovem, o mecanismo aprendido na infância, no sentido de evitar o desprazer, continua ativo.¹² Em diálogo com Maria da Glória, por medo de desagradá-la, Miguel prefere não confessar seu ódio pelas caçadas aos tatus. Quando inquirido, falseia, respondendo que pensava em uma cachorrinha de seu passado (Rosa, 2001, p. 124) – a Pingo-de-Ouro de sua infância. Contando a estória da cachorra, ele espera encontrar conforto no conhecido, como se comprova por seu desabafo: “o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina” (Rosa, 2001, p. 124). Em outras palavras, o que ele procura é a fuga ao desprazer, evitando falar de assuntos dolorosos. Nesse caso, Miguel evita falar sobre o seu

¹¹ Sobre o episódio mencionado, ver Gabriela Reinaldo (2009).

¹² Na infância, Miguilim encontra conforto ao ouvir e contar estórias, alcançando certa compensação para as faltas que o cercam e, simultaneamente, evadindo figurativamente da realidade desagradável vivenciada. Sobre esse mecanismo compensatório, ver “Além do Princípio de Prazer” (Freud, 1920).

asco pelas caçadas de tatus, algo já presente em “Campo geral”. A escolha por um “campo branco” pressupõe uma grande carga poética, podendo ser compreendida como a representação de um espaço vazio a ser preenchido pelo Simbólico, o que não deixa de remeter ao desamparado Miguilim à espera de que os outros lhe completem o significado das palavras e das coisas.

A cena final, na qual Miguel se aproxima do Buriti Bom, evoca o final de “Campo geral”, quando, ainda menino, ele passa a olhar para tudo com os óculos do doutor, que o ajudam a “rever” a própria vida, em uma sucessão de imagens que novamente evocam um *flashback* cinematográfico. A personagem pensa em Maria da Glória, relembra as últimas conversas com ela, pensa no Mutum: ao se lembrar de Dito, vem um silêncio – já não mais um “soluçozinho”, como àquela época. Sobre o Mutum, vale notar como, de “Campo geral” a “Buriti”, “adquire autonomia de corpo vivo”, conforme pontua Luiz Costa Lima (1974, p. 130), visto que “não mais designa lugar; é pássaro”. Embora possam sinalizar para a transcendência, tanto na filosofia como na obra rosiana, as aves condensam (ao lado do tatu), ainda segundo Lima (1974), índices de infância, violência e crueldade. Se, no primeiro momento, Miguilim fora capaz de conhecer o Mutum como um lugar bonito, agora, lembra-se dele como o “triste lindo lugar onde nascera” (Rosa, 2001, p. 136). Tal antítese expressa bem mais do que as impressões físicas sobre o lugarejo, posto que carrega em síntese, como já antecipado, a fatura de sua infância – nas palavras de Miguel, “minha meninice é beleza e tristeza” (Rosa, 2001, p. 184). Tais índices, apesar de opostos, coexistem nas mais importantes recordações de “Campo geral”: as do Mutum, na linda e melancólica mãe e no irmão morto, que lhe ensinara a alegria e, depois, a grande tristeza da perda.

Como da primeira vez, na infância, permeado pelas lembranças e marcado pelas faltas, a personagem partiu em direção ao novo, rumo à cidade. Dessa vez, adulto, fazendo o caminho inverso, Miguel chega à conclusão de que “a vida não tem passado”, e considera o ensinamento divino, segundo o qual a “toda hora o barro se refaz” (Rosa, 2001, p. 316). A despeito de todo o medo de um futuro de repetições e sofrimentos, conforme se observou, ele está pronto para dar início a um novo ciclo, refazendo-se qual barro e tendo a expectativa de preencher sua falta amorosa na relação com Glorinha. Motivo recorrente no ciclo novelístico de *Corpo de baile*, o fim da viagem empreendida de volta ao Buriti Bom deve compor o destino do jovem Miguel outra vez.

À guisa de conclusão

Nesta leitura, buscou-se pontuar os deslocamentos das personagens em *Corpo de baile*, privilegiando a travessia do jovem Miguilim. Partindo de “Campo geral”, primeira novela do ciclo, foram revistos os pequenos Tomé, Drelina, Chica, Grivo e Miguel, agora, adultos e seguindo, cada um, sua trajetória particular pelas veredas da ficção de João Guimarães Rosa. Intentou-se sublinhar, paralelamente, alguns traços do sertão mineiro e suas implicações no cotidiano e na configuração das personagens. Sugeriu-se, durante as análises, a presença de um movimento de elaboração de faltas, ligadas tanto aos afetos como ao contexto sertanejo, sobretudo em relação a Miguel, cujo protagonismo nas narrativas permitiu uma abordagem mais aprofundada. Observou-se, pois, de que modo a sua busca por compreensão se cruza com a restrição física do olhar míope.

Logo, o que o garoto desejaria é, em síntese, a capacidade de ver claramente os acontecimentos ao seu redor. No limite, pode-se dizer que, com a chegada dos óculos na infância, vislumbra-se uma função de abertura do mundo (uma saída para o palíndromo do Mutum), oferecendo uma compensação ao que a visão míope de Miguilim perde. A chegada dos óculos, portanto, carrega uma função analítica, a de descortinar o véu da visão, encenando o fim de uma neblina anterior (a qual será parcialmente compensada, além do uso dos óculos, pela obtenção do saber veterinário).

Já em “Buriti”, o retorno de Miguel fornece interessantes detalhes sobre a constituição dessa personagem. Mesmo que não se dê conta, isto é, sem que o faça conscientemente, a repetição é uma forma de buscar a elaboração de suas questões do passado. Pode-se notar, por exemplo, como Miguilim volta seu afeto em direção ao sertão, embora seja um dos poucos que poderia, de fato, se afastar, dado o *status* alcançado graças ao estudo. Ao contrário, Miguel opta por um saber que o aproxima dos animais – com os quais tanto se identificara na infância –, promovendo sua cura.¹³ Portanto, do ponto de vista social, a personagem colabora para o progresso do sertão. Mais do que isso, a personagem escolhe cuidar de animais do sertão, retornando a ele para aplicar seus conhecimentos, donde se pode inferir que sua escolha profissional carrega algo do desejo e do espaço da infância de Miguilim (lembre-se da perda da cachorrinha Pingo-de-Ouro), como repetição, invocando lembranças do passado. Também o desejo de Miguel de formar um núcleo familiar parece estar no sertão, pois se apaixona por Maria da Glória (a mulher que menos o lembrava da mãe, segundo uma formulação que pretende negar enquanto aponta, opostamente, para a projeção forte e constante da bela mãe de sua infância).

13 Sob essa visada, é como se Miguel retomasse o tratamento curativo desenvolvido no sertão por seu Aristeu, em “Campo geral”, mas de forma “científica”, afastando-se do registro puramente intuitivo.

Na esteira de Freud (1914), a repetição e a recordação de fatos e projeções do passado foram lidas como uma forma de (re)elaborar as faltas afetivas. Em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1956), Riobaldo parece ter sido capaz de intuir tal processo ao longo de seu monólogo analítico, ao afirmar: “tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe” (Rosa, 1956). É o mesmo “jagunço letrado” Riobaldo quem ensina que o real não se encontra na saída, nem na chegada, pois “ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa, 1956, p. 80). De modo análogo, esta leitura se propôs a tatear, dentre o “redemunho” de interpretações possíveis desse tecido narrativo habilmente manipulado pelo autor, um caminho marcado por perdas, por deslocamentos e, sobretudo, pela beleza míope contida no olhar lírico de Miguilim/Miguel.

Referências

- ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, 1994.
- BARROS, Maria Helena Noronha. *Miguilim e Manuelzão: viagem para o ser*. 1988. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1988.
- BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *DANSADAMENTE: unidade do Corpo de baile* de João Guimarães Rosa. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BIZZARRI, Edoardo. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*. 2. ed. São Paulo: T.A.; Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

CALQUI, Mayara de Andrade. *Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim”, de João Guimarães Rosa*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CANDIDO, Antonio. A vida familiar do caipira. In: *Parceiros do Rio Bonito*. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 184-239.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. *Uma breve história do Brasil*. In: DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato (org.). *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2010. p. 158-172.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios [1908]. In: FREUD, Sigmund. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos 1906-1908*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 135-143.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar. [1914]. In: *O Caso Schreber; artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. v. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 163-171.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer [1920]. In: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 17-75.

FREUD, Sigmund. A negativa [1925]. In: *O Ego e o Id e outros trabalhos*. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 265-269.

HANSEN, João Adolfo. Guimarães Rosa e a crítica literária: Forma literária e crítica na lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio* (Análise do discurso literário). Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1974.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: Ed. UFF, 2001.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MARQUES, Davina. *Rosa e as mulheres do Mutum*. Universidade Estadual de Maringá – UEM. Anais. Maringá-PR, 9, 10 e 11 jun. 2010.

NUNES, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. PINHEIRO, Victor S. (org.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2000.

PASSOS, Cleusa Rios P. Os roteiros de *Corpo de baile*: travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 78-98, 1º sem. 2002.

REINALDO, Gabriela. A cura pela palavra: Aristeu e Guimarães Rosa. *Ângulo*, v. 115, p. 92-99, out./dez. 2009.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J.G. *Noites do sertão: (Corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001. p. 17-25.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.145-189.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão: (Corpo de baile)*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá no Pinhém: (Corpo de baile)*. [1956]. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013. p. 15-42.

SOARES, Claudia. Considerações sobre *Corpo de baile. Itinerários*, Araraquara, n. 25, 39-64, 2007.

ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2007.

Beleza geral. Uma leitura de *Campo geral*

Michel Riaudel*

Resumo

Campo geral apresenta diversas dificuldades de leitura, comuns à prosa de João Guimarães Rosa, específicas a um conto que integra um conjunto composto e próprias de sua posição inaugural em *Corpo de baile*. Uma das singularidades da escrita é, ao que nos parece, a invenção de um modo original de narrar: uma narrativa à terceira pessoa tensionada pela primeira pessoa. Outra característica remete à articulação singular entre o dramático e o reflexivo. Dessas observações, podemos ressaltar o lugar central do aprendizado da beleza e da alegria por Miguilim, guiado, do princípio ao fim, pelos pássaros.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Campo geral*; beleza; alegria.

* Sorbonne Université, Crimic, Professor emérito. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7084-678X>.

Beauté généralisée. Une lecture de *Campo geral*

Résumé

Campo geral présente plusieurs difficultés de lecture, communes à la prose de João Guimarães Rosa, spécifiques à une nouvelle faisant partie d'un ensemble composé, et propres à sa position inaugurale dans *Corpo de baile*. L'une des singularités de l'écriture est, selon nous, l'invention d'un mode narratif original : une récit à la troisième personne tentée par la première personne... Une autre caractéristique renvoie à l'articulation particulière entre le dramatique et le réflexif. De ces observations nous pouvons faire ressortir la place centrale de l'apprentissage de la beauté et de la joie par Miguilim, guidé du début à la fin par les oiseaux.

Mots-clé: João Guimarães Rosa ; *Campo geral* ; beauté ; joie.

Recebido em: 22/08/2025 // Aceito em: 30/07/2026

Modos de ler

Poder-se-ia classificar os escritores de acordo com o grau de controle que exercem sobre sua obra. É fácil distinguir, por exemplo, o projeto de Zola, que planejou nos anos 1860 os 20 volumes dos *Rougon-Macquart* e se manteve fiel a esse plano, da organização da *Comédie humaine*, concebida por Balzac apenas em 1842, quando cerca de 40 títulos já haviam sido publicados¹. No Brasil, Guimarães Rosa é, sem dúvida, desse ponto de vista, o autor que alcança um nível de controle inigualável. Assim, independentemente do momento em que a composição de *Corpo de baile* tenha se cristalizado na mente do autor, o conjunto não pode ser lido e interpretado sem referência a um “plano oculto” (Martins, Spiry, 2020, p. 30), ainda que este se manifeste apenas na consciência da circularidade entre o jovem Miguilim, de *Campo geral*, e Miguel, de *Buriti*, ao mesmo tempo que revela uma progressão temporal, à semelhança da estrutura que articula “As margens da alegria” e “Os cimos”, nas *Primeiras estórias*.

Como os grandes poemas clássicos, *Corpo de baile* está cheio de segredos que só gradualmente se revelam ao olhar atento. A própria unidade da obra é um deles. Ela não é apenas geográfica e estilística, como aparece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição e oposição integram-na, mas os leitores têm de os descobrir um a um. Talvez ninguém consiga, nesse pormenor, desemaranhar totalmente o jogo complexo das intenções do autor – mas o que cada um desvendar será o suficiente para intensificar o prazer da peregrinação por esse mundo denso de novidades (Martins; Spiry, 2020, p. 51).

¹ Cf. o “Avant-propos” da edição Furne (1842, p. 7).

Assim como Paulo Rónai (Martins; Spiry, 2020), vários críticos propuseram lógicas subjacentes aos sete textos de *Corpo de baile*. Seguindo os passos do autor, que aponta a Edoardo Bizzarri (2003) o “*aspecto planetário*” e a “*correspondência astrológica*” como pano de fundo a *O recado do morro* (Bizzarri, 2003, p. 86), Heloísa Vilhena de Araújo (1992) baseou-se no *Timeu*, de Platão (*circa* 360 a. C.), para estabelecer uma correspondência entre cada uma das sete narrativas e os planetas, bem como com os principais deuses gregos. Dessas organizações, por constituírem um sistema, emergem diversos níveis de sentido, entregues à sagacidade dos leitores e capazes de acionar, por vezes de maneira um tanto arbitrária, a máquina hermenêutica.

Mas o controle do escritor mineiro não se limita à composição; ele se exerce em múltiplos níveis de leitura, nas referências ocultas, nos subtextos e nos intertextos. O autor, por vezes, explica-se a seus tradutores em depoimentos, entrevistas e cartas. Daremos apenas dois exemplos, que vão além da elucidação de uma ou outra palavra, como o significado pouco comum de “veredas” (Bizzarri, 2003) ou das listas etnográficas sobre a fauna e a flora do sertão de Minas.

O primeiro é bastante conhecido e encontra-se na correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri (2003, p. 90-91), numa carta datada do 25 de novembro de 1963:

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, e megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo,

como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considera-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; **enredo*: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só para afirmar a Você que os livros, o “*Corpo de Baile*” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.

A citação suscitaria inúmeros comentários, mas nos limitaremos a três considerações. A primeira apenas ilustra o nível de controle exercido pelo escritor, tanto pelo número de referências “literárias” mobilizadas quanto pelos quatro estratos de significado inerentes ao seu trabalho de escrita. A partir daí, vislumbra-se a sofisticação criativa que contradiz – e esse é o segundo ponto – a afirmação de que sua obra seria fruto apenas de inspiração ou intuição. A reivindicação de um anti-intelectualismo também encontra seus limites: compreende-se que o autor rejeite uma abordagem que observa o mundo de cima, de fora, bem como certo academicismo, mas em que medida Platão ou Bergson seriam referências “anti-intelectuais”? Na verdade, a obra de Rosa é simultaneamente sensível e altamente intelectual. Para disso se convencer, basta considerar a quantidade de escritos, teses e ensaios suscitados pela sua prosa, bem como o impulso interpretativo que ela desperta. Tanto quanto a necessidade de elucidação manifestada por seus tradutores, essas leituras revelam o esforço de traduzir a obra a partir de seu interior, com vistas a uma interpretação de “dentro” da escrita. A terceira consideração decorre das duas anteriores, como se fossem suas premissas: entre o esforço de dominar o texto e o sentido e a consciência de que esse esforço é vão, uma vez que as intenções do criador não têm qualquer valor, o leitor se pergunta qual é o seu caminho.

A dificuldade dos textos em si não reside apenas na sua complexidade, mas também, como vimos, nos segredos que encerram e que Rosa revela com parcimônia. Já apresentamos um exemplo marcante desse procedimento (Riaudel, 2023), a propósito da correspondência com Harriet de Onís sobre *Sagarana*, em particular, o conto *O burrinho pedrês*. Embora as referências a Buda e ao budismo abundem no conto, Guimarães Rosa limita-se a protestar quando sua tradutora norte-americana introduz a noção de inconsciente, sem contudo, esclarecer as razões de sua objeção. Que o personagem central se chame Badu, que vários episódios da vida de Buda sejam sub-repticiamente inseridos no conto – como a capacidade do Iluminado de fazer recuar um búfalo feroz com um simples olhar² ou a cena da saída do palácio familiar do jovem príncipe Siddhartha Gautama, quando monta seu nobre cavalo Kanthaka, à cuja cauda se agarra seu cocheiro Chandaka³ –, tudo isso permanece sem explicitação. Veja-se, também, o esclarecimento sugestivo que Guimarães Rosa fornece à sua correspondente a respeito da frase “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês”: “A frase quer ser, ambiciosamente, um ‘resumo poético-e-metafísico’. Importante, pois. Creio que toda a *atitude e essência* ‘filosófica’ do Burrinho, sua maneira de estar-no-mundo, focada agudamente no ponto de máxima intuição e inspiração — nela se cifram. Não acha?” (Verlangieri, 1993, p. 221, grifos próprios).

2 Cf. Herold (1926, p. 211-212). Compare-se com a descrição do Major Saulo: “o dono, o Major Saulo, de botas e esporas, corpulento, quase um obeso, de olhos verdes, misterioso, que só com o olhar mandava um boi bravo se ir de castigo, e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal” (Rosa, 1994, p. 199). O retrato do Major Saulo parece visivelmente inspirado nas representações de um Buda risonho e barrigudo.

3 Compare-se com a passagem: “Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordado que se movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de- Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza” (Rosa, 1994, p. 241). Na enchente, o burrinho preserva a própria vida ao adotar uma atitude próxima da *samatha* budista, marcada pela calma e pela não resistência. Graças a essa atitude, salvam-se também Badu e Francolim.

Ou ainda a respeito do burrinho, que adquire como uma tromba de elefante: “Trouxera, um dia, do pasto – coisa muito rara para essa raça de cobras – uma jararacuçu, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas, da qual não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto” (Rosa, 1994, p. 199). O mesmo se pode dizer dos bovinos, cuja descrição evoca suas origens indianas:

O espúrio gir balança a bossa, cresce a cabeçorra, vestindo os lados da cara com as orelhas, e berra rouco, chamando a vaca malabar, jogada para o outro extremo do cercado, ou o guzerate seu primo, que acode à mesma nostalgia hereditária de bois sagrados, trazidos dos pascigos hindus do Coromânde ou do Travancor⁴ (Rosa, 1994, p. 201).

Diante dessa abundância de sinais enterrados no texto, compreende-se que a reação de Guimarães Rosa constitui apenas um esclarecimento parcial dirigido à sua tradutora. Na verdade, Rosa adapta seu discurso aos interlocutores: mostra-se relativamente mais loquaz com Edoardo Bizzarri, em quem identifica um maior potencial de interlocução. Paulo Rónai relata uma conversa semelhante em sua introdução a *Tutameia*, em que o autor se recusa a explicar tudo: “Senão eles [os leitores, os críticos] achavam tudo fácil. E Paulo Rónai conclui que ler Guimarães Rosa é como ‘uma verdadeira corrida de obstáculos’” (Rosa, 1994, p. 160).

Esses dois exemplos, dentre muitos outros, mostram que a posição correta do leitor não é simples. Não apenas por causa dessas camadas de significados, ao mesmo tempo complexas e enigmáticas, que induzem a uma abordagem hermenêutica – ou

4 Existe uma lembrança desse tema no conto, na expressão “touro cancreje” (Rosa, 1994, p. 490), designação de uma raça de zebu proveniente da região de Kankredj, na Índia, “parecendo com o guzerate” (Martins; Spiry, 2020, p. 72).

seja, em busca das chaves ocultas pelo próprio escritor em seus textos, interpretação de certa forma submetida aos enigmas e à sua decifração, executando o programa do autor, e não uma interpretação “livre”, aquela que revela os recursos impensados do texto –, mas também pelo efeito de contaminação entre as obras e os comentários externos do autor. Para muitos, as fronteiras entre produções com estatutos e regimes de verdade distintos se dissolvem. O processo de atestação difere: a verdade de uma ficção só se constitui no interior do texto, que produz suas próprias leis, suas próprias coerências ou incoerências, aplicando-se a regra do terceiro excluído. Ao contrário, qualquer declaração externa está sujeita à lei do terceiro excluído. Nesse caso, é importante distinguir, quando possível, a informação precisa, as tentativas de orientar a produção de sentido e o que é extremamente subjetivo, ou mesmo a fabricação de uma mitologia, consciente ou não. Lembremo-nos de Mário de Andrade, que afirmava ter escrito *Macunaíma* em uma semana, numa rede! Guimarães Rosa, por sua vez, afirma ao seu amigo Paulo Dantas ter escrito *Grande sertão: veredas* em sete meses, em estado de transe: “— Os caboclos ‘baixaram’ em mim... Só escrevo altamente inspirado, como que ‘tomado’, em transe. Aquele livro me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer” (Dantas, 1975, p. 28). Sabe-se, contudo, que ele amadureceu o livro ao longo de anos.

Quando João Guimarães Rosa responde a Edoardo Bizzarri (2003, p. 39): “Aristeo era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colmeias e benfeitor curador de doenças”, ou, mais adiante, a propósito dos nomes dos lugares de *Campo geral*: “Em *Nhangã* e *Tipã* [...] procurei camuflar um simbolismo: *Anhangá*, o demônio; *Tupã* ou *Tupan*, Deus;

dos índios tupi-guaranis”, estamos diante de informações preciosas, ainda que possam ser apenas parciais. De fato, o nome de Seo Aristeu encontra-se, nomeadamente, no quarto livro das *Geórgicas*, onde Aristeu é apresentado (de acordo com a mitologia) como filho do deus da beleza, da poesia e das artes, e não como o próprio deus. Ora, é muito provável que Rosa se inspire nesse poema de Virgílio, o que poderia orientar nossa leitura. Voltaremos a esse ponto adiante. Daí surge a questão: discrepância, lapso, erro, involuntário ou intencional? Cabe ao leitor decidir e atribuir sentido.

Modo de narrar

Dentre os comentários do autor sobre *Campo geral*, vários também se referem ao próprio personagem Miguilim, sugerindo uma identificação e uma simpatia particular: “Aquele miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia” (Dantas, 1975, p. 27)

Também se pode relacionar o fabulista Rosa e o gosto de Miguilim pela fabulação. Há aí uma tentação a que cedem algumas leituras,⁵ sobrepondo autor e criatura, como outros confundem o pequeno Marcel e Proust. A questão reside no benefício crítico que se retira dessas aproximações. Cláudia Campos Soares (2004, p. 186) avança um argumento possível em defesa desse método:

5 Por exemplo: “No caso de Miguilim, Rosa se aproxima muito também biograficamente de seu protagonista” (Soares, 2004, p. 185). É até curioso o sentido dessa aproximação, da “biografia” de Miguilim à biografia de Rosa. Mais adiante, o mesmo artigo constata: “Miguilim, também como seu criador, é um inventor de mundos ficcionais” (Soares, 2004, p. 189).

O interesse especial do depoimento de Guimarães Rosa citado anteriormente decorre do fato de ele fornecer uma possibilidade explicativa para emoções que o leitor experimenta durante a leitura da obra. “Campo geral” é uma novela que apresenta altíssima carga dramática e tem forte apelo emocional.

Mas todo escritor alimenta sua obra com sua experiência, vivida, compartilhada ou literária, tanto quanto com sua imaginação. Parece uma evidência. Essa abordagem faz avançar nossa leitura? Na verdade, é mais fecundo notar que a miopia de um, um dado físico, torna-se, no outro, uma metáfora de sua visão confusa, embaçada, a de um ser em formação, cujo desfecho – os óculos emprestado pelo doutor José Lourenço – anuncia uma resolução. A citação de Rosa (1994, p. 467) é talvez uma forma de chamar nossa atenção para esse traço da personagem, que parece nascer de uma espécie de “cena primitiva”:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória – e o menino grande dizia: “— É meu!...” E: “— É meu...” – Miguilim repetia, só para agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: “— Aãã!...”. Depois, era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: “— Acabaram com o meu filho!...” – e Miguilim não podia *enxergar*, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos (grifo próprio).

Esse momento, anterior à vida no Mutum, se passa no Pau-Roxo e corresponde a fragmentos das lembranças da criança. A escolha do imperfeito sugere o quanto os contornos da lembrança são vagos, sem começo nem fim. Tudo acontece em

torno da aparição do peru, ao mesmo tempo feroz, exibicionista e espetacular, mas, ao contrário do que ele se tornará em “As margens da alegria” (a revelação da beleza), ele se torna motivo de discórdia entre duas crianças de idades diferentes: uma está numa fase de imitação da linguagem e não compreende nada do que está em jogo; a outra, numa relação de domínio e posse. Da ferida na testa decorre o efeito simbólico da cegueira, primeiro efeito da crueldade do mundo que o desviou da visão fantasmagórica do pássaro.

Quanto à constatação de uma experiência “comum” do sertão,⁶ seria necessário, mais uma vez, distinguir com muita cautela os fatos, a interiorização afetiva de uma identidade e a encenação. Quando Rosa se confia a Günther Lorenz, ele constrói (sinceramente ou não, pouco importa) sua mitologia:

Veja você, Lorenz, nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra[r] histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. Deus meu! No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar histórias? A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. Com isso pude impressionar, mas ainda sem perseguir ambições literárias. Já naquela época, eu queria ser diferente dos demais, e eles não souberam deixar escritas suas histórias (Rosa, 1994, p. 33-34).

6 Cf. “Em entrevista a Ascendido Leite, o escritor mineiro descreveu experiências de sua infância muito semelhantes às do protagonista de “Campo geral”” (Lima, 1997, p. 39). Parece que Paulo Rónai (Martins; Spiry, 2020, p. 31) tem em mente os riscos de tais abordagens quando escreve: “A falta de dissociação entre autor e personagens faz com que conteúdos intelectuais complicados venham a revestir-se de modismos populares”.

Em Rosa, de fato, tudo o que ele toca se torna sertão, todos são sertanejos: de Miguel de Unamuno – “Unamuno inventou a nivola e o nadaísmo; e são invenções próprias de um sertanejo” (Rosa, 1994, p. 33) – ao seu amigo Paulo Dantas, certamente sergipano de origem, mas a quem ele reprova, no entanto, a ausência de preocupações metafísicas e religiosas, segundo ele próprias do homem do sertão (Dantas, 1975), passando por Alfonso d’Escragnolle Taunay, de quem ele afirma que sabe “São Paulo de cor e salteado. No fundo, ele é sertanejo” Dantas, 1975, p. 32). Essa identidade sertaneja e mineira funciona como fator de união e identificação para parte de seu público, ou como caracterização “regionalista”, ou mesmo pitoresca para outros. A noção de “sertão” é, na verdade, nessa obra, uma espécie de matéria-prima, que o autor molda como o oleiro modela o barro. Sua presença no léxico e na linguagem conferem, além disso, a essa prosa grande parte de seu inegável sabor original.

Por outro lado, essa “mitologia” parece-nos dever ser relacionada, com proveito, à predileção de Guimarães Rosa pela infância, destacada por Henriqueta Lisboa, Cláudia Campos Soares e outros. Com sutileza, justamente, Henriqueta Lisboa (1983, p. 171) abre essa pista: “Sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte tomada como atividade lúcida, fazem com que ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação exata e sem interesse consciente”.

Paralelamente aos múltiplos efeitos dessa predileção (desenvolvimento do imaginário, poesia, lirismo, criatividade linguística...), notamos que há em Rosa uma espécie de correspondência subjacente entre filogênese e ontogênese. A infância do homem encontra-se no interesse pelas origens da

humanidade e da cultura; a simplicidade do sertanejo ecoa a inocência infantil; a fabulação primitiva renasce nos primeiros passos do pequeno homem.

Ora, um dos golpes de mestre de *Campo geral* é o equilíbrio muito ambivalente da posição narrativa, nem totalmente adulta nem completamente infantil. Não basta constatar a adoção de uma narrativa em terceira pessoa com focalização interna; é preciso também entrar nas sutilezas desse regime narrativo muito particular. É claro que quase nada no texto escapa ao que o menino pôde pensar, imaginar, ouvir e ver, o que fica evidente no seguinte trecho:

A chuva de certo vinha de toda parte, de em desde por lá, de todos os lugares que tinha. Os lugares eram o Pau-Roxo, a fazenda grande dos Barboz, Paracatu, o lugar que não sabia para onde tinham levado a Cuca Pinguinho-de-Ouro, o Quartel-Geral-do-Abaeté, terra da mãe dele, o Buritis-do-Urucuia, terra do pai, e outros lugares mais que tinha: o Sucuriçu, as fazendas e veredas por onde tinham passado... (Rosa, 1994, p. 479-480).

O mundo se reduz aos lugares que Miguilim visitou (Sucuriçu) ou dos quais ouviu falar (as terras de seus pais). Pau-Roxo é o lugar onde nasceu, onde encontrou o famoso peru, e a grande fazenda dos Barboz está associada a outra lembrança sensorial de sua infância:

Umas moças, cheirosas, limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira duma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um de-beber quente, que cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, ele apreciava o cheiro da terra, das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre as folhas – cheiro pingado, respingado, risonho, cheiro de alegriazinha. As frutas que a gente comia (Rosa, 1994, p. 467).

É sua mãe que deve lhe explicar que não se trata, nesse caso, do Pau-Roxo, mas das Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, não muito longe dali, onde a família tinha ido passear. Quanto ao lugar para onde sua cadela foi levada, não tem nome, a menos que seja Paracatu, que não aparece em nenhum outro momento da história: teria então um nome, mas enigmático, sem atribuição espacial.

No entanto, o foco interno só será percebido gradualmente, devido à abertura: “Um certo Miguilim”, que coloca em primeiro plano, pela primeira (e quase última) vez, a voz do narrador e anuncia um pacto de leitura bem diferente: um terceiro distanciado, tanto mais que a história se desenrolará numa região “distante de qualquer parte”. O adjetivo indefinido “certo” remete a uma dimensão espaço-temporal distante, que pode, mas não necessariamente, introduzir o mundo dos contos. É interessante referir a escolha feita pelo tradutor francês, Jean-Jacques Villard, que interpreta a fórmula como “Era uma vez” – “Il était une fois” (Rosa, 1969, p. 181).⁷ O leitor só aos poucos, imperceptivelmente, vai se situando na focalização interna, de modo que, por exemplo, ainda se poderia ler todas as observações locais como transcrições do etnógrafo Rosa,⁸ que muitas vezes se colocou nesse papel, quando na verdade elas se referem ao olhar de Miguilim

Assim, como sintoma dessa ambivalência, o tradutor francês inclina mais a estrutura narratológica para a narrativa na

7 Não pretendemos aqui julgar as escolhas de Jean-Jacques Villard, um tradutor que, aliás, recebeu a benção do próprio Rosa durante os testes para as edições do Seuil. Mas utilizamos esse contraponto para destacar certas características do conto original. De fato, na comparação, aparecem “diferenças” que são micro-potencialidades do texto, que podem ser validadas ou não, mas que iluminam um halo de sentido. Nossas observações, sobre esse ponto, limitar-se-ão, no entanto, a alguns elementos essenciais.

8 É também a impressão que se depreende da adaptação cinematográfica de Sandra Kogut (2007), *Mutum*. É certo que a focalização interna é uma modalidade narratológica que desafia os recursos da sétima arte, mas pode-se pensar que o resultado de caráter mais documental também se explica pelas escolhas mais “naturalistas” da cineasta.

terceira pessoa, atenuando sua forte subjetividade: pelo título, não mais *Campo geral*, mas *Miguilim*⁹ (o texto passa a contar de fora a história do personagem, em vez de nos fazer entrar em seu universo); pela fórmula inicial própria dos contos maravilhosos; e pelo uso recorrente do presente narrativo (que enfatiza a ação ao atualizá-la), em vez da narração no passado do original.

O outro elemento que pesa nessa transformação é a mudança na ordem das histórias, já que esse “Miguilim”, o último conto de *Hautes plaines*, encerra a série de *Corpo de baile* para os franceses, enquanto o conto serve de abertura para o conjunto brasileiro.¹⁰

Essa comparação nos leva a analisar melhor a escolha do título por Guimarães Rosa, que enfatiza o lugar, remetendo a terras baldias, a um sertão isolado, espaço que encontramos no nome do estado querido pelo autor, Minas Gerais. Vimos a importância do lugar ressaltada pela abertura do conto – sobre a qual voltaremos –, mas podemos também dizer que a fórmula, nas primeiras páginas de *Corpo de baile*, sugere um significado menos geográfico ou topográfico do que o anúncio de um quadro “geral” para o conjunto.

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar,

9 Em sua carta de 11 de outubro de 1963 a Edoardo Bizzarri, João Guimarães Rosa valida a proposta de seu tradutor italiano de adotar “Miguilim” como título do conto, mas sugere invenções: “Ou, talvez, qualquer coisa mais *bizarra* [curioso encontro com o sobrenome do interlocutor!], na linha de: MIGUILIM BIMBO ou MIGUILIM, GLI OCCHI? Quanto mais à vontade V. inventar, mais me alegrará” (Rosa, 2003, p. 43, grifo do autor).

10 *Hautes plaines* foi publicado após a morte de Rosa. Foi precedido por *Buriti* (1961) e *Les nuits du sertão* (1962). Para a história dessa publicação na França, remetemos aos trabalhos de Márcia Aguiar, que prepara uma edição da correspondência entre Rosa e Villard para a 34 Letras (34 cartas do autor ao seu tradutor, 18 cartas do tradutor ao seu autor e 16 cartas de Rosa a outros destinatários, sempre relacionadas aos projetos editoriais franceses), que aguardamos com impaciência, e ao nosso estudo comum *João Guimarães Rosa e a França*. A recepção sempre recomendada (Aguiar; Riaudel, 2021).

ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (Rosa, 2003, p. 91, grifo do autor).

Nem “Miguilim”, nem *Mutum*, dão conta dessa polissemia, que poderia ter interessado ao cinema e aos seus planos panorâmicos. Observa-se, além disso, uma mudança da narrativa na terceira pessoa para o estilo indireto livre, no qual a voz ou os pensamentos de Miguilim se fazem ouvir no discurso relatado. Quando Dito pede ao irmão que lhe conte “a estória da Cuca Pingo-de-Ouro”, Miguilim protesta: “‘Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...’ *Como é que podia inventar a estória?*” (Rosa, 1994, p. 521, grifos próprios).

A prolongação do diálogo pelo indireto livre nos leva da oralidade ao pensamento interior, e encontramos aí outro valor bastante frequente no texto do imperfeito. Além disso, a delegação da palavra torna-se, pouco a pouco, mais explícita com a recorrência da fórmula “a gente” como substituto do “nós”, ou seja, de uma primeira pessoa fora dos diálogos, dos quais aqui estão alguns exemplos: “A coisa mais difícil que tinha era *a gente* poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar” (Rosa, 1994, p. 503, grifos próprios); “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, *a gente* ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (Rosa, 1994, p. 510, grifos próprios); “Pai ficava todo tempo nas roças, trabalhava que nem um negro do cativoiro — era o que Mãe dizia. E era bom para *a gente*, quando Pai não estava em casa” (Rosa, 1994, p. 511, grifos próprios).

Esse regime narrativo confere ao texto sua labilidade e vivacidade, que também podem ser explicadas pelo investimento afetivo do escritor:

[...] posso dizer sinceramente que, de tudo que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim (o título é “Campo Geral”), do livro *Corpo de baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo¹¹ (Rosa, 1966).

Trata-se, contudo, de uma técnica muito eficaz e extremamente dominada da escrita, que, nas últimas páginas, tende a recuar para uma posição um pouco mais distanciada.

Modos de alegria

Se quisermos continuar nesse registro psicologizante, poderíamos também notar o lugar específico dos pássaros no conto. Mas é sobretudo seu papel estruturante que nos interessa. De fato, Miguilim está condenado, queira ou não, a prestar atenção especial a essa espécie animal, que seria errado situar no mesmo nível dos animais domésticos, bovinos ou outros animais selvagens, num amontoado indistinto da natureza sertaneja. Já mencionamos o episódio obscuramente seminal do peru. Notemos também que, ao regressar de Sucuriju, ele é punido por Nhô Bernardo Caz por lhe ter faltado com “estima”: “o pai [...] como no outro dia era de domingo, levou o bando dos irmãozinhos para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar

11 Não devemos esquecer que o escritor está respondendo a uma jovem prima, falando a sua linguagem e adaptando-se a seus interesses e ao seu universo.

em casa, de castigo. Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos” (Rosa, 1994, p. 466).

Delineiam-se, então, dois polos: o do mundo aquático e terrestre, no qual evolui o pai (a pesca, a caça, a agricultura, a pecuária...), e o das aves, ao qual está associado tio Terêz, de quem o texto destaca inicialmente que Miguilim gostava particularmente. Um o castiga, o outro o valoriza, ensinando-lhe a confeccionar artesanalmente arapucas. A simpatia pelo tio Terêz também se baseia em um carinho mútuo pela mãe, Nhanina, cujas dimensões Miguilim não percebe totalmente. Mais tarde, é Luizaltino que ocupará, na economia dos personagens, o lugar do tio; e terá como companhia “um papagaio manso, chamado Papaco-o-Paco, que sabia muitas coisas” (Rosa 1994, p. 511), mas que o pai não valoriza muito. Benevolente com Miguilim como com todos, ele ensina as crianças a fazer gaiolas e promete “pegar passarim de bom cantar: patativo, papa-capim, encontro” (Rosa 1994, p. 511). Outro personagem positivo, o Grivo também está associado aos pássaros. A primeira vez ocorre quando ele é agredido por Liovaldo, ele e os dois patos que ele queria vender no Tipã. Esse episódio deixa Miguilim excepcionalmente furioso, levando-o a atacar seu irmão mais velho, e sendo recompensado com uma surra violenta do pai. Após o interlúdio na casa do vaqueiro Saluz, Miguilim recebe novamente a ira paterna por ter se esquecido de pedir a bênção. Mas, dessa vez, o pai ataca as gaiolas e os pássaros, o castigo mais ofensivo que ele pode imaginar na hierarquia de valores do filho. A resposta de Miguilim é voltar sua raiva contra seus brinquedos e, uma vez acalmado, fazer seu tico-tico-rei voltar, atraindo-o com um pouco de arroz. Chega a segunda fase da “doença” de Miguilim: a reviravolta de

todos a seu favor, incluindo Nhô Berno, e o presente trazido pelo Grivo: “o Grivo trouxe um canarinho-cabeça-de-fogo dentro de uma gaiola pequena e mal feita, mas que era presente para ele Miguilim, presente de amizade” (Rosa 1994, p. 537).

O pássaro é aqui o agente que sela a amizade entre eles, mas tem muitas outras funções ao longo da história, como a premonição e o augúrio – papel frequentemente atribuído à coruja: “À noite, Miguilim ficava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus conhecimentos e poderes de agouro” (Rosa, 1994, p. 491). Assim, quando Miguilim pensa que seu último dia chegou, ele espera por um sinal, que solicita ao seu irmão mais novo: “Dito, pergunta à Rosa se de noite um pássaro riu em cima do paiol, em cima da casa?” (Rosa, 1994, p. 494). O urubu tem uma função punitiva: “quem vai se deitar em estado sujo, urubu vem leva” (Rosa, 1994, p. 504). Mas o papel dos pássaros é, em geral, muito positivo, associado ao jogo, à liberdade e à beleza:

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinho repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo! (Rosa, 1994, p. 485)

A independência deles é, aliás, uma das condições da beleza e da felicidade: “Os passarinhos são assim, de propósito: bonitos não sendo da gente” (Rosa, 1994, p. 498). Ou ainda: “Bom era

ser filho do Bispo, e o mundo solto para os passarinhos...” (Rosa, 1994, p. 478). É por isso que a destruição brutal e infeliz das gaiolas pelo pai tem um lado feliz: ao libertar os pássaros, ela marca uma transição, uma passagem para uma maior maturidade. Além disso, suas brincadeiras ritmam o dia, como a agitação do final da tarde:

Atitava um assovio de perdiz, na borda-do-campo. Voando quem passava era a marreca-cabocla, um pica-pau pensoso, casais de araras. O gaviãozinho, o gavião-pardo do cerrado, o gaviãozinho-pintado. A gente sabia esses todos vivendo de ir s’embora, se despedidos. O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto (Rosa, 1994, p. 494).

Mas a função principal dos pássaros está ligada ao canto, à poesia e à invenção, como atesta este diálogo imaginário com o tio:

Tio Terêz voltasse, Miguilim conversava. “— Sanhaço pia uma flauta... Parece toca aprendendo...”. “— Que é que é flauta, Tio Terêz?”. Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o ioioioim deles... Tio Terêz ia aprontar para ele uma, com taquara, com canudo de mamão? Mas, depois, de certo esqueceu, nunca que ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos carecia (Rosa, 1994, p. 487).

A ambição de Miguilim é imitar o canto deles, reproduzindo-o com a ajuda de um artefato humano. Por sua vez, Seo Aristeu, outro mentor da criança, tem como instrumento o violão: “Minrela-Mindola, Menina Gordinha, com mil laços de fitas” (Rosa, 1994, p. 496). Mas, mais do que músico, Miguilim será contador de histórias, e é através da história da senhora Nhambu que ele esboça sua vocação: “Chegasse em casa, uma estória

ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez!” (Rosa, 1994, p. 499).

As palavras também “têm canto e plumagem” (Rosa, 1994, p. 367). Na verdade, os pássaros, por serem seres aéreos e solares, estão presentes em todas as etapas da aprendizagem de Miguilim, cuja mais importante reside na beleza e na alegria: “Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, dlim e dlom” (Rosa, 1994, p. 507).

Nesta fase, e antes de aprofundar este ponto nodal, devemos voltar à construção narrativa sob outro ângulo. Às vezes pergunta-se quais lições Miguilim aprendeu (Nascentes, 2007). Mas, antes mesmo dessa pergunta, outra deveria vir à mente do leitor: por que começar o conto e o conjunto narrativo que ele inaugura – *Corpo de baile*, daqui a pouco dividido em três blocos – com essa discussão sobre a natureza do Mutum: esse lugar é bonito ou feio? Em vez de estabelecer uma tensão dramática, um enigma que envolva o futuro de um personagem, uma ação que lança a trama – como estamos acostumados –, Guimarães Rosa opta, pelo menos à primeira vista, por um debate “estético”. Após uma breve apresentação dos personagens principais, a evocação de uma cena inicial (a viagem a Sucuriju para o ritual católico da crisma – a primeira saída de Miguilim de sua aldeia, embora tenha havido outras viagens anteriormente), uma frase vai assombrar Miguilim para sempre, muito além da infância:

Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidinhas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, *nunca pôde se esquecer*: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: “— É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de

qualquer parte; e lá chove sempre...” (Rosa, 1994, p. 465, grifos próprios).

O primeiro parágrafo estabeleceu uma premissa, mas ainda não lançou o debate, que só surge com a adversativa que inicia o segundo parágrafo: “Mas [...]”. O leitor provavelmente espera saber o que vai acontecer com a criança, em que disputas ela pode se envolver, que ameaças e desafios terá de enfrentar. Em vez disso, a questão que ocupa insistentemente todo o início da narrativa é o que pensar da “beleza” do Mutum. Compreende-se, então, que é preciso rever as hierarquias: a narrativa será apenas secundária, suplantada por questões de julgamento, ontológicas, morais e existenciais. Miguilim não quer possuir nada, não busca nenhum bem material; parece querer apenas compreender, formar uma opinião, saber avaliar a qualidade das coisas. Decidir se o Mutum é bonito ou feio inaugura, de fato, toda uma série de questionamentos “filosóficos”, como aponta Zama Caixeta Nascentes (2007). Mas veremos, em breve, por que não a seguimos quando ela conclui com uma lição de certo modo relativista: “Miguilim aprenderá que bonito e feio não são qualidades presentes nos objetos, mas sim conceitos empregados para descrever modos pelos quais os percebemos” (Nascentes, 2007, p. 32).

O dilema inicial, em torno de uma tensão estética mais do que dramática, suscita várias considerações. A primeira é uma pergunta: por que essa observação sobre a beleza do lugar por um estranho tanto obsessa a criança? Uma espécie de resposta está no que se segue: o relato feito à mãe assim que regressa. Se a lembrança é mais marcante do que outras, é sem dúvida por causa do que se seguiu (a reação da mãe, do pai e do tio) e, talvez, pelo que a antecedeu. A pressa em consultar a mãe leva a pensar

que Miguilim já sabia que a opinião do estrangeiro discordava do que ele percebia nos sentimentos de seus entes queridos, especialmente da mãe, que, na maioria das vezes, parece triste, melancólica. O homem que ele encontra em Sucuriju lhe dá a vislumbrar a possibilidade de uma felicidade até então frustrada ou contrariada. A consulta à mãe seria, portanto, menos uma pergunta do que uma expectativa, uma esperança de uma vida reconhecida como melhor, para ele e para ela.

Toda a arte de Rosa aqui consiste em explorar o valor moral e reflexivo do “causo” (Riaudel, 2023), essa história que visa desencadear uma meditação sobre a vida, o que convém fazer e pensar (colocando, como já dissemos, a dimensão dramática do relato em segundo plano), ao mesmo tempo em que traz de volta, pela janela, o drama que foi expulso pela porta. A exploração da observação do estrangeiro, no regresso de Sucuriju, revela todas as tensões familiares, o “Édipo” do menino, a inveja do pai em relação ao filho e ao irmão, este último apaixonado pela cunhada (o que irá explodir de forma mais evidente quando a tia-avó, Vovó Izidra, o expulsa do Mutum, dando origem a consequências posteriores e a outro nó ético: Miguilim deve devolver à mãe o bilhete que o tio Terêz lhe confiou?). O reflexivo prima, mas nele se encaixam as tensões e as intrigas.

Ora, parece-nos que não se trata de decidir entre diferentes pontos de vista ou diferentes verdades, embora Miguilim não cesse de consultar as pessoas à sua volta. O que está em jogo deve ser relacionado ao ponto de partida da narrativa: a crisma. Notemos que essa é outra diferença em relação à versão francesa, que traduz “crisma” por “batismo”, alterando consideravelmente a base da história. O ritual que motiva a viagem a Sucuriju tem, de fato, mais de um significado. Por um lado, a viagem

simboliza o afastamento e o isolamento do Mutum: a expedição é tão excepcional quanto a passagem do bispo pela região; ela, tanto quanto a crisma, liga Miguilim ao mundo e à comunidade dos crentes. O sacramento é, cronologicamente, o terceiro na vida de um cristão, depois do batismo e da primeira comunhão. Ele torna o fiel consciente de sua fé, que este “confirma” (em francês, “crisma” se diz “*confirmation*”) em plena consciência, ao contrário do que ocorre no batismo. Trata-se, portanto, de uma etapa importante na trajetória da criança – muito diferente do Menino de “As margens da alegria”, muito mais jovem, literalmente *in-fans* –, uma transição para a idade adulta. Assim como o Pentecostes para os apóstolos, a crisma marca, para Miguilim, o recebimento do Espírito Santo e a responsabilidade de testemunhá-lo. Mas, desse episódio, a criança retém menos o sentido religioso do que um detalhe, por assim dizer, pagão, do qual efetivamente “testemunha”. Enquanto isso, uma preocupação atravessa toda a história: a resistência à passagem para a idade adulta. Às vezes, esse mundo o atrai – “Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?”, ele pergunta, buscando se tranquilizar com aquele de quem se sente mais próximo (Rosa, 1994, p. 479); outras vezes, o assusta – “Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” (Rosa, 1994, p. 474) –; outras ainda, teme ser contagiado por sua brutalidade – “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre a mesma coisa seca, com aquela necessidade de ser bruta, coisas assustadoras” (Rosa, 1994, p. 480). O pacto que propõe ao irmão Dito é precisamente o de crescer sem perder a inocência: “Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?” (Rosa, 1994, p. 479). Mas a primeira lição, mais

uma vez tangencialmente ligada a um pássaro, o mutum, é transmitida por Dito, antes mesmo de todas as peripécias da história.

Lembremo-nos, em primeiro lugar, de uma das consultas de Miguilim: como saber se o que fazemos é certo ou errado? A resposta da mãe é à imagem de seu caráter insatisfeito, marcado pela negatividade: “Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...” (Rosa, 1994, p. 502). A busca do menino continua com o vaqueiro Jé, que o remete à incompletude da infância: “Menino não carece de saber, Miguilim. Menino, tudo o que faz, tem que ser mesmo malfeito...” (Rosa, 1994, p. 502). Quando chega a vez de o vaqueiro Saluz esclarecê-lo, a resposta é mais complexa: “Sei se sei, Miguilim? Nisso nunca imaginei. Acho que quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem disposição para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito” (Rosa, 1994, p. 502). Em outras palavras, o simples fato de se questionar já é sinal de que o valor da ação é questionável. Por fim, Miguilim recorre ao seu conselheiro mais fiel, Dito:

“Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai.” “— Bestagem. O cão que eu furtei algum!” “— Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tu quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...” O Dito, porque não era com ele. Fosse com ele, desse jeito não caçoava (Rosa, 1994, p. 502).

A lição do irmão é a mais positiva: não adianta se atormentar, nem antes de agir – quando a gente se torna suspeito – nem depois; o que está feito está feito. Mas a lição definitiva é dada por Dito agonizante: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agora eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre,

alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (Rosa, 1994, p. 521-522).

É preciso cultivar a alegria, a beleza e a esperança. Aprendizado que Miguilim ainda não assimilou no estágio de sua investigação sobre a pertinência de nossas ações. Ele se depara com a irascibilidade do pai, a tristeza da mãe, o fanatismo de sua tia-avó Izidra, a cadela entregue a estranhos, dramas familiares e todo tipo de miséria. No entanto, todas as desgraças da história, em primeiro lugar a morte de Dito, estão ali apenas para provar a “verdade” enunciada por seu irmão. Estará Miguilim pronto para “testemunhar”, na hora da grande partida, ao lado do doutor José Lourenço? Ele se encontra dividido entre algumas de suas piores lembranças e os ensinamentos de Dito: “Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-ouro. E o Pai. *Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza” (Rosa, 1994, p. 542).

Mas o fato de não saber talvez seja também um sinal de que essas questões não têm mais tanta importância, de que ele interiorizou que pode viver, sempre alegre, sempre alegre, apesar da morte e de todas as tristezas. A lição é também a de que todos os personagens dessa história, por mais negativos que pareçam ser, têm sua necessidade, contribuem para a formação de Miguilim.¹² E de que, como observa muito bem Heloisa Vilhena de Araújo (2005), a verdade tem um valor curativo, assim como as palavras do seu Aristeu curaram Miguilim de uma doença imaginária. Essa lição será retomada no último conto do ciclo, *Buriti*: “O

12 Essa é toda a diferença entre as *Bucólicas*, de Virgílio, e as *Geórgicas*, atravessadas de modo mais profundo por uma reflexão sobre a vida, a morte, a violência, voltada a recompor laços harmoniosos entre os seres humanos e o restante da natureza, afetados pelos desequilíbrios do mundo.

calado sussurro. Como se dissesse: ‘Meu dever é a alegria sem motivo... Meu dever é ser feliz...’ Sorria” (Rosa, 1994, p. 978).

Erich Soares Nogueira (2005, p. 158) vê na insistência na alegria uma “espécie de lema rosiano”, o que é confirmado, de várias maneiras, por Paulo Dantas (1975, p. 27) ao recordar uma cena em que seu amigo chora: “Rosa chorava porque ao mundo faltava aquela santa e pura alegria, que tanto desejava. E o mundo queria acabar com o sertão. Com tanta devastação”. Ou ainda por esta passagem do seu discurso de posse de Guimarães Rosa, pronunciado em 16 de novembro de 1967, na qual ele começa lembrando que a região de Cordisburgo se chamava antigamente “os pastos da Vista Alegre” (ressurgem aqui os temas da “miopia” – agora negada – e da felicidade) e conclui com uma referência a um salmo: “‘Alegremo-nos, suspensas ingentes lâmpadas. E sobe a luz sobre o justo e dá-se ao teso coração alegria!’ – desfere então o salmo. As pessoas não morrem, ficam encantadas” (Rosa, 1967). Paulo Dantas (1975, p. 63), novamente ele, relata finalmente (mas as citações a esse respeito podem ser infinitas) uma sentença de Rosa, em carta de 31 de julho de 1957, na qual ele declara: “Sertão é isto: intenção de alegria”.

Uma coisa é certa: do difícil percurso de Miguilim à visão extática do Menino de *Primeiras estórias*, a experiência une indissociavelmente beleza e alegria, em contato com as quais não resta mais a quem se vê tocado pela graça e suas convulsões¹³ senão proclamar a boa palavra – não a de Papaco-o-Paco que “falava, alto, falava” (Rosa, 1994, p. 541), conclusão cômica do conto –, mas aquela que conta belas histórias ou se esforça por elucidá-las. Por nossa parte, apenas esboçamos

13 Ver a reação de Miguilim ao saber que ele não vai morrer “enquanto seo Aristue não quisesse”: “Todo ria. Tremia de alegrias” (Rosa, 1994, p. 496).

algumas pistas para tentar ler mais de perto alguns aspectos desse conto extraordinário, que ainda não terminou de revelar enigmas e segredos. José Paulo Pasta (1999, p. 61-62) sugeria com delicadeza (e talvez ironia), ao falar da obra de Rosa, que “tudo se passa como se, por sua própria constituição e pelo pacto que firma com seu leitor, [...] transcendesse a categoria estético-literária do enigma, que no entanto é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do mistério. Como se sabe, enigmas pedem decifração, mistérios admitem unicamente culto e celebração”. Tanto o enigma quanto o mistério exigem revelação, cada um à sua maneira, isto é, um esforço de ajuste do olhar, de “boa distância” crítica. A celebração tem algo de paralisante – e talvez não confira tanta alegria quanto a decifração.

Referências

AGUIAR, Márcia; RIAUDEL, Michel. João Guimarães Rosa et la France. La réception toujours recommencée. In: GUERRERO, Gustavo; CAMENEN, Gersende (org.). *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin: De Gruyter, 2021. p. 247-271.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma (Corpo de baile)*. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. Terá Guimarães Rosa lido Nezami? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 150-167, 2º sem. 2005.

BALZAC, Honoré de. Avant-propos, dans *La Comédie humaine*. Disponível em: <https://www.nakala.fr/10.34847/nkl.fefb12u7#d42b6c3e2896e7a8dac44fe8c325a8d875677c32>. Acesso em: 9 jul. 2026.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva (cartas de João Guimarães Rosa)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HEROLD, A. Ferdinand. *La vie du Bouddha d'après les textes de l'Inde ancienne*. Paris: L'Édition d'art, 1926.

KOGUT, Sandra. *Mutum*. Roteiro de Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut. Produtoras: Ravina Filmes, Gloria Films. França, Brasil, 2007, 95 mn.

LIMA, Sônia Maria van Dick Lima (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 170-178.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri; SPIRY, Zsuzanna (org.). *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

NASCENTES, Zama Caixeta. Filosofando com Miguilim: questões filosóficas em “Campo geral”, de Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 9, p. 30-57, 2007.

NOGUEIRA, Erich Soares. O corpo e a palavra: uma leitura de “Campo geral”, de J. Guimarães Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 369-384, 2º sem. 2005.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 5, p. 61-70, nov. 1999.

PLATÃO. *Timeu - Crítias - O segundo Alcebiades - Hípias menor*. Tradução de Carlos Alberto da Costa Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

RIAUEL, Michel. João Guimarães Rosa e a estória”. In: DIMAS, Antonio; CHIAPPINI, Lígia (org.). *Palavras para*

Walnice Galvão. Tradução de Márcia Aguiar. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2023. p. 153-172.

RÓNAI, Paulo. Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 158-166.

ROSA, João Guimarães. *Buriti*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1961.

ROSA, João Guimarães. *Carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy*. Rio de Janeiro, 19 out. 1966. Disponível em: https://igrguimaraesrosa.org.br/Guimaraes_Rosa/Entrevista_Lenice_Guimaraes. Acesso em: 3 ago. 2025.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*, 16 nov. 1967, Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 3 ago. 2025.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Hautes plaines*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Les nuits du sertão*. Tradução de Jean-Jacques Villard. Paris: Seuil, 1962.

SOARES, Cláudia Campos. Um enfoque fora de foco: reflexões sobre o ponto de vista em “Campo geral”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 183-208, 2004.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *João Guimarães Rosa: correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, Unesp, 1993.

ZOLA, Émile. *Fichier: Plan Rougon*. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Plan_Rougon_1860.jpg. Acesso em: 9 jul. 2026.

Parte 2

O Mal e o Bem em *Grande sertão: veredas* – Aproximações

Adelia Bezerra de Meneses*

Resumo

Partindo da observação de Benedito Nunes (1998, p. 33), de que *Grande sertão: veredas* é um “romance mitomórfico”, propõe-se uma abordagem do Bem e do Mal (para Riobaldo, de Deus e do Diabo) neste texto marcado pela reversibilidade e ambiguidade. Nele, a figura de linguagem privilegiada é o paradoxo, que, assim como as formações mitopoiéticas, abriga a contradição, rompendo o princípio de identidade. Por meio de uma análise de texto cerrada da cena do pacto, mostra-se o quanto a ambiguidade Deus/Diabo se revela estilisticamente, levando à inquietante conclusão de que Riobaldo, em sua *hybris*, não quer o pacto para se vingar do Hermógenes, mas para ser “só tudo”, entestando com o Diabo... e com Deus. E nessa *hybris* se comprova a dimensão trágica de *Grande sertão: veredas*. Por outro lado, atentando para as tiradas desse teólogo sertanejo, aponta-se o Mal como Negatividade, ecoando tanto a filosofia hegeliana quanto a Cabala de Isaac Lúria: respectivamente, o vazio necessário para a propulsão do Espírito (Hegel); e o vazio necessário para que algo possa ser criado (Isaac Lúria) – ideia que repontará, surpreendentemente, num pensamento da filósofa Simone Weil, segundo o qual Deus, na Criação, renuncia a ser tudo. Finalmente, como último testemunho da dominância da ambiguidade e da reversibilidade, vem o endosso

* Doutora pela USP, é escritora e foi docente de Teoria Literária na USP, UNICAMP e Technische Universität de Berlim. Entre seus livros destacam-se *Desenho Mágico. Poesia e Política em Chico Buarque* (Prêmio Jabuti de Ensaio Literário) e *Cores de Rosa. Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0906-8680>.

à ideia do Compadre Quelemem de que “comprar e vender às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (Rosa, 1965, p. 460), ideia que encontra respaldo no pensamento de Benveniste (1966, p. 317), que mostra que no indo-europeu, *comprar* e *vender* são “noções organicamente ligadas por sua polaridade e suscetíveis de uma mesma expressão”.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; paradoxo; ambiguidade; Mal enquanto negatividade; Bem e Mal.

Evil and Good in *Grande sertão: veredas*

Abstract

Starting from Benedito Nunes' (1998) observation that *Grande sertão: veredas* is a “mythomorphic novel,” this study proposes an approach to Good and Evil (for Riobaldo: God and the Devil) in this text marked by reversibility and ambiguity, where the privileged figure of speech in the novel is the paradox. Like mythopoietic formations, the paradox harbors contradiction, breaking the principle of identity. Through a close reading of the pact scene, it is shown how the God/Devil ambiguity is stylistically revealed – leading to the unsettling conclusion that Riobaldo, in his *hybris*, does not want the pact to avenge Hermógenes, but to be “just everything”, challenging the Devil... and God. And in this *hybris* lies the tragic dimension of *Grande sertão: veredas*. On the other hand, by examining the pronouncements of this backlands theologian, Evil is identified as Negativity – echoing both Hegelian philosophy and Isaac Luria's Kabbalah: respectively, the void necessary for the propulsion of the Spirit (Hegel); and the void necessary for something to be created (Isaac Luria) – an idea that surprisingly resurfaces in a thought by philosopher Simone Weil, where God, in Creation, renounces being everything. Finally, as ultimate testimony to the dominance of ambiguity and reversibility, there is the endorsement of Compadre Quelemém's idea that “buying and selling are sometimes actions that are nearly the same...” demonstrated by tracing back to Indo-European roots, where, according to Benveniste, these notions are organically linked by their polarity and susceptible to the same expression.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; paradox; ambiguity; evil as negativity; good and evil.

Recebido em: 22/08/2025 // Aceito em: 30/07/2026

“Mire veja: o que é ruim dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala?”, diz Riobaldo (Rosa, 1965, p. 33). E de fato, com esse objetivo primordial o protagonista fala muito ao seu interlocutor, o doutor da cidade, e, do muito que fala, sobressai aquilo que diz respeito ao Diabo e, em menor volume, a Deus. E ele o faz de duas maneiras: ou através de tiradas “teóricas”, comentários e reflexões, à maneira de um filósofo sertanejo, ou através de pequenas narrativas, causos, recorrendo ao mito. Não por acaso, Benedito Nunes (1998, p. 33) declara que “*O Grande sertão: veredas* é considerado um romance mitomórfico – da imagem do Sertão à visão da natureza, dos objetos simbólicos às referências ocultistas.

Sabemos, desde os gregos, que há duas maneiras de se abordar o real: o *Logos* e *Mythos*. O *Logos* é palavra e é razão, pensamento racional, instrumento da Filosofia; o *Mythos* é palavra narrativa, uma maneira de os homens se acercarem das realidades fundamentais através de uma história, operando com a fantasia – que se torna, assim, uma instância cognitiva. Vemos em *Grande sertão: veredas* uma práxis que poderíamos chamar de mitopoiética num sentido amplo: além do poderoso arcabouço que sustenta o romance, o pacto, tecem-se no nível da micro estrutura numerosas historietas que tematizam o Diabo.

Efetivamente, há pensamentos e percepções que só através da linguagem poética podem ser verbalizados. A realidade é contraditória, paradoxal, as coisas não se regem pelo princípio de identidade, pela lógica da não-contradição. No pensamento lógico, regido pelo princípio de identidade, “ $A = A$ e $B = B$ ”; portanto, “ A é diferente de B ”. Mas na poesia e no mito – nas formações mitopoiéticas, em geral – vemos que “ $A = B$ ”. A poesia

nomeia infringindo as leis da lógica, rompendo o princípio de contradição que tolhe o real, que o imobiliza na sua contrária e dinâmica riqueza. Acolhendo a ambiguidade, convivendo com o paradoxo, pondo junto, por vezes, duas realidades, dois termos que se contrapõem, a poesia tira dessa oposição uma chispa, uma faísca de revelação. Vem Riobaldo e diz, insistentemente: “o diabo há e não há”; “Deus existe, mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (Rosa, 1965, p. 49) –, constelando um imenso paradoxo – aliás, figura de estilo dominante na ficção rosiana, em especial, em *Grande sertão: veredas*. E, como diz o autor na famosa entrevista a Günter Lorenz (1983, p. 68), “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras”.

Mas o que é essa entidade que se apresenta com tanta força nesse romance, e que recebe, ao longo das páginas, mais de 80 denominações, que a crítica rosiana se compraz em elencar? Para Antonio Candido (1971, p. 11), o Diabo, em *Grande sertão: veredas*, representaria “a parte torva da alma”, o que é ilustrado com a fala de Riobaldo por ele citada e que lhe fornece inspiração para intitular seu ensaio seminal sobre o romance, “O homem dos avessos”: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (Rosa, 1965, p. 11).

O problema é que essa é apenas *uma* das ideias formuladas por Riobaldo sobre o assunto, não podemos creditá-la como definitiva. Pois na sequência, ao longo das quase 500 páginas do romance, outras formulações (ou outras historietas) virão contradizê-la, atribuindo materialidade ao Diabo, como é o caso

do capeta que José Simplicio tem em casa, ou o caso do Diabo próprio que parou em Andrequicé, como se “porfalou” etc. Temos a tendência de teorizar sobre os conceitos de Riobaldo e “comprová-los” com uma citação convincente, com todo o peso da autoridade do narrador. Mas tal citação logo será desmentida pelo mesmo narrador páginas adiante. Isso nos desconcerta, inviabilizando conclusões definitivas que naufragarão nas águas da ambiguidade. E é essa mesma ambiguidade que impede que se embarque definitivamente seja nas abordagens univocamente sócio-históricas da crítica rosiana, seja naquelas em que se contemplam os traços, digamos, exclusivamente transcendentais no mundo de Guimarães Rosa. E, aqui, um aceno para a “crítica integrativa” de Antonio Candido e sua defesa da adequação do método ao objeto. A propósito, no texto acima citado desse autor, *O homem dos avessos*, o Professor aponta o que ele chama de princípio de reversibilidade, que regeria as diversas ambiguidades que se verificam no texto – da geografia, dos tipos sociais, afetiva, do estatuto andrógino de Diadorim – até se chegar à “ambiguidade metafísica”, “que balanceia Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem”. Conclui o crítico: “Estes diversos planos de ambiguidade compõem um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva – que nos surpreende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser” (Candido, 1971, p. 135).

Riobaldo é um filósofo sertanejo, com uma postura reflexiva por vezes sofisticada, permeada pelas grandes questões humanas, em que ecoam saberes de filósofos, pensadores e artistas do Ocidente e do Oriente: Platão, Plotino, Agostinho,

Dante, os trágicos gregos, Goethe, Thomas Mann, Jung, Isaac Luria, Dostoievski, Hegel, Leibniz, Kierkegaard, Allan Kardec, Alquimistas, Místicos, mestres da Cabala etc. – tudo filtrado pelo olhar do sertão. Uma mescla de religiosidade popular, mítica e mágica, por vezes folclórica, e de uma abordagem altamente filosófica, misturando muitas “visões”.

E nesse recorte, o tema do *pacto com o diabo* – que houve ou não houve – não é um topos *a mais* no enredo, é algo de absolutamente central, porque para ele convergem várias linhas narrativas. Como nas grandes obras, aqui nada é solto: o tema do Diabo está articulado ao tema do Destino, que está articulado ao do Amor, que está ligado à Guerra, à Vida e à Morte – os grandes temas da ficção de todos os tempos, absolutamente travejados. Importa reiterar que é “justamente em torno da indeterminação que vinca todo o episódio do pacto que se constitui a motivação decisiva para o relato de Riobaldo ao seu ouvinte cidadão, artifício sobre o qual repousa o romance” (Mazzari, 2018, p. 226).

É ainda esse mesmo crítico – que aliás faz em seus textos a mais completa abordagem do pacto, inserindo-o na tradição literária – que declara que a grande originalidade de Rosa “consiste em deixar os eventos oscilarem incessantemente entre as esferas da subjetividade e da objetividade” (Mazzari, 2010, p. 227). Aliás, um exemplo paradigmático para a dimensão subjetiva dos acontecimentos é a invocação feita por Riobaldo: “Ei, Lúcifer! Satanás dos *meus* infernos!” (Rosa, 1965, p. 319) –, em que o grifo , evidentemente meu, aponta para o mundo infernal *subjetivo* de Riobaldo. Pois, de fato, o diabo não aparece e, embora Riobaldo diga que tudo foi um “falso imaginado”, esse episódio deixa consequências no modo de ser do herói.

Ele praticará maldades gratuitas, suscita reações de terror nos animais que encontra, e dele Diadorim declarará que o que mudou foi “o cômputo da alma” (Rosa, 1965, p. 353). Riobaldo ficará com essa dúvida para sempre. A partir do pacto que pretendeu fazer, torna-se Chefe, realiza proezas, consegue a travessia do Liso do Sussuarão, que viabilizará que ele ataque o grupo do Hermógenes de surpresa. Mas, para o pacto ter existido (e, na lógica dos pactos, para Riobaldo ter vendido sua alma ao diabo), o demo precisaria existir. Por isso, o protagonista passará o resto da vida perguntando se o diabo existe.

Em termos de engenharia ficcional, é por conta do pacto (realizado ou não) que é solucionado o nó narrativo do romance: depois do pacto, é vingado Joca Ramiro, com a morte do traidor Hermógenes, num duelo de facas com Diadorim; depois do pacto, morre Diadorim, ao mesmo tempo em que mata Hermógenes. A pergunta que fica é: “depois disso” seria igual a “por causa disso”? Todo pacto tem um preço, e o preço desse teria sido a vida de Diadorim? Daí a culpa de Riobaldo, pois é essa a ideia que habita o narrador: no fim do livro, ao procurar voltar à cena do trato com o diabo, às “Veredas Mortas”, ele pergunta: “Como se, tudo revendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?” (Rosa, 1965). Mas essa empreitada é sem sucesso: Riobaldo não encontra as “Veredas Mortas”, só um lugar que se chama “Veredas Altas”.

No entanto, como nos mostra a intensa cena que transcorreu naquela noite, na encruzilhada das “Veredas Mortas”, havia um outro móvel poderoso a impelir Riobaldo para contratar o pacto: o impulso fáustico de ser “mais”, a superação dos próprios limites. É isso que o faz, inclusive, confessar que não se lembrava de

“pertencências”, que até se esquecera da “primeira razão” que o levava à encruzilhada:

Nem eu pensava em outras noções. Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo! (Rosa, 1965, p. 318).

É essa a *hybris* de Riobaldo: querer “só” tudo. E é aqui que se instaura a dimensão trágica do *Grande sertão: veredas*. Pois da perspectiva da tragédia grega, a morte de Diadorim seria consequência da desmesura de Riobaldo. Nas tragédias, é a *hybris* (= *hamartia*, em grego, ou erro trágico) que atrai o castigo. Assim se passou por exemplo, com Édipo, que ousou saber (e poder) mais do que todos; assim se passou com Antígone, que ousou, mulher que era, contrapor-se ao poder da polis. Em *Grande sertão: veredas*, afora essa admissão de “esquecimento” dos objetivos antigos, há um trecho instigante, em que fica inequívoco que o real motivo do pacto absolutamente não era a contrapartida de matar Hermógenes, de quem Riobaldo acaba confessando que mal se lembrava. Diz ele:

O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito

em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado (Rosa, 1965, p. 318).

É verdade que grande parte da crítica rosiana afirma que o pacto teria sido feito para que Riobaldo tivesse condições de paridade com o pactário Hermógenes, para conseguir vencê-lo, vingando o pai de Diadorim; mas no momento do pacto não é isso que Riobaldo quer. A ideia de “acabar com o Hermógenes” é aqui confessadamente protocolar, meramente formal. Ele o expressa com todas as letras, como vimos na citação acima, no trechinho que diz respeito à contrapartida do pacto, que, pela sua importância, repito aqui: “Do Hermógenes, mesmo existido, eu mero me lembrava” (Rosa, 1965, p. 318).

Poderia se dizer que no pacto (realizado ou não) havia um pretexto, ou motivo *manifesto*, que seria conseguir as mesmas armas do pactário Hermógenes, para acabar com ele; e um motivo *latente*, que é o de querer “ser mais”, “só tudo”, entestando com o Diabo e, por perturbador que seja, com Deus. Na realidade, o que Riobaldo realmente quer, já formulado na citação acima, vem reiterado na sequência de sua fala:

Mas, Êle – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que o Êle; do que o pavor d’Êle – e lamber o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. [...] A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Êle. Nós dois, o tornopío do pé de vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: [...] *O Diabo, na rua, no meio do redemunho*...Ah, ri; êle não. Ah – eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! [...] Digo direi de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande.

Remordi o ar: “— Lúcifer! Lúcifer!... “Aí eu bramei desengulindo. Não. Nada (Rosa, 1965, p. 319).

Por três vezes, Lúcifer é invocado. Mas, mais inquietante que vencer o Diabo, é a afirmação da personagem, que queria, que “podia [...] Feito Êle”. Apesar de uma das apelações do Diabo, na boca de Riobaldo, ser “O Êle”, canonicamente, *Ele* com *E* maiúsculo é o pronome pessoal utilizado para Deus. Tudo fica ainda mais instigante quando se constata que, na sequência, o diabo é chamado de “ele” (com “e” minúsculo): “Ah, ri; *êle* não” (Rosa, 1965, p. 319). De fato, esse segundo *êle*, e ainda por cima referindo-se a uma personagem que não ri,¹ com certeza, reporta-se ao Diabo. É também esse o pronome pessoal usado no parágrafo seguinte, com minúscula: “Então, *êle* não queria existir?” (Rosa, 1965, p. 319). Mas, insisto: e os outros “Êle” que confusamente se enfileiram nas passagens anteriores, que registrei acima? Eles substituem o nome de Deus ou do Cujo? Ou de ambos? Verifica-se nessas frases intercaladas, pontuadas com exclamação/interrogação, mais uma vez, o que Antonio Candido chamou de “princípio de reversibilidade”: aqui, um deslizamento entre Deus e o Diabo. Não teria Riobaldo, na sua *hybris* extrema, pretendido, como Lúcifer, (etimologicamente, “portador da luz”) igualar-se a Deus (“feito Êle”)? E aquilo que, um pouco antes, é descrito como o que “não vinha”, a saber, “a lufa de um vendaval grande, com Êle em trono, contravisto, sentado de estadela bem no centro” (Rosa, 1965, p. 318), figuraria Satanás, ou o Pantocrator, em meio a uma hierofania?

Estilisticamente a ambiguidade comparece pela sequência das frases do parágrafo, intercalando uma interrogação, “Deus ou o demo?”, com duas exclamações: uma assertiva (“Deus e o

1 “O-que-nunca-se-ri”, o “Sem-Gracejos”, O sempre sério, “O que não ri”, são apelações do Diabo, ao longo do romance.

demo!”), outra alternativa (“Deus ou o Demo!”), além do jogo entre duas conjunções alternativas (ou) e uma conjunção aditiva (e), bem como a referida indefinição do referente do pronome *Êle*. A sequência assim se perfaz: “Deus **ou** o demo?” – Deus e o Demo! – “Deus **ou** o Demo [...]!” E o escopo desse jogo de palavras, junto com a indefinição do referente do pronome pessoal é, repito, instaurar ambiguidade.

“Deus ou o Demo...!”, nesse contexto, essa inquietante alternativa evoca um “velho pensar”, como diz Riobaldo: a ambivalência do sagrado, ou, em outros termos, o lado demoníaco da divindade.

Volto a uma ideia expressa no parágrafo anterior, ao desejo de Riobaldo de ser “só tudo”, e ser “mais forte do que o Êle”, de ficar “Feito *Êle*” – tudo isso terminando com uma invocação que não é ao diabo folclórico, por vezes jocosamente designado, nas suas múltiplas denominações populares, mas à personagem de estilo alto, da tradição patrística, Lúcifer, denominado em Isaías como “Estrela d’Alva”, “Filho da Aurora” (Isaías, 14,12), que, por seu orgulho (por sua *hybris*), quis igualar-se ao Criador e se tornar semelhante ao Altíssimo – e, como castigo, foi precipitado nas profundezas.² Não por acaso, na cena do pacto, situação limite da *hybris* de Riobaldo, é com este apelativo do diabo que o jagunço o interpela, na frase “Ei, Lúcifer! Satanás dos meus infernos!” (Rosa, 1965, p. 319).

E, fechando a cena do pacto, vem o comentário de Riobaldo, depois de dizer que o que viveu não é falável: “Aragem do sagrado. Absolutas estrelas” (Rosa, 1965, p. 319). Aqui, o termo

2 Assim está no livro do Profeta Isaías (14,12-14): “Como caíste do céu, ó Estrela d’Alva, filho da Aurora! / Como foste atirado à terra, vencedor das nações! / E no entanto dizias no teu coração: Hei de subir até o céu, / acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono, / estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia, / nos confins do Norte./ Subirei acima das nuvens, / tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo”.

comparece, sem rebuços: “sagrado” – que não seria aplicável ao Diabo. Quanto a “aragem” (= brisa suave), remete a um tipo de hierofania, também atestada na Bíblia, em que a comoção violenta terrível da natureza, característica das teofanias, cede lugar a uma manifestação da divindade na suavidade, não no espetáculo. De fato, essa “aragem” teria tudo a ver com a singular aparição de Iahweh ao Profeta Elias, tal como manifestada no *Livro dos Reis* bíblico: não foi à maneira das hierofanias clássicas, em meio a tempestades, ventanias, fogo, raios e trovões (“a lufa de um vendaval grande”), mas como uma brisa suave.³ Mas retomemos essa última frase de Riobaldo: há na sequência a expressão “Absolutas estrelas” – que remeteria à Estrela d’Alva (aferida a Lúcifer, como vimos, no texto de Isaías (Isaías, 14,12 – conferir nota 2); e, ao mesmo tempo, à “Estrela da manhã” aferida a Jesus Cristo no *Livro do Apocalipse* (22:16), onde ele se identifica como a “brilhante Estrela da manhã”. Ambas as estrelas, para Riobaldo, “absolutas”. (!). Registre-se o plural. Não por acaso, no meio do livro, Riobaldo pergunta: “E seu eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo – posso?” (Rosa, 1965, p. 237).

Por outro lado, em outros momentos, Riobaldo, como na citação do “Deus traiçoeiro” acima reportada, fala também em “medo pavor”, dizendo respeito ao caráter assustador, terrível (embora fascinante) da Divindade, que está presente em várias religiões, e que assusta. É aquilo que se chama propriamente de “numinoso” – estudado por Rudolf Otto (2024), autor da obra *O sagrado* (*Das Heilige*), que influenciou muitos filósofos

3 “E Deus disse: ‘Sai e fica na montanha diante de Iahweh. E eis que Iahweh passou. Um grande e impetuoso furacão fendia as montanhas e quebrava os rochedos diante de Iahweh, mas Iahweh não estava no furacão; e depois do furacão houve um terremoto, mas Iahweh não estava no terremoto; e depois do terremoto um fogo, mas Iahweh não estava no fogo e depois do fogo, o murmúrio de uma brisa suave. Quando Elias o ouviu, cobriu o rosto com o manto [...]’” (1 Reis 19, 11-13).

e pensadores posteriores, como Heidegger, Jung e Mircea Eliade. Trata-se de uma realidade que, segundo Otto (2024) encontra sua expressão mais exata no “totalmente outro”, correspondendo àquilo que nos é estranho e nos desconcerta; que está absolutamente fora do domínio das coisas habituais compreendidas, um “mistério tremendo”. É o que se opõe à ordem das coisas familiares e, por isso, nos enche do espanto que paralisa (Otto, 2024).

Voltando para o nó fundamental da trama, uma observação que se impõe é que a frase que figura como epígrafe do livro – ... *O Diabo, na rua, no meio do redemoinho* (Rosa, 1965, p. 1 – e que pontua o texto, está presente nos dois passos cruciais do romance (no momento do pacto e no momento em que Diadorim e Hermógenes reciprocamente se matam um ao outro). A presença da mesma frase nessas duas passagens provoca uma aproximação simbólica dos dois contextos, uma sobreposição das duas ações: o pacto e a morte de Diadorim.

Mas, de fato, o pacto apenas leva ao seu ponto álgido uma questão que atravessa a obra inteira: “O que não é Deus, é estado do demônio” (Rosa, 1965, p. 49). E ainda: “É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com a sua dele nenhuma existência” (Rosa, 1965, p. 237). Isso nos leva a examinar a incontornável questão do romance, do mal como negatividade, ideia encampada por vários filósofos, incluindo Hegel. Para tanto, vamos recuar ao começo de *Grande sertão: veredas*. O primeiro parágrafo, que inaugura o romance, já remete à figura do Diabo:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. [...] Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. [...] Mesmo que, por defeito

como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (Rosa, 1965, p. 9).

Mais significativo que o bezerro com cara de cão é a palavra que abre o romance, “Nonada”: embora se trata de um termo dicionarizado (significando coisa de pouca importância, de pouco valor, bagatela, ninharia), o que mais impacta é o significante, juntando *no* e *nada*: Negatividade. Pois bem, quase 500 páginas depois, esse termo reaparecerá no último parágrafo do livro:

Cerro. O senhor vê. contei tudo [...] Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. **Nonada**. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 1965, p. 460).

A ideia da negatividade, reiterada ao longo do romance, vai contaminar, inclusive, alguns epítetos com que se designa o diabo: o Não-sei-o que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos, O que não ri, O Que-Não-Fala, “o O” (que pode ser lido: enquanto zero), mas, sobretudo, “O que não existe”. No entanto, retornemos às primeiras páginas. Depois de nos advertir: “*Do demo? Não glosa*” (Rosa, 1965, p. 9), no mecanismo de denegação que é privilegiado neste texto, vão-se desdobrar uma série de causos, de pequenas historietas em que se vê a presença atuante do Mal e do Maligno, como discrimina Mazzari (2018, p. 221): “do mal e do maligno – do evil e do devil, do substantivo neutro *das Böse* e do masculino *der Böse*, explorando nuances das línguas inglesa e alemã”.

Uma leitura superficial já levanta alguns episódios do início do livro: o caso do Jisé Simplício, uma espécie de pequeno pactário, que tem um satanazim a seu serviço, e que daí, “se empresa em vias de completar de rico”; um caso de endemonhiamento, e a necessidade de “extrair o Cujo do corpo de uma velha”; o caso do Aleixo, um “homem de maiores ruindades calmas”, que um dia matou um velhinho desvalido, “só por graça rústica”, e na sequência seus filhos pegaram sarampo e um a um ficaram cegos (Rosa, 1965, p. 13). Mas Aleixo mudou, tornou-se um homem bom, caridoso. E Riobaldo, ao ouvir Aleixo dizer ter sido um homem de sorte, porque Deus transformou o rumo de sua alma, reage: “Isso eu ouvi e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?” (Rosa, 1965, p. 13). E é essa a oportunidade de uma consulta ao compadre Quelemém, que, sendo espírita, responde com a teoria da reencarnação, a teoria do carma: “Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai” (Rosa, 1965, p. 13). Há também o caso do Pedro Pindó, com o filho Valtei, “gostoso de ruim”: os pais, de tanto castigá-lo, acabaram por tomar gosto, e o menino já estava no bilimblim. E Riobaldo pergunta ao seu interlocutor, o doutor da cidade: “‘Não sendo como compadre meu Quelemem quer, que explicação é que o senhor dava?’ Aquele menino [...] agora, ‘pagava’” (Rosa, 1965, p. 14). Então, se vê que a essa teoria do mal retributivo (o mal como castigo de uma ação anteriormente cometida) vai se somar a questão do karma: o mal praticado, que atravessa gerações e vai ter sua punição muito mais adiante, recebe aqui uma modulação: trata-se da concepção espírita da reencarnação, e a consequente necessidade de nessa

vida se pagar pelo que se fez em vidas passadas – coisa que, como se viu, Riobaldo aprendeu do compadre Quelemém, que é “de Cardéque”. Na sequência, ainda virão outras histórias de maldade destruidora, como a de Maria Mutema, assassina de homens, mas que, arrependendo-se – e na lei da reversibilidade – fornecerá o pretexto para ser transformada quase numa santa, atraindo romarias, na linha de uma religiosidade folclórica e mágica. Também Riobaldo, em outra passagem, vai elencar homens que conheceu – e cita “colegas” jagunços, com quem conviveu e cujos feitos testemunhou: Fanchô Bode, Treciziano, Azinhavre, Hermógenes – personagens que aparecerão ao longo da narrativa – e que representarão uma espécie de agentes encarnados do mal. Também Riobaldo não deixa de narrar casos de maldades que arrepiam, como o de um jagunço que matava um homem só para vê-lo fazer careta de dor... Repito: por detrás dessas historietas, algumas folclóricas, lateja, nas tramas do *Grande sertão: veredas*, a perplexidade sobre a questão do Mal.

Retomando esse rastreamento, a partir da primeira página do livro, há que se pontuar que, depois de alguns parágrafos, nesse “gosto de especular ideias”, Riobaldo entra decididamente no que chamamos de “mal moral”, ou o mal que depende do agir humano, cometido por alguém, e que, conseqüentemente, provocará sofrimento em outro ser. E, nesse recorte, o protagonista abordará inevitavelmente, como vimos, um problema filosófico – e teológico –: o “mal retributivo”, isto é, o mal que se apresenta como castigo a uma falta cometida. Aliás, a teoria da retribuição é a primeira das visões morais do mundo (Ricoeur, 1988, p. 29). Essa é uma posição encontrada na Bíblia hebraica, no Antigo Testamento, mas que é revista no Novo Testamento, que a refuta. Essa concepção aparece com força no *Livro de Jó*, em

que se trata do justo que sofre. Nessa narrativa, os amigos de Jó tentam convencê-lo de que seus sofrimentos só poderiam ser resultado de pecados cometidos, ao que Jó reage, contestando e interpelando Javé. E quando Javé responde, na teofania final, em que a divindade mostra seu poder numinoso e terrível em meio a uma tempestade caracterizadora das antigas hierofanias⁴, mostrando toda sua formidável potência criadora, é para apontar a Jó que o aparato de pensar humano não dá conta dessa questão. Diz Ricoeur que a reflexão sobre o Mal sempre leva a uma aporia. “No plano do pensamento, a questão do mal é um desafio, que mostra a exigência de uma lógica mais complexa que a lógica clássica para tratá-lo; ou seja: o enigma não pode ser solucionado com o nosso atual aparato de pensamento” (Cesar, 1988, p. 11).

Voltemos a Guimarães Rosa, em que se vê uma práxis narrativa articulada a uma práxis especulativa. E um método: contar duvidando, narrar duvidando, especular denegando. E naquilo que parece uma conversinha mole, prosa sertaneja caseira, toca-se em problemas fulcrais com que nós, humanos, nos defrontamos: a questão do mal e do sofrimento. Mas... e o sofrimento que não vem de uma ação humana cometida? Agora, cabe uma distinção entre Mal moral e mal metafísico.

O *Mal moral* é o mal que se pratica, fruto do agir humano, implicando a liberdade de fazer ou não fazer (assim, as ruindezas perpetradas pelo Pedro Pindó, pela Maria Mutema, pela personagem Aleixo etc.) – esse mal que é cometido contra alguém e é a causa de sofrimento (evitável, portanto). De fato, todo mal cometido por um ser humano é um mal sofrido por outro, e é uma ruptura com a ordem ética. Mas há o mal que não resulta de um agir humano, o chamado *Mal metafísico*, que

4 Hierofania: do grego, *hieros* = sagrado e *phaino* = revelar.

para Ricoeur (1988, p. 35) é “o defeito fatal de todo ser criado”, uma vez que Deus não poderia criar um outro Deus. De fato, o mal metafísico é resultante de uma falha irreduzível, provocada pelo fato de sermos – nós e o Universo – marcados pela finitude, pela falta, pela falha. Na esfera biológica, é o caso, por exemplo, das crianças nascidas como aquelas a que Guimarães Rosa se refere, “sem braços e pernas, só o toco”; ou crianças nascidas sem cérebro, com problemas que não foram provocados por ninguém, mas pelos limites da constituição humana, que às vezes dá defeito. Isso leva Riobaldo – e a todos nós – a uma radical perplexidade.

No entanto, o mal metafísico não é aferido apenas à natureza humana, mas abarca a natureza física, o planeta, o cosmos: vivemos num mundo que não está completo, mas ainda em formação, vai-se fazendo, com acomodações de placas tectônicas, com vulcões em erupção, tempestades, maremotos, falhas na crosta terrestre etc. Como pensar os tsunamis, enchentes devastadoras, a erupção do Vesúvio, o terremoto de Lisboa? Aliás, essa grande catástrofe de 1755, com um saldo de 30 a 50 mil mortos, que devastou Lisboa, constituiu um grande desafio à Teodicéia de Leibniz, e deu origem ao famoso poema de Voltaire (1756)⁵ com o reconhecimento de que “o mal está sobre a terra”, de que “seu princípio secreto não nos é conhecido”. E daí vem a grande pergunta desafiadora: “do Autor de todo o bem,/ terá o mal decorrido?” (Voltaire, 1756).⁶

Toca-se aqui num topos que frequentará as ideias de Riobaldo, e que não é uma pergunta sacrílega, está lá na Bíblia,

5 Vejamos a estrofe que coloca a questão mais ferina, do *Poème sur le Desastre de Lisbonne*, de Voltaire (1756): “Há que reconhecê-lo, o mal está sobre a terra; Seu princípio secreto não nos é de todo conhecido. Do autor de todo o bem, terá o mal decorrido?”.

6 Há de se fazer, aqui, um indispensável parênteses: os males atuais, ditos dos extremos climáticos, com enchentes, inundações, secas, incêndios etc. não são “metafísicos”, mas provocados pela ação humana. São males desencadeados pelo homem, com seus agravos contra o meio ambiente, portanto, da esfera do “mal moral” – e que poderiam ser evitados.

no profeta Isaías: “Eu formo a luz e crio as trevas, eu faço a felicidade e crio a infelicidade: sim, eu, Javé, faço tudo isto” (Isaías, 45,7). A negatividade também viria de Deus. Essa é uma discussão, segundo o testemunho de Paul Ricoeur (1988, p. 46), que coloca em questão a concepção de Karl Barth, de que o mal seria como que “a mão esquerda” de Deus – e endossaria a lógica do paradoxo. Tal ideia, para Ricoeur (1988, p. 46), “reabriria a via às especulações dos pensadores do Renascimento, retomadas – com que poder – por Schelling, a respeito do lado demoníaco da divindade”.

Em todo o caso, a lógica cartesiana não dá conta de decifrar o problema do mal, o único recurso é o mito – ou o paradoxo. Essa questão, evidentemente não resolvida, ronda as páginas do *Grande sertão: veredas*, levando-nos a um “redemunho” de ideias.

A bem da verdade, é preciso que se diga que Riobaldo não se preocupará muito com esse mal que abarca as grandes catástrofes da Natureza, ele se restringirá mais ao mal moral, e ao mal metafísico enquanto individualmente apercebido – como a vida humana “que erra rumo”, que dá em aleijões, como esses dos “meninos sem pernas e sem braços” e nos confronta com a dor patética, a “dor que dói até em criancinhas, e bichos, e nos doidos – não dói sem precisar de se ter razão nem conhecimento?” (Rosa, 1965, p. 49).

Há, ainda, curiosamente, nessas páginas iniciais do romance, relativamente à materialidade do mal, um quadro extenso do mal universal, que, saindo do mundo humano, espraia-se pelo reino *vegetal* (caso da mandioca-mansa, que pode virar zangada, e que mata; mas também, numa reversibilidade, da mandioca brava, que pode virar doce); pelo reino *animal* – caso da cobra cascavel,

com seu “carantonho de ódio franzido” (Rosa, 1965, p. 12), e do gavião corvo, com a “precisão de talhar para diante, rasgar e estraçalhar a bico [...] por ruim desejo” (Rosa, 1965, p. 12) –; e pelo reino *mineral*, com “as tortas raças de pedras horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (Rosa, 1965, p. 12). E a conclusão: “Arre, ele está misturado em tudo” (Rosa, 1965, p. 12).

Retomo a ideia de Riobaldo que reincide em vários momentos do texto, variando a formulação: “O Demônio não precisa existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (Rosa, 1965, p. 49), bem como a já citada frase: “O que não é Deus, é estado do demônio” (Rosa, 1965, p. 49). Há, aqui, em convergência com a teoria do mal como privação do bem, a concepção hegeliana do Mal, como negatividade.

Cito a prefaciadora do livro de Paulo Ricoeur, *O Mal – um desafio à filosofia e à teologia*: “A não solução para o problema do sofrimento injusto leva Hegel a repropor a questão de outra forma: o sofrimento é inelutável, como negatividade cujo sentido é ser propulsora da evolução do Espírito” (Cesar, 1988, p. 10).

Isso leva à ideia um tanto perturbadora do *Mal como necessidade*. De fato, dessa perspectiva, o Mal é necessário, é o vazio que se faz necessário para que haja o movimento, para que o Ser possa avançar. Falando da Psicanálise, numa entrevista a Françoise Dolto, o psicanalista Gerard Séverin (1981) apresenta uma imagem muito expressiva para mostrar a necessidade da falta, da falha, da carência, como condições para o desejo, para que haja movimento emocional. Há um dinamismo inerente à percepção do desejo: para que ele exista, há que se experimentar

o vazio. A imagem que Gerard Séverin (1981) apresenta é o jogo que, em português, chama-se “Falta um”. Trata-se de um tabuleiro (de papelão ou de madeira), em que figuram peças que são pequenos quadradinhos móveis, com letras do alfabeto. O conjunto se parece com palavras cruzadas. Porém, existe nesse tabuleiro um quadrado vazio, sem letra, um buraco, uma ausência, uma carência de letra, um oco. Graças a esse vazio, a essa carência, a essa falha, as peças podem se movimentar, uma de cada vez, e, assim, formar palavras. O conjunto só ganha sentido devido a essa falta; em outros termos, o jogo só funciona graças a esse vazio.

Vejamus uma imagem possível do jogo “**Falta um**”:

A	V	C	I	F	N
S	E	R	T	Ã	O
D	R		I	S	N
N	P	Q	R	B	A
I	C	A	U	O	D
E	D	L	B	S	A

Se todos os quadradinhos fossem preenchidos, haveria impossibilidade de as peças se moverem. O vazio, a ausência de ser – a negatividade – é que possibilita o movimento.

Esse jogo do “Falta um” mostra, didaticamente, não apenas como esse vazio é “impreenchível” (apenas desloca-se, muda de lugar), mas também o quanto é necessário para que haja mobilidade. Portanto, a conclusão, imperiosa, é a necessidade da falta, do “manque”, para que se produza um movimento psíquico.

No entanto, não apenas na Psicanálise isso se passa; no mundo da Filosofia, o vazio se faz necessário para que haja movimento, para que o Ser possa avançar. A função da negatividade, hegelianamente, é ser propulsora da ação do Espírito. Podemos entender isso à luz do pensamento de Ricoeur, que formula a questão no recorte da dialética de Hegel: é a negatividade que assegura o dinamismo (Ricoeur, 1988).

Mas claro que se há de fazer uma distinção entre o mal que é falta, ausência, e o mal destrutividade. Em todo o caso, para os crentes, essa ideia do mal necessário convivendo com a onipotência de Deus, não deixa de ser perturbadora. Reitero: a reflexão sobre o Mal sempre se leva a uma aporia, não se tem uma resposta no nível da razão.

Voltemos ao *Grande sertão: veredas*. Intimamente ligada a essa questão, há uma tirada intrigante de Riobaldo, chamando, surpreendentemente, Deus de “traíçoeiro”. Vamos à citação completa: “O diabo é às brutas: mas Deus é traíçoeiro! Ah! Uma beleza de traíçoeiro – dá gosto! A força dele quando quer – moço! – me dá o medo pavor” (Rosa, 1965, p. 21). É bastante surpreendente que Riobaldo enderece a Deus o mesmo qualificativo que dirige àquele que comete o mal por excelência

na trama do romance, o traidor Hermógenes, assassino de Joca Ramiro, felão e pactário. Riobaldo várias vezes, ao falar do Hermógenes, usa esse epíteto ao se referir ao jagunço assassino.

Então: o jagunço assassino é traiçoeiro, mas, Deus, traiçoeiro? Uma primeira interpretação, à luz da presumível “teologia” da personagem, é que Deus, sendo onipotente, não deveria permitir o mal – isso seria uma traição à sua própria natureza de supremo bem, e uma traição ao ser humano, por tê-lo criado e depois abandonado. Deus traiçoeiro: se, lacanianamente – ou antes, psicanaliticamente – nos ativermos à força do significante, muito pode ser esclarecido, pois “traiçoeiro” remete não somente a “trair”, mas, no nível do significante, no nível do corpo sonoro da palavra, alude a “retrair” e a “contrair”. De fato, Kathrin Rosenfield (2006, p. 211), em seu livro *Desenveredando Rosa*, vai aproximar essa “traição” a um “retrair” – que, diz ela, aludiria à doutrina do *Tsimtsum* (palavra hebraica que significa o ato de retrair ou contrair), da Cabala de Isaac Luria, um pensador do século XVI. A pesquisadora se embasa nos livros de Gershom Scholem sobre a Cabala e o judaísmo. Efetivamente, esse autor (em outro livro que ela cita, por sinal) diz que “a questão da origem e natureza do mal foi uma das principais forças motivadoras por trás da especulação cabalística” (Scholem, 1989, p. 111). E é assim que se pode resumir a ideia fulcral do subcapítulo intitulado “A doutrina da criação na Cabala Luriânica”: como a essência divina não deixava espaço para nada que não fosse ela própria (pois não é possível imaginar uma área qualquer que não seja Deus), o ato da Criação só foi possível por meio do *Tsimtsum*, em que a divindade se retrai, se contrai e, assim, cria um vazio em que algo possa surgir (Scholem, 1989). E, nesse vazio, emerge o mal. De fato, Deus não iria criar outro

Deus. E essa contração, dentro da plenitude, gera o Nada – a Negatividade. Isso implicaria numa “renúncia” de Deus: somente assim a Criação como um todo pode existir. Em outros termos, trata-se de uma restrição, uma autolimitação, do poder divino. O escritor mexicano Hugo Hiriart (2002) aponta, em textos de Simone Weil,⁷ algo muito significativo em relação a esse assunto. Com efeito, em *La pesanteur et la grâce*, a filósofa fala explicitamente de uma “renúncia de Deus na Criação”. Diz ela ainda: “Deus renuncia – em certo sentido – a ser tudo” (Weil, 1948, p. 42.) Hugo Hiriart (2002) se pergunta: “E não é esta renúncia de Deus, de que fala Simone, a autolimitação de Deus, de que falam os cabalistas?” (tradução minha).⁸ A Criação, pelo que se vê, no pensamento de Simone Weil – que retoma consciente ou inconscientemente as ideias da Cabala judaica do *Tsimtsum* –, teria o significado de uma autolimitação divina, uma restrição, gerando incontornavelmente um vazio. E esse vazio abre espaço para o Mal, negatividade necessária. Nonada.

Uma observação importante diz respeito à inesperada presença do termo “traição” em outro texto de Guimarães Rosa, em que a questão do Mal é abordada com menos tragicidade, mas com não menos pungência: trata-se de *Campo geral*, ou da novela “Miguilim”. Numa sucessão de perdas, e de sofrimentos, o protagonista, uma criança de oito anos, pode ser considerado um “Pequeno Jó” (Meneses, 2018). Pois bem, no meio da narrativa, num episódio em que Miguilim está às voltas com o caso do bilhete do tio à mãe, debatendo-se em seu primeiro dilema ético, inesperadamente diz o narrador: “Deus vigiava tudo, com traição

7 Simone Weil é uma filósofa judia que aderiu ao cristianismo, mas se recusou à conversão formal, por solidariedade à sua cultura e ao seu povo, em meio aos horrores do nazismo.

8 No original: “Y no es este renunciamento de Dios, del que habla Simone, la autolimitación de Dios de la que hablan los cabalistas?”.

maior, Deus vaquejava os pequenos e os grandes!” (Rosa, 2001, p. 94). Sim, grandes ou pequenos sofrem com essa “traição”, retração, contração divina, segundo a doutrina do Tsimtsum da Cabala.

Há um último topos a ser abordado, em relação ao pacto. Não existir mais um lugar chamado Veredas Mortas é mais um motivo que nos leva a crer que o pacto não passou de uma experiência subjetiva, mas o que importa é que para Riobaldo a experiência foi feita. Ele passará o resto da vida se perguntando se fez ou não o pacto, questionando obsessivamente o Doutor da cidade e também o Compadre Quelemém, até o final. “Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto? [...] Vender sua própria alma...” (Rosa, 1965) – e essa é a pergunta final, com a qual se encerra o livro. Num dos últimos parágrafos, Riobaldo relata um diálogo com o Compadre Quelemém:

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei: “— O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário? Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu: “— Tem cisma, não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (Rosa, 1965, p. 460).

“Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais”: Benveniste (1966) daria razão total ao Compadre Quelemém. De fato, discorrendo sobre o a raiz do verbo “dar” no indo-europeu, o grande linguista diz que ela se ressentia da mesma ambivalência que afetará *comprar* e *vender*, no germânico (alemão *kaufen/verkaufen*), ou *emprestar* e *tomar emprestado*, no grego (*daneítzo/daneítzomai*). E nos leva à conclusão de que “*tomar* e *dar* se denunciavam aqui, numa fase muito antiga do indo-europeu, como noções organicamente ligadas por sua

polaridade e suscetíveis de uma mesma expressão” (Benveniste, 1966, p. 317). Mais um exemplo daquilo que Antonio Candido (1971) apontou como dominante no *Grande sertão: veredas*: a reversibilidade. E eu acrescentaria: e postulando necessariamente a expressão da realidade como paradoxo, e recorrendo ao Mito.

Referências

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução diretamente dos originais. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 127–140.

CESAR, Constança Marcondes. Prefácio à Edição Brasileira. In: RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas, SP: Papirus, 1988. p. 7-12.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses (com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nivaldo Machado). 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1992. (Coleção Pensamento Humano).

HIRIART, Hugo. Contracciones e invención. *Letras Libres*, 31 maio 2002. Disponível em: <https://letraslibres.com/revista-mexico/contracciones-e-invencion/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

ISAÍAS. In: *Bíblia de Jerusalém*. Tradução diretamente dos originais. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa (entrevista com João Guimarães Rosa). In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL), 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6). p. 62-97.

LURIA, Isaac. A doutrina da criação na Cabala Luriânica. In: SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Tradução de H. Burlamaqui; J. C. Guimarães; M. L. Braga. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989. p. 117.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Grande sertão: veredas* e a tradição fáustica. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini (org.). *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e de Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 87-104.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Veredas-Mortas e Veredas-Altas: a trajetória de Riobaldo entre pacto demoníaco e aprendizagem. In: MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 205-232.

MENESES, Adelia Bezerra de. Miguilim, o pequeno Jó. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini (org.). *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e de Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 155-170.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 1998. (Número especial sobre Guimarães Rosa).

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2024.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas, SP: Papirus, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 7-128.

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: a obra de João Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SCHOLEM, Gershom. *Cabala*. Tradução de H. Burlamaqui; J. C. Guimarães; M. L. Braga. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.

SÉVERIN, Gérard. Prefácio. In: DOLTO, Françoise. *O evangelho à luz da psicanálise: livro 2. Entrevista de Gérard Séverin*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

VOLTAIRE. *Poème sur le Desastre de Lisbonne*. Genève: Cramer, 1756. p. 3-30. (Publicado com *Poème sur la loi naturelle*).

WEIL, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Union générale d'éditions, 1948.

Espécies companheiras: uma leitura da poética de Guimarães Rosa à luz da ecocrítica e dos estudos animais

Angela Guida*

Gleudson André Pereira de Melo**

Resumo

Nas primeiras décadas do século XXI, tem sido uma constante a presença de eventos, sobretudo ligados ao clima, que remetem à ideia de que o planeta Terra precisa de mais atenção e cuidado por parte dos seres humanos. Nesse sentido, surgem teorias que tentam dar conta de compreender esses fenômenos. Existem alguns estudos que se propõem a discutir os rumos do planeta frente a possíveis desastres ambientais. Desde a década de 1990, dentro dos estudos de literatura, sobretudo dos realizados nos Estados Unidos, há uma abordagem teórico-conceitual denominada ecocrítica, que visa a discutir questões ambientais a partir de uma relação com a literatura e com as artes de modo geral. O termo foi usado pela primeira vez na década de 1970, porém, as discussões que envolvem literatura e meio ambiente ganharam destaque na década de 1990. No Brasil, ainda que os estudos de ecocrítica sejam recentes, existem muitos autores que trazem em suas obras uma preocupação com o meio ambiente e com a preservação da flora e da fauna, como é o caso do escritor mineiro Guimarães Rosa. Desse modo, neste artigo, nossa proposta é ler a obra de Guimarães Rosa à luz dos pressupostos da ecocrítica, bem como dos estudos animais,

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Ciência da Literatura/Poética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8948-646X>.

** Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). Pesquisador de pós-doutorado. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1302-598X>.

com o objetivo de proporcionar uma reflexão acerca do pensamento ecológico na obra desse autor.

Palavras-chave: ecocrítica; zooliteratura; multiespecismo; Guimarães Rosa.

Companion Species: a Reading of Guimarães Rosa's Poetics from the Perspective of Ecocriticism and Animal Studies

Abstract

In the first decades of the 21st century there has been a constant occurrence of events, especially climate-related, that suggest that planet Earth needs more attention and care from human beings. In this sense, theories have emerged that attempt to understand these phenomena. There are some studies that propose to discuss the future of the planet in the face of possible environmental disasters. Since the 1990s, within literary studies, especially those conducted in the United States, there has been a theoretical-conceptual approach called ecocriticism that aims to discuss environmental issues based on their relationship with literature and the arts in general. The term was first used in the 1970s, but discussions involving literature and the environment gained prominence in the 1990s. In Brazil, although ecocritical studies are recent, there are many authors who bring to their works a concern for the environment and the preservation of flora and fauna, such as the writer from Minas Gerais, Guimarães Rosa. Thus, in this article, our proposal is to read Guimarães Rosa's work in light of the assumptions of ecocriticism, as well as animal studies, with the aim of providing a reflection on the ecological thought in this author's work.

Keywords: ecocriticism; zooliterature; multispeciesism; Guimarães Rosa.

Recebido em: 11/07/2025 // Aceito em: 26/04/2026

Se todo animal inspira ternura, o que houve, então, com os homens? (Rosa, 2009, p.174).

O que é Natureza? Pergunta difícil de se responder porque nós também fazemos parte dela e sem distância suficiente para encará-la: em mim ela brota de meu âmago qual semente que rompe a terra (Lispector, 2020, p. 509).

Para todo lugar que olho, vejo espécies companheiras e naturezas-culturas emergentes (Haraway, 2021, p. 47).

Introdução

Para os leitores de Guimarães Rosa, decerto, não passa despercebida sua relação mais que próxima com formas outras de vida que vão para além da humana, como seres da flora e da fauna. Guimarães Rosa trouxe para suas produções literárias reflexões muito importantes, como a questão da animalidade e do ambiente natural, em uma época em que tais questões ainda não eram objeto de preocupação de estudiosos do mundo todo. A literatura e as artes, de modo geral, parecem antecipar as teorias acerca das grandes questões. Talvez, seja por essa razão que o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2023, p. 5) tenha dito que a arte ainda é a esperança de uma revolução, pois “a revolução pode começar com, tão somente, uma cor inédita, um som inédito”.

Evando Nascimento (2021) argumenta que uma experiência de pensamento é a capacidade de se relacionar com as alteridades e, por conseguinte, de estabelecer conexões com o mundo de outros vivos que não apenas o humano. Dito de outra forma, é o que também acredita Eduardo Viveiros de Castro (2008) no

que diz respeito ao pensamento. Segundo o antropólogo, “só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade” (Castro, 2008, p. 8). Nesse sentido, a poética de Guimarães Rosa se doa como um genuíno exemplo de obra de pensamento, uma vez que se abre a múltiplas alteridades, dentre elas, a alteridade animal e a alteridade vegetal. A interação de Guimarães Rosa com formas outras de vida para além da humana, em especial, com plantas, animais, rios, árvores, seja na vida pessoal ou na produção literária, dá-se com base no cuidado e respeito por seres outros que não se limitam ao humano, constituindo-se, dessa maneira, como um exercício constante de alteridade, como é possível vislumbrar neste fragmento de “Campo geral”: “por que é que Pai e os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar atoa, de matar tatu e os outros bichinhos desvalidos?” (Rosa, 2001, p. 72).

No que diz respeito à sua grafia de vida, também não são raros os registros de Rosa ao lado de animais, sobretudo, os gatos, uma de suas paixões. Em estudo realizado no espólio do autor, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a pesquisadora Denise de Almeida Silva (2024) encontrou um total de 42 livros sobre gatos, muitos em idiomas diversos e, alguns deles, presenteados por amigos de diferentes lugares, que tinham conhecimento do amor de Rosa pelos animais e pelos felinos. Denise descobriu, inclusive, uma carteirinha de sócio de um clube de felinos em Paris, do qual Rosa foi membro – *Cat Club de Paris et des Provinces Françaises*, uma associação fundada em 1913 e ainda em atividade.

As espécies companheiras (e os inseparáveis gatos) se encontram tão integradas ao mundo de Guimarães Rosa que se fazem presentes até no momento em que o sujeito poético

tem consciência da solidão da existência. Isso é sensivelmente demonstrado em *Ave, palavra*, com a construção do vocábulo *solistência*, no poema “Eu estou só”.

Eu estou só.
O gato está só.
As árvores estão sós.
Mas não o só da solidão: o só da solistência.
(Rosa, 2009, p. 126).

Todos nós estamos sozinhos na existência, quer sejamos gatos, árvores, humanos, rios, plantas, montanhas, não importa a forma de vida que tenhamos assumido. Nós, humanos por natureza, também somos espécies companheiras na solidão da existência, porque, como bem observa Ailton Krenak (2020), em entrevista concedida a Juremir Machado Silva, independentemente de especismo, animais, humanos, árvores, rios, “a vida é a mesma em mim, em você, numa lagarta, numa borboleta, num dinossauro, num rinoceronte”.

Donna Haraway (2021) propõe que natureza e cultura sejam grafadas como um sintagma único “natureza-cultura”, sem separação na forma escrita, como gesto político diante do pensamento antropológico moderno, que promove a cisão entre natureza e cultura, colocando cada uma em uma ponta como se fossem opostas, quando, na verdade, não o são. A separação entre natureza e cultura não faz outra coisa senão fomentar ações predatórias e extrativistas que veem na natureza apenas um lugar de onde se tiram recursos em benefício do bem-estar humano, além de ignorar a coexistência com outros seres com os quais nós, humanos, dividimos o planeta e a possibilidade de exercitar alteridade significativa. Para Haraway (2021, p. 50), “era necessário, desde o princípio, que melhores relações de

espécies companheiras fossem formadas entre todos, humanos e não humanos”. Na obra de Guimarães Rosa, essas relações existem, coexistem, e a natureza não está descolada da cultura, não é um simples adorno, muito pelo contrário. Como observa Mônica Meyer (2008), na obra do escritor mineiro, a natureza não é um palco para inserir seus personagens, um cenário em que as cenas acontecem. Está tudo entrelaçado ou, para se usar um termo caro a Donna Haraway, tudo coexiste.

A poética de Guimarães Rosa, seja por meio da presença dos animais ou de formas outras de vida ligadas ao mundo natural, antecipou muito do que está na ordem do dia no que diz respeito a discussões relacionadas à ecocrítica, estudos críticos animais, Antropoceno e emergência climática. Como também destaca Meyer (2008, p. 134), nos apontamentos que constituem *A boiada*, por exemplo, Guimarães Rosa já sinalizava alguma preocupação com o desmatamento em virtude das atividades das siderúrgicas no estado de Minas Gerais:

As anotações de Guimarães Rosa revelam uma preocupação pelos desmatamentos (já crescentes àquela época), ao apontar trecho do Paraopeba/Sirga, onde era possível encontrar – *um mato virgem (coisa rara aqui) – na maioria itapicurus grandes. Vinháticos também.* B1 p. 7. Em 1952, as siderúrgicas mineiras já estavam produzindo a pleno vapor, consumindo o carvão vegetal, lenha boa do cerrado (grifos da autora).

É verdade que, em entrevista concedida à *Amazonia Latitude*, Zélia Bora (2021), presidente fundadora da Associação para o Estudo da Literatura e Meio Ambiente (ASLE/BRASIL),¹ de maneira muito sensata, diz que não acredita ser pertinente nomear determinados escritores como ecocríticos, uma vez que suas obras foram produzidas antes do surgimento do termo:

¹ ASLE – Association for the Study of Literature and Environment.

Em primeiro lugar, gostaria de definir o que a ecocrítica significa para nós que estamos fora do Hemisfério Norte. Entendemos o termo como um método, um conjunto de pressupostos, um “movimento” dentro da literatura, um pensamento e uma prática. Não gostaria de definir os escritores A ou B como ecocríticos, porque iniciaram suas produções antes do aparecimento do termo. No entanto, sua obra pode adequar-se muito bem à utilização do método para interpretá-la. Porém é preciso ter muito cuidado, porque o método pode ser utilizado muito bem para interpretar determinada obra, mas não outra. Nós brasileiros não gostamos de rótulos, especialmente dentro da literatura.

No entanto, ao pensar a ecocrítica como um método, um caminho, é possível ler obras nas quais as relações entre literatura e meio ambiente se evidenciam, ainda que produzidas em outras épocas, como é o caso de Guimarães Rosa. Assim, neste artigo, não é nosso interesse, nem de longe, definir Guimarães Rosa como um autor ecocrítico, muito menos atribuir um “rótulo” a sua literatura, mas demonstrar que, embora tenha produzido sua obra muito antes da criação do termo-conceito em questão, seus escritos já antecipavam discussões que viriam a ser desenvolvidas muito mais tarde, tanto no âmbito da ecocrítica quanto no dos estudos críticos animais. Isso porque, sem engendrar um discurso teórico-metodológico sistemático, o escritor mineiro ensinou – e continua ensinando – a seus leitores que amar os animais é também um aprendizado de humanidade. Como argumenta Maria Esther Maciel (2011), ao comentar uma das secções zoo do livro *Ave, Palavra*, há, na poética rosiana, um movimento de compaixão pelos viventes não humanos, que, por conseguinte, evidencia uma clara relação entre literatura e ecologia em sentido amplo, como pode ser observado na menção de Rosa a um ratinho diante do seu predador:

Uma cascavel, nas encolhas. Sua massa infame. Crime: prenderam, na gaiola da cascavel, um ratinho branco. O pobrinho se comprime num dos cantos do alto da parede de tela, no lugar mais longe que pôde. Olha para fora, transido, arrepiado, não ousando choramingar. Periodicamente, treme. A cobra ainda dorme (Rosa, 2009, p. 287).

O excerto remete não apenas à sensibilidade do autor ao retratar uma cena típica de espetacularização vivenciada no zoológico, mas também chama a atenção para questões que se inter-relacionam com os pressupostos da ecocrítica e dos estudos animais, despertando no leitor uma reflexão sensível acerca dessas problemáticas, conforme elucida Maciel (2011, p. 128):

A compaixão não deixa, portanto, de ser um ingrediente importante para que tal aprendizagem se efective, o que o próprio Rosa demonstra ao mencionar repetidamente um ratinho branco que foi colocado pelos funcionários do zoológico dentro da jaula de uma cascavel, para que os visitantes pudessem ver o espectáculo da devoração. O escritor, nesses fragmentos, entra na pele do rato e, como que por contágio, traz para o corpo das palavras o tremor e o olhar “transido, arrepiado” do animalzinho comprimido num dos cantos da parede de tela, “no lugar mais longe que pôde”. Vê-se aí, encenada, a contundente frase que Coetzee lança no seu *A Vida dos Animais*: “quem diz que a vida importa menos para os animais do que para nós nunca segurou nas mãos um animal que luta pela própria vida; todo o seu ser está na carne viva”.

É esse exercício de aprendizagem e alteridade significativa, tão necessário para o entendimento da relação das espécies companheiras, que nos interessa discutir na poética ecológica de Guimarães Rosa. Antes, porém, talvez seja importante entender o lugar que a ecocrítica e os estudos animais ocupam na paisagem dos estudos literários, ainda que de forma resumida.

Travessias da ecocrítica e dos estudos críticos animais nas veredas de Rosa...

O termo “ecocrítica” remonta ao ensaio de 1978 de William Rueckert, “*Literature and Ecology: an Experiment in Ecocriticism*” (Branch, 1994, p. 1). Na verdade, o termo foi cunhado na década de 1970, e os estudos efetivamente tiveram seu desenvolvimento a partir da década de 1990. É a partir dessa década que a ecocrítica se firma como um campo significativo dos estudos literários, sobretudo nos Estados Unidos, com a criação da *Association for the Study of Literature and Environment* (ASLE). Ao pensar sobre as relações entre o meio ambiente e a literatura, os teóricos da ecocrítica tiveram como balizadores questionamentos acerca da representação da natureza nos textos literários e das implicações disso para os estudos de literatura, bem como para os estudos ecológicos: “Como a natureza é representada neste soneto? Qual é o papel do cenário físico no enredo deste romance? Os valores expressos nesta peça são consistentes com a sabedoria ecológica?” (Glotfelty; Fromm, 1996, p. 18, tradução própria).² Dois marcos foram importantes para a consolidação dos estudos ecocríticos: a Primeira Conferência Bianual promovida pela ASLE, em Fort Collins, Colorado, no ano de 1995, e a publicação da obra intitulada *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Glotfelty; Fromm, 1996). Dentre as muitas atividades promovidas pela ASLE, houve o lançamento da revista *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (ISLE)³ e a criação da disciplina Literatura e Ambiente também nos Estados Unidos.

2 Texto original: “How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom?”.

3 O primeiro número da Revista foi lançado na primavera de 1993 (Disponível em: <https://academic.oup.com/isle/issue/1/1>). Ela ainda se encontra em atividade, com a última publicação realizada na primavera de 2023 (Disponível em: <https://academic.oup.com/isle/issue/30/1>).

Desde então, os estudos ecocríticos ganharam novos contornos e visibilidade em diferentes formas de arte e movimentos populares, cujas propostas visam a provocar reflexões acerca de demandas ambientais que afetam as condições tanto do meio ambiente quanto dos humanos, que sofrem com as consequências da exploração da natureza. Lawrence Buell, Ursula Heise e Karen Thornber (2011, p. 418) esclarecem que

[...] a ecocrítica parte da convicção de que as artes da imaginação e seu estudo – pela sua compreensão do poder das palavras, histórias e imagens para reforçar, animar e direcionar a preocupação ambiental – podem contribuir significativamente para a compreensão dos problemas ambientais: as múltiplas formas de degradação ambiental que afligem o planeta Terra hoje (tradução própria).⁴

Maria do Carmo Mendes (2020), pesquisadora dos estudos ecocríticos, lembra que, embora os estudos de ecocrítica tenham ganhado relevância na década de 1990, já no livro bíblico de Deuteronômio havia certa preocupação com questões ambientais. Logo, o livro em questão poderia ser lido sob os pressupostos discutidos na ecocrítica:

O Livro do Deuteronômio revela preocupações sobre ética ambiental, tratamento carinhoso de animais domésticos, cuidado com destruição de árvores... ou seja, Deuteronômio, quinto livro da Bíblia insiste nas responsabilidades humanas não apenas para com os restantes habitantes humanos do planeta Terra, mas também para com a natureza animal e vegetal. Neste sentido, o livro pode ser analisado sob o prisma da Ecocrítica, área dos Estudos Literários que se formaria apenas no crepúsculo do século XX. [...]

4 Texto original: "Ecocriticism begins from the conviction that the arts of imagination and the study thereof – by virtue of their grasp of the power of word, story, and image to reinforce, enliven, and direct environmental concern – can contribute significantly to the understanding of environmental problems: the multiple forms of ecodegradation that afflict planet Earth today".

A crise ambiental é mundialmente reconhecida como um dos mais prementes problemas contemporâneos; todavia, o exame do contributo dos Estudos Literários, através de uma área própria, para a reflexão sobre ela e, em última instância, sobre o papel que a Literatura pode cumprir, esteve ausente do meio académico até ao início de 1990. Designada por muitos como “the environmental decade”, a década de 1990 abriu uma oportunidade, que não foi desperdiçada, quer para uma intensa produção académica centrada em questões ambientais, quer para a ficção e a poesia voltadas para a relação homem-natureza (Mendes, 2020, p. 92-93).

Em fins do século XX⁵ e início do século XXI, período marcado por previsões caóticas e catastróficas de um possível fim do mundo, faz-se necessário destacar o papel da ecocrítica ao dar relevo a importantes questões ambientais de grande repercussão internacional, como o aquecimento global e suas consequências, que afetam as condições de vida no planeta para todas as formas de vida que o habitam. Tal cenário justifica o interesse, nos últimos anos, pelos estudos de ecocrítica. O planeta está em combustão,⁶ sobretudo no que diz respeito ao clima. Há até uma nova rubrica nos estudos de literatura: ficção climática.⁷ No entanto, como apontam Elena Brugioni e Alfredo César Melo (2022), a ecocrítica ainda é pouco consolidada no Brasil no campo da teoria e crítica literárias. Com efeito, é no início do século XXI que a ecocrítica passa a receber maior atenção de pesquisadores no país⁸ e, por conseguinte, torna-se objeto

5 A Eco-92, que aconteceu no Rio de Janeiro, em 1992, já alertava para a importância de se criar medidas para favorecer um desenvolvimento sustentável diante de graves problemas ambientais, como a desertificação, o comprometimento da biodiversidade do Planeta, dentre outras pautas ecológicas.

6 Achille Mbembe (2022, p. 22), em *Brutalismo*, argumenta que a forma tóxica e predatória com a qual estamos lidando com o planeta coloca a todos em perigo: “Na realidade, é o próprio sistema de suporte de vida da Terra que está sendo afetado e, com ele, talvez a capacidade dos humanos de produzir história com outras espécies”.

7 Livros que tematizam crises ecológicas têm recebido a classificação de ficção ambiental. O ambientalista e escritor indiano Amitav Ghosh (2022) discute sobre o tema, dentre outras questões, no livro *O grande desatino*.

8 A professora Angélica Soares, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi pioneira, no Brasil, nos estudos de literatura e meio ambiente. Inclusive, na década de 1990, quando aconteciam os primeiros estudos de ecocrítica nos Estados Unidos, Angélica Soares (1992) organizou a coletânea *Ecologia e literatura*, publicada pela Tempo Brasileiro.

de trabalhos acadêmicos de maior fôlego, como dissertações e teses em renomadas universidades, além de figurar em dossiês de importantes revistas de estudos literários e como tema de eventos científicos.⁹

Assim como os estudos de ecocrítica, os estudos animais – ou *animal studies*¹⁰ – também constituem um campo relativamente recente. Apesar de os animais sempre terem estado presentes na literatura de todas as épocas, sobretudo na forma dos famosos bestiários da Idade Média, as reflexões em torno da presença do animal na literatura e nas artes de um modo geral como questão teórica e crítica são bem mais recentes. Em termos mundiais, esses estudos ganharam impulso na década de 1970, com as ideias defendidas por Peter Singer (2004), em *Libertação animal*, em que o filósofo australiano discute ética e os direitos animais aliados à noção de especismo, termo criado em 1970 por Richard Ryder (2010, p. 1), mas amplamente divulgado por Singer. No especismo, o humano se vê como uma espécie superior aos viventes não humanos e, com isso, exerce poder sobre eles, inclusive sobre suas vidas. Para Singer, o especismo se estende ao campo étnico e sexista, isto é, o branco usa a cor de sua pele para se sobrepor ao negro, o homem faz uso do gênero masculino para garantir poder sobre a mulher etc. Assim, o especismo se configura como um dispositivo de poder de espécies e grupos tidos como privilegiados para exercerem domínio sobre outros grupos: “humanos são especistas quando dão peso menor ao sofrimento de animais não humanos do que o sofrimento equivalente em outros humanos” (Singer, 2004,

9 Em 2012, aconteceu o I Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica no Brasil, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

10 Em 2011, aconteceu o primeiro grande evento sobre os estudos animais em uma universidade brasileira – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) –, na área de literatura, o “I Colóquio Internacional Animais, Animalidades e os limites do humano”, sob a coordenação de Maria Esther Maciel e Júlio Jeha.

p. 10). Na literatura produzida por Clarice Lispector, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, de modo geral, esse especismo é questionado, uma vez que o sofrimento do animal não é representado como menor. De Clarice, lembremos da compaixão da narradora diante da baleia que agoniza encalhada na praia em “Morte de uma baleia” (Lispector, 2020, p. 156). Em “História de quinze dias”, na crônica de 15 de março de 1877 (Assis, 2009, p. 176), o narrador machadiano se compadece da crueldade praticada contra os bovinos na prática da tauromaquia para diversão humana. Em Drummond, no poema “Conversa com o santo”, há um sujeito poético que se solidariza com os animais que não conseguem falar do sofrimento que a eles é impingido e, por isso, sofrem duplamente: “infinitas coleções de animais que sofrem em todos os lugares da terra /e não podem dizer que sofrem, e por isto sofrem duas vezes” (Andrade *apud* Bezerra, 2011, p. 6). Na literatura de Guimarães Rosa, conforme veremos, são muitas as situações narrativas nas quais o sofrimento animal importa.

Neste artigo, interessa-nos discutir a presença dos animais na literatura e, de modo particular, na literatura produzida por Guimarães Rosa, na qual eles se encontram em abundância. Tanto é assim que Maria Esther Maciel (2022, p. 12) tende a considerar o autor de Grande sertão: veredas “o maior animalista da literatura brasileira até hoje, uma vez que ele, desde seus primeiros livros, nunca deixou de dar aos animais não humanos uma especial atenção [...]. Animais de todas as espécies estão em seus livros”. Como observa Maciel (2022), uma referência em estudos animais no Brasil, os textos em que a presença de animais se destaca eram denominados como bestiários e tiveram seu apogeu na Idade Média. No entanto, a pesquisadora prefere

fazer uso da terminologia zooliteratura para nomear obras nas quais há a presença de animais, uma vez que, em sua leitura, além de os bestiários estarem mais ligados a classificações, também há a conotação pejorativa ligada ao termo, que é “besta”. Maciel (2023, p. 34) trabalha com dois termos para designar o protagonismo dos não humanos em produções literárias – zooliteratura e zoopoética:

O primeiro designaria o conjunto de práticas literárias ou obras (de um autor, de um país, de uma época) que priorizam o enfoque de animais a partir de diversos recursos ficcionais e estratégias narrativas. Sua abrangência adviria da amplitude da própria palavra “literatura”, só que afetada pelo prefixo “zoo”. [...]

Já o termo “zoopoética” tem sido utilizado para nomear tanto o estudo teórico de obras literárias e artísticas sobre animais, quanto a produção *poética* específica de um autor voltada para esse universo animalista. Ou seja, o substantivo “poética” – com todos os seus sentidos acumulados – se mantém, mas moldado e particularizado pelos efeitos do prefixo. É possível dizer que ambos – “zooliteratura” e “zoopoética” – permitem-nos uma compreensão dos animais, da animalidade e das interações humano/não humano também pela via dos sentidos e da imaginação. [...] Ademais, vê-se que esses espaços de reflexão, hoje, não deixam de se ampliar a partir de influxos de áreas afins, como a ecocrítica, que expande a questão animal ao articulá-la às poéticas e narrativas da natureza, em sintonia com os estudos sobre meio ambiente.

Em termos teóricos e/ou metodológicos, a ecocrítica e o olhar voltado ao mundo natural é um fenômeno recente. No entanto, Guimarães Rosa, desde sua primeira obra publicada, *Sagarana*, em 1946, já trazia inscritas em sua poética marcas da ecocrítica e dos estudos animais, ao apresentar o mundo natural e o universo não humano para além de uma dimensão

meramente contemplativa, como se pode observar, por exemplo, nos contos “Burrinho pedrês” e “Conversa de bois”. No primeiro, o narrador é tomado por compaixão pelo idoso burrinho Sete-de-Ouros em seu processo de envelhecimento. A trajetória do burrinho é apresentada ao leitor com profunda comoção diante da violência que o animal sofreu ao longo de sua vida, ora nas mãos de um, ora nas mãos de outro, como se fosse um mero objeto, resignado à dor e ao sofrimento impostos pelos maus-tratos: “Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços” (Rosa, 1983, p. 15). No segundo, o protagonismo também é dado a seres não humanos. São os bois que conduzem a narrativa ao fazerem uma espécie de análise do comportamento dos humanos: “O homem é um bicho esmochado, que não devia haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zonzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente” (Rosa, 1983, p. 192). Tanto em um quanto em outro – isto é, nos dois contos de estreia –, já se percebe, por parte de Guimarães Rosa, uma consciência em relação à subjetividade animal, uma vez que o burrinho e os bois não figuram na obra como alegorias, mas como animais que possuem uma subjetividade. No caso dos bois, são animais-animais, ou exercem uma subjetividade animal, como diz Maciel (2023), uma vez que Guimarães Rosa não humaniza os bois, embora os animais façam uso de um expediente humano, que é a fala. Como argumenta Maciel (2023, p. 52), Rosa entranha ficcionalmente nos corpos dos bois e encena a subjetividade animal, traduzindo para os leitores a fala bovina: “Cabe a ele, enquanto escritor, tentar entrar – pelos esforços da inventividade e da empatia – no corpo do animal

para capturar algo da subjetividade que lhe é própria e traduzi-la em linguagem humana”.

Entre veredas, bois, pássaros e buritis, estórias se constroem...

Como é possível vislumbrar uma preocupação ambiental em textos literários e, de modo particular, na poética de Guimarães Rosa? Amar os animais é sinal de humanidade, diz-nos o autor de *Grande sertão: veredas*. Amor e respeito por todas as formas de vida, bem como compreender que nós, seres humanos, somos parte da natureza, isto é, que ela não é algo abstrato, distante de nós, alheio a nós. Quando nos sentimos parte de algo, torna-se mais fácil cuidar e proteger. Nesse sentido, a obra de Guimarães Rosa revela uma genuína preocupação ambiental, uma vez que seus textos convidam os leitores, a todo momento, a estabelecer “parentescos” (Haraway, 2021) com outras formas de vida, a tornarem-se espécies companheiras de aves, bois, rios, voltando-se não apenas para os “habitantes humanos do planeta Terra, mas também para com a natureza animal e vegetal” (Mendes, 2020, p. 92). Assim, se acompanharmos as reflexões de Maria do Carmo Mendes (2020), a obra roseana pode ser lida sob o “prisma da ecocrítica”.

São abundantes os exemplos em que o mundo natural se faz presente para além de um cenário ou moldura, como lembra Mônica Meyer (2008). A autora realizou um vigoroso trabalho, no qual discute a natureza como um elemento constitutivo da poética roseana, com destaque especial para a obra *A boiada*, composta por anotações registradas por Guimarães Rosa durante a sua viagem pelo sertão mineiro em 1952. Segundo Meyer, os registros de Rosa, em *A boiada*, revelam uma significativa

integração entre o humano e a natureza, uma vez que evidenciam uma proximidade entre plantas, bichos, coisas e homens. As observações que Mônica Meyer (2008, p. 215) faz em relação às anotações de *A boiada* aplicam-se perfeitamente a outras obras de Guimarães Rosa, sobretudo, a *Grande sertão: veredas*, em que a comunhão entre vaqueiros, jagunços, rios, montanhas, buritis, aves, cavalos e outros seres do cenário natural encontram “os fios que tecem a mesma teia da vida”. A integração é tamanha que seu narrador traz, na formação do seu nome, os rios que conduzem sua travessia: Rio-baldo. Aliás, em todas as configurações do seu nome, há um elemento do mundo natural: Riobaldo Tatarana e Riobaldo Urutu-Branco. E uma das falas mais emblemáticas de *Grande sertão: veredas* também revela uma ligação com o mundo natural: “Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 1994, p. 27). Riobaldo faz uso de um fenômeno ligado à natureza para dar conta – ou não – da complexidade que Diadorim representa para ele. Ironicamente, é na obscuridade da neblina que Riobaldo passa a apreciar as belezas sem dono da natureza pelo simples prazer de enfeite, depõe a espingarda de caça e sossega a precisão de matar:

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio da tigre preta na Serra do Tatu – já ouviu o senhor gargaragem de onça? A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. *Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim...* (Rosa, 1994, p. 29, grifos próprios).

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se *parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros*, em seu começar e descomeçar dos voos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. *Mas o Reinaldo gostava: — “É formoso próprio...”* –

ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P'ra e p'ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima 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 biquinim — a galinholagem deles. — “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” — o Reinaldo disse (Rosa, 1994, p. 195-196, grifos próprios).

Ainda que tenha se dedicado às anotações que compõem *A boiada*, Meyer faz breves considerações acerca de outras obras de Guimarães Rosa nas quais a natureza se faz presente como protagonista, como é o caso de *Grande sertão: veredas*. A pesquisadora lembra que a vida de Riobaldo está sempre atravessada pelos rios, sobretudo nos momentos mais significativos, como foi o encontro com o menino Reinaldo/Diadorim, que se deu no rio Porto-de-Janeiro. Os rios margeiam *Grande sertão: veredas* e “os cursos de rio sinalizam os caminhos do curso de vida de um Riobaldo que navega no sertão” (Meyer, 2008, p. 24). Portanto, sua afeição/interação *com e pelos* rios conduz o curso de sua travessia: “Penso como um rio tanto anda” (Rosa, 1994, p. 485). E até o uso de termos que poderiam indicar posse acaba ganhando conotação afetiva, como é a maneira pela qual Riobaldo lida com seu rio de amor — o Urucuia: “Hem? O senhor? Olhe: o rio Carinhonha é preto, o Paracatu moreno; meu, em belo, é o Urucuia — paz das águas... É vida!...” (Rosa, 1994, p. 31). E, na “busca pelo florescimento de espécies companheiras” (Haraway, 2021, p. 29), as aves também são responsáveis pela conexão com a alteridade significativa e

povoam o céu de *Grande sertão: veredas* em belos voos, afinal, Diadorim ensinou Riobaldo a apreciá-las por prazer de enfeite: “Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado” (Rosa, 1994, p. 261). Willian Dolberth e Klaus F. W. Eggensperger (2020) engendram um vigoroso inventário das aves presentes em *Grande sertão: veredas*. Os autores destacam que todas as aves trazidas por Guimarães Rosa apresentam o que eles denominam de “princípio da verossimilhança ecológica” (Dolberth; Eggensperger, 2020, p. 56), isto é, encontram-se dentro do seu bioma.

Guimarães Rosa não é um autor ecocrítico pelas razões expostas por Zélia Bora. No entanto, qualquer obra dele que vem à mão facilmente conduz a uma leitura pelos caminhos da ecocrítica, algumas com mais intensidade; outras, menos. *Grande sertão: veredas* é, por excelência, uma obra que se abre a leituras pela via da ecocrítica, dos estudos animais; é, por natureza, um inventário de zooliteratura. Como pontua Maria Esther Maciel (2011, p. 128), os animais estão por toda parte: “Listas zoológicas abundam na sua obra – em especial no *Grande sertão: veredas* –, compreendendo inumeráveis nomes próprios de bois e vacas e dezenas de espécies espalhadas pelo sertão mineiro”. São muitas as espécies companheiras em *Grande sertão: veredas* que se fazem presentes para além da humana: os rios que acompanham os jagunços, os buritis, as aves, os cavalos. Aliás, sobre os cavalos, merece vir a lume a cena em que jagunços e cavalos sofrem uma emboscada e são encurralados pelo bando do Hermógenes. Na voz do narrador Riobaldo, a morte daqueles animais causa tamanha comoção que é possível ter em mente as reflexões que Peter Singer (2004)

elabora acerca do especismo. Humanos são especistas quando consideram que a dor e o sofrimento de animais não humanos é menor que a dos humanos. Não é isso que Guimarães Rosa revela pela voz de Riobaldo na cena do massacre dos cavalos, muito pelo contrário. Não só Riobaldo, mas os outros companheiros, como Fafafa e João Vaqueiro, também se mostram comovidos com a dor dos cavalos. Como nada podia fazer para aliviar o sofrimento e o martírio dos animais, Riobaldo começa a rezar por eles. Na falência do seu “despoder”, ele sobe para fora do real e reza, imaginando que os relinchos de dor que ouve são de Hermógenes, não dos cavalos. São seis páginas de *Grande sertão: veredas* inteiramente destinadas à descrição da dor dos cavalos, espécies companheiras de Riobaldo, que, junto a esses animais, enxerga o “sofrimento com urgência”. A citação a seguir se estende um pouco, mas vale a reprodução de um excerto maior:

Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, *rinchavam de dor – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando*, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados.

[...]

O Fafafa chorava. João Vaqueiro chorava. Como a gente toda tirava lágrimas. Não se podia ter mão naquela malvadez, não havia remédio. À tala, eles, os Hermógenes, matavam conforme queriam, a matança, por arruinar. Atiravam até no gado, alheio, nos bois e vacas, tão mansos, que, desde o começo, tinham querido vir por se proteger mais perto da casa. Onde se via, os animais iam amontoando, mal morridos, os nossos cavalos!

[...]

Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição: e carecia de alguém ir, para, com pontaria caridosa, em um e um, com a dramada deles acabar, apagar o centro daquela dor. Mas não podíamos! O senhor escutar e saber – os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: *os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade.*

[...]

Ah, que é que o bicho fez, que é que o bicho paga? Ficamos naquelas solidões. Alembra que tão bonitos, tão bons, inda ora há pouco esses eram, cavalinhos nossos, sertanejos, e que agora estraçalhados daquela maneira não tinham nosso socorro.

[...]

No que se estava, se estava: *o despoder da gente. O duro do dia. A pois, então, me subi para fora do real; rezei! Sabe o senhor como rezei?* [...] “A faz mal, não faz mal, não tem cavalo rinchando nenhum, não são os cavalos todos que estão rinchando – quem está rinchando desgraçado é o Hermógenes, nas peles de dentro, no sombrio do corpo, no arranhar dos órgãos, como um dia vai ser, por meu conforme... Assim, d’hoje-em-diante doravante, sempre temos de ser: ele o Hermógenes, meu de morte – eu militão, ele guerreiro...” Assim o relincho em restos, trescortado. Aqueles cavalos suavam de derradeira dor (Rosa, 1994, p. 479-483, grifos próprios).

“Campo geral” é uma das novelas que integram *Manuelzão e Miguilim*, um dos livros que compõem *Corpo de baile*,¹¹ e também pode ser lida em consonância com os pressupostos da ecocrítica, no que se refere à preocupação ambiental, bem como

11 *Corpo de baile* foi publicado como obra única apenas em suas duas primeiras edições: na de 1956, em dois volumes, e na de 1960, em volume único. Ao todo, a obra é composta por sete narrativas.

à ética e ao bem-estar animal defendidos pelos estudos críticos animais, a partir do entendimento de que é necessário criar “melhores relações de espécies companheiras [...] entre todos, humanos e não humanos” (Haraway, 2021, p. 50). O menino Miguilim aprende essa preciosa lição com as plantas e com os animais:

Em todo dia, também, arrastavam os bichos matados, por caça. O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orelhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim (Rosa, 2001, p. 25).

Miguilim não compreende por que razão os adultos matam os bichos e se comove com os coelhos e os tatus, alvos das caçadas. No caso dos coelhos, ele pensa até no sofrimento dos parentes do bichinho, que ficarão à espera, o que faz com que vislumbremos em Miguilim um movimento na direção da ideia de parentesco (alteridade significativa, espécies companheiras) com outras formas de vida desenvolvida por Donna Haraway.

Ele chiava: Izuis, Izuis!... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco. “Tem dó não, Miguilim, esses são danados para comer milho nas roças, derrubam pé-de-milho, roem a espiga, desenterram os bagos de milho meados, só para comer...” – o vaqueiro Salúz dizia aquilo, por consolar, tantas maldades. – “O tatú come raízes...” *Então, mas por que é que os outros se praziam tão risonhos, doidavam, tão animados alegres, na hora de caçar à toa, de matar o tatú e os outros bichinhos desvalidos?* Assim, com o gole disso, com aquela alegria avermelhada, era que o demônio precisava de gostar de

produzir os sofrimentos da gente, nos infernos? Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatú-pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes. Crescesse que crescesse, nunca havia de poder estimar aqueles, nem ser sincero companheiro (Rosa, 2001, p. 43).

A relação de afeto e amizade que Miguilim tem com a cachorra Pingo-de-Ouro também revela aspectos importantes na reinvenção das “formas de viver-em-comum” (Mbembe, 2025, p. 14), inclusive, na perda, uma vez que o pai, em gesto autoritário, dá a cachorra para tropeiros que estavam de passagem pelo Mutum, como se o animal fosse um mero objeto, desconsiderando por completo os sentimentos de Miguilim: “Então, se ela já estava quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro?” (Rosa, 2001, p. 21). Talvez, uma das mais belas cenas de “Campo geral” se dá quando, mais tarde, Miguilim perde o irmão Dito, e o menino, já certo da morte, espera ser recebido no céu pela cachorra Pingo-de-Ouro. Uma vez mais, a noção de parentesco e de espécie companheira preconizada por Haraway parece fazer todo sentido:

A reza não esbarrava. Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” – “Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, *Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...*” – “*No Céu, Dito? No Céu?!*” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...”

[...]

Miguilim doidava de não chorar mais e de correr por um socorro. Correu para o oratório e teve medo dos que ainda estavam rezando. Correu para o pátio, *chorando no meio dos cachorros* (Rosa, 2001, p. 70-71, grifos próprios).

Ao considerar a literatura de Guimarães Rosa à luz dos estudos ecocríticos e dos estudos animais, surge a necessidade de se refletir a respeito da importância das espécies companheiras, fio condutor desta análise. Em “Campo geral”, esse conceito, postulado por Donna Haraway, consolida-se na sensibilidade de Miguilim em relação aos tatus, coelhos e cães, e, guardadas as devidas proporções, também em *Grande sertão: veredas*, no episódio do massacre dos cavalos, que sensibiliza Riobaldo e os demais jagunços. Portanto, essa travessia poética que inspira gerações carrega consigo um legado ambiental pautado na ética animal e na alteridade em relação aos viventes não humanos, não sob um mero viés alegórico, mas no sentido da coexistência com outras formas de vida e com a própria natureza.

Algumas considerações...

Diante da perspectiva dos estudos ecocríticos e dos estudos animais discutidos neste artigo, considera-se a obra de Guimarães Rosa um universo de possibilidades que se entrelaçam com as relações do humano com a natureza, principalmente quando nos referimos a espécies companheiras, tão bem representadas em suas obras.

Na literatura roseana, observa-se que, embora anteriores ao surgimento formal dos estudos ecocríticos, consolidados nas publicações acadêmicas a partir da década de 1990, sobretudo com a criação da ASLE, nos Estados Unidos, suas obras dialogam

com os pressupostos da ecocrítica, evidenciando sua atualidade na crítica literária ambiental.

Ressalta-se, ainda, a importância dos estudos animais, tão bem desenvolvidos por Maria Esther Maciel, os quais vão além do termo “bestiário”, amplamente utilizado para representar animais na literatura, e propõem, por meio da terminologia “zooliteratura”, uma abordagem não pejorativa, que remete à aproximação interespécies, isto é, à coexistência entre humanos e outras formas de vida. Essa perspectiva assume o protagonismo animal e ultrapassa o conceito de especismo formulado por Richard Ryder. Nesse contexto, discutimos o conceito de espécies companheiras alinhado aos estudos ecocríticos e aos estudos animais presentes nas obras de Guimarães Rosa.

Sem a pretensão de esgotarmos o assunto, reconhecemos que a proposta dos estudos ecocríticos e dos estudos animais, ao encontrar um terreno tão fértil na literatura de Guimarães Rosa, abre caminhos para novas possibilidades de travessias contínuas e de compartilhamento de vida com as espécies companheiras.

Referências

ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BEZERRA, Elvia. Drummond: “o querido capanga”. *Instituto Moreira Salles*, 23 set. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/drummond-o-querido-capanga-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

BORA, Zélia. Somos produtos de uma sociedade em desarmonia com o ambiente, diz Zélia Bora. *Amazonia Latitude*, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2021/04/20/somos-produtos-de-uma-sociedade-em-desarmonia-com-o-ambiente-diz-zelia-bora/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

BRANCH, Michael P. Defining ecocritical theory and practice: sixteen position papers from the 1994 Western Literature Association Meeting. *Asle.org*, Salt Lake City, Oct. 1994. Disponível em: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf. Acesso em: 28 maio 2026.

BRUGIONI, Elena; MELO, César Alfredo. Ecocrítica(s): literatura e colapso ambiental. *Remate de Males*, Campinas, v. 42, n. 2, p. 254-259, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8672928>. Acesso em: 30 jun. 2025.

BUELL, Lawrence; HEISE, Ursula; THORNBUR, Karen. Literature and environment. *Annual Review of Environment and Resources*, California, v. 36, p. 417-440, 2011. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-environ-111109-144855>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Apresentação. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Eduardo Viveiros de Castro: Encontros*. SZTUTMAN, Renato (org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p. 8-19.

DOLBERTH, Willian; EGGENSPERGER, Klaus F.W. *Grande sertão: veredas*, um inventário da avifauna. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 1, n. 75, p. 53-70, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/XPZDbCmPfYbvbpVKKgDTrhG/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

GHOSH, Amitav. *O grande desatino: mudanças climáticas e o impensável*. Tradução de Renato Prelorentzou. São Paulo: Quina, 2022.

GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (org.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. London: University of Georgia Press. 1996.

HAN, Byung-Chul. Byung-Chul Han expõe sua aposta na arte. *Outras Palavras*, 5 maio 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/byung-chulhan/>. Acesso em: 22 maio 2025.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KRENAK, Ailton. Entrevista com Ailton Krenak. *Correio do Povo*, 22 nov. 2020. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/entrevista-com-ailton-krenak-1.524763>. Acesso em: 30 jun. 2025.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MACIEL, Maria Esther. Entrevista concedida ao *Instituto Humanitas Unisinos*. 2022. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/620237-breve-genealogia-dos-estudos-de-zooliteratura-no-brasil-entrevista-especial-com-maria-esther-maciel>. Acesso em 30 jun. 2025.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura em Machado de Assis e Guimarães Rosa. *Colóquio: Letras*, n. 177, p. 126-138, 2011. Disponível em: <https://xdata.bookmarc.pt/gulbenkian/cl/pdfs/177/PT.FCG.RCL.9150.pdf>. Acesso em: 30 maio 2025.

MBEMBE, Achille. *Democracia como comunidade de vida*. São Paulo: N-1 Edições, 2025.

MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

MENDES, Maria do Carmo. No princípio era a natureza: percursos da ecocrítica. *Anthropocenica: Revista de Estudos do*

Antropoceno e Ecocrítica, n. 1, 2020. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/anthropocenica/article/view/3100>. Acesso em: 31 mai. 2025.

MEYER, Monica. *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

RYDER, Richard. Speciesism Again: the original leaflet. *Critical Society*, n. 2, p. 1-2, 2010. Disponível em: <https://www.veganzetta.org/wp-content/uploads/2013/02/Speciesism-Again-the-original-leaflet-Richard-Ryder.pdf>. Acesso em: 28 maio 2026.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-91.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

SILVA, Denise de Almeida. Os gatos na vida de Guimarães Rosa: o que os livros registram. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 87, p. e10682, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/CyYpwYWRbWCzf5T3SDyyT9q/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

SINGER, Peter. O filósofo Peter Singer e a crueldade contra os animais. *Revista Cult*, ano VII, n. 86, p. 8-11, nov. 2004. Disponível em: <https://www.cultloja.com.br/produto/cult-86-novembro-2004/>. Acesso em: 30 maio 2025.

SINGER, Peter. *Libertação animal*. Tradução de Marly Winckler. Porto Alegre: Lugano, 2004.

SOARES, Angélica (org.). *Ecologia e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

Revisitando dois amores de Riobaldo

Claudia Campos Soares*

Resumo

Neste texto, discute-se o amor de Riobaldo por Otacília e Diadorim, buscando identificar o papel que cada um deles representou na trajetória do ex-jagunço. A partir da leitura de trechos do livro, foi possível perceber que, pelo ex-companheiro de jagunçagem, Riobaldo experimentou o chamado amor-paixão, aquele que não obedece ao bom senso e às determinações do eu consciente, pois se impõe, inexoravelmente, a despeito dos impedimentos que possam se colocar para os amantes. Otacília, entretanto, não ocupa um lugar menos destacado na trajetória de Riobaldo. Por ela, o ex-jagunço experimenta o amor possível no plano da vida cotidiana. Nesse sentido, pode ser visto como rebaixado em relação ao amor-paixão, que almeja o ilimitado; de outra perspectiva, contudo, pode significar elevação, uma vez que integra amor, casamento e amizade.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; amor; Otacília; Diadorim.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG. Doutora em Literatura Brasileira pela USP.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7192-5092>.

Revisiting Riobaldo's Two Loves

Abstract

This text discusses Riobaldo's love for Otacília and Diadorim, seeking to identify the role each played in the *ex-jagunço's* trajectory. By reading excerpts from the book, it was possible to notice that Riobaldo felt for his former gunman companion what is known as passionate love, the kind of love that disregards common sense and dictates the conscious self, imposing itself inexorably, despite any obstacles that may arise for the lovers. Otacília occupies a no less prominent place in his trajectory, though. The love Riobaldo feels for her is the one that is possible in everyday life. In this sense, it can be seen as debased in relation to passionate love, which longs for limitlessness; from another perspective, however, it can signify elevation, since it integrates love, marriage, and friendship.

Keywords: *Grande sertão: veredas*, love, Otacília, Diadorim.

Recebido em: 31/07/2025 // Aceito em: 14/04/2026

A certa altura da narrativa, Riobaldo, o narrador protagonista de *Grande sertão: veredas*, faz uma afirmação muito citada, tanto em trabalhos acadêmicos quanto em outros contextos:¹ “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (Rosa, 2006, p. 311).

Riobaldo teve o seu “pouquinho de saúde”, seu “descanso na loucura”, com algumas mulheres, dentre elas, as “mocinhas” do Curralinho: Miosótis, que tinha sido sua namorada “à parva, às tantices” (Rosa, 2006, p. 123), e, principalmente, Rosa’uarda, filha do negociante turco seo Assis Wababa. Foi Rosa’uarda quem, nas palavras de Riobaldo, ensinou-lhe

[...] as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: – “Meus olhos.” Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular. (Rosa, 2006, p. 114-115).

Rosa’uarda é um dos principais motivos da afirmação de Riobaldo, que fecha o texto acima transcrito: “Toda a vida gostei demais de estrangeiro” (Rosa, 2006, p. 115).

Outra mulher a quem Riobaldo se refere carinhosamente como alguém com quem viveu grande “alegria [...], feito casamento, esponsal” (Rosa, 2006, p. 33), foi Nhorinhá, “a sem-mesquinhece, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz” (Rosa, 2006, p. 377). Embora tenham se encontrado fisicamente uma única vez, acontecimentos posteriores tornaram

¹ Como se sabe, muitos enunciados presentes nas obras rosianas podem ser considerados aforismos. Foi o que levou Paulo Rónai (1983) a reunir a sua *Rosiana*: uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa. Essas formulações breves, que enunciam princípios ou observações de valor universalizante, saíram dos livros e passaram a estar presentes em outras situações. Hoje em dia, esses aforismos rosianos podem ser encontrados, por exemplo, em placas sinalizadoras, nas paredes de alguns estabelecimentos e no artesanato das localidades que compõem o Circuito Turístico Guimarães Rosa, iniciativa do governo de Minas Gerais, que visa promover o turismo literário.

aquele encontro muito significativo. Em relação a ela, Riobaldo afirma: “eu deamei no passado, com um retardo custoso” (Rosa, 2006, p. 140). E assim se explica: “Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento” (Rosa, 2006, p. 99). Entretanto, oito anos depois de ter estado com a filha de Ana Duzuza, ele recebeu

[...] dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. [...] Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. [...] veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. [...] Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do toque, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. [...] Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo [...]. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca (Rosa, 2006, p. 99-100).

Apesar das boas recordações que guarda dessas mulheres, principalmente de Rosa'uarda e Nhorinhá, os grandes amores de Riobaldo, aqueles que interferiram de forma determinante em sua travessia, foram Diadorim e Otacília.

Sobre Diadorim, é muito conhecida a sua importância na vida do ex-jagunço. Os sentimentos que experimentou no passado – e, de alguma forma, ainda experimenta no presente – pelo antigo companheiro de jagunçagem é uma das questões que mais perturbam o agora fazendeiro, que busca, com a narrativa

de seus (des)caminhos ao senhor instruído que veio da cidade, compreender o sentido do vivido. Tendo sido sempre “homem muito homem [...], e homem por mulheres” (Rosa, 2006, p. 146), Riobaldo não conseguia, e mesmo depois de muitos anos ainda não consegue, compreender como pôde ter se apaixonado por outro homem – que foi como Diadorim se apresentou para ele enquanto viveu – e de forma tão apaixonada.

De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre (Rosa, 2006, p. 39).

Como seria esperado em se considerando o seu meio, o sertão da jagunçagem, Riobaldo tem uma concepção de sexualidade restrita ao binarismo masculino/feminino, determinado biologicamente pelo sexo, e o desejo é condicionado à regra da heterossexualidade.² Ao contrário disso, se apaixona por aquele que se apresentou para ele como homem. Daí que seus sentimentos por Diadorim sejam escandalosos até para ele mesmo. Por isso, ele lutou muito até aceitar que o que sentia por Diadorim era “amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (Rosa, 2006, p. 289); foi impossível resistir aos seus apelos.

Outro trecho relevante em que se evidencia o desejo e o conflito:

2 É mesmo fora do meio sertanejo: “A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (Butler, 2003, p. 45).

Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele (Rosa, 2006, p. 182).

No trecho acima, o desejo se expressa de modo direto na primeira e na última frase, que compartilham o mesmo sujeito e o mesmo verbo, distinguindo-se apenas quanto ao objeto. Na segunda ocorrência, o objeto é uma ratificação da primeira: “Meu corpo gostava de Diadorim. [...] Meu corpo gostava do corpo dele” (Rosa, 2006, p. 182). O desejo também fica claro no impulso de Riobaldo para tocar o companheiro. Já o conflito se verifica no temor do então jagunço de que Diadorim tenha uma reação negativa e reprobatória, caso percebesse sua intenção. É o que demonstra o “gelo” que sentiu diante do olhar sério do companheiro. Essa sensação desconfortável, entretanto, tem mais a ver com a posição de Riobaldo diante do próprio desejo, pois, segundo suas palavras, Diadorim não percebeu esse seu arroubo que acabou contido.

Vale lembrar ainda este outro trecho do livro, num momento em que Riobaldo está expressando seu conflito por amar Diadorim: “nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito” (Rosa, 2006, p. 146). Aqui se revela também que a questão tem a ver com o tipo de respostas que Riobaldo procura. Ele está em busca de explicações claras, unívocas, baseadas em oposições bem estabelecidas, mas acaba encontrando sempre o “sem preceito”: a ambiguidade e a indeterminação, conforme este outro trecho muito citado do livro:

[...] eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...” (Rosa, 2006, p. 221).

“Diadorim era um impossível” (Rosa, 2006, p. 491), afirma o ex-jagunço em outro momento. A consciência dessa impossibilidade, entretanto, não impede, nem sequer limita, o sentimento e o desejo. A luta entre eles fica, mais uma vez, evidente, neste trecho:

[...] Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos-vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. [...] Mas repeli aquilo. Visão arvoada. Como que eu estava separado dele por um fogueirão, por alta cerca de achas, por profundo valo, por larguez enorme dum rio em enchente. De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! (Rosa, 2006, p. 495).

Para Riobaldo, a beleza de Diadorim “reluz” e se estende para além dele, fazendo sombra sobre as coisas do mundo e espalhando doçura por toda parte. Não é menos explícito, no trecho acima, o conflito e a tentativa de resistir a esse “mau amor oculto”: “repeli aquilo”; “De que jeito eu podia...?” (Rosa, 2006, p. 495). Na percepção do ex-jagunço, havia entre ele e Diadorim obstáculos intransponíveis, como o indica o acúmulo de imagens que sugerem obstrução, entrave, distância que impede o encontro: o “fogueirão”, a cerca muito alta, o valo profundo

e o rio muito largo, ademais, tomado por uma enchente. Vale ainda chamar a atenção para o fato de essas imagens remeterem aos quatro componentes da matéria, segundo Aristóteles (1973, p. 220), citando Empédocles, em *Ética a Nicômaco*: o fogo (o fogueirão), o ar (a cerca que sobe “pelos ares”), a terra (o valo profundo, as entranhas da terra, ambiente ctônico) e a água (o rio largo, ademais tomado por uma enchente). É como se, para Riobaldo, tudo no mundo conspirasse contra a realização da aproximação amorosa entre ele e Diadorim.

Em outro momento, Riobaldo expressa-se desta forma sobre esse seu “mau amor oculto”: “De Diadorim eu devia de conservar um nojo” (Rosa, 2006, p. 316). E assim continua, explicitando o motivo de tal imperativo: “As prisões que estão refinçadas no vago, na gente” (Rosa, 2006, p. 316). Nessa segunda frase, o ex-jagunço parece lamentar a renúncia a que se sentia obrigado, devido a limitações que não são “originalmente nossas” (o “na gente” e o “nossas” generaliza a experiência), não nasceram conosco (ou seja, Riobaldo e nós, as pessoas em geral), vieram de fora e se incorporaram a nós: “estão refinçadas [...] na gente” (Rosa, 2006, p. 316). Ou, talvez mais propriamente, essas prisões nos precedem; nascemos sob a vigência delas, e, dessa forma, elas passaram a fazer parte do que somos. Elas são culturais, sociais, grupais, e dizem que Riobaldo devia ter nojo só de pensar em uma relação homossexual – e não, de maneira nenhuma, poderia se apaixonar por outro homem. Entretanto, essa imposição, ao mesmo tempo exterior e íntima, não consegue se sobrepujar o poder do amor e do desejo: “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (Rosa, 2006, p. 37). Ou: “Como é que posso explicar ao senhor o poder de amor

que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (Rosa, 2006, p. 193).

Desde a primeira vez em que se encontraram, quando ambos tinham cerca de 14 anos, o então chamado somente “Menino” impressionou vivamente Riobaldo por sua independência (o Menino tinha dinheiro “de seu” para comprar rapadura e queijo, e para pagar o barqueiro pela travessia do São Francisco, o que fez sem sequer pedir autorização ao tio, a quem acompanhava na ocasião), sua autoconfiança e, principalmente, sua coragem. Enquanto Riobaldo, apavorado, se agarrava fortemente à canoa, num trecho onde as águas do rio eram mais turbulentas, o Menino, além de não demonstrar nenhuma inquietação diante da situação, perguntou ao novo amigo como era sentir medo, revelando, assim, que desconhecia esse sentimento. Foi o que demonstrou também ao enfrentar o intruso malicioso que quis se envolver em jogos eróticos com eles do outro lado do rio. A forte impressão que o Menino causou em Riobaldo é desta forma descrita por ele:

[...] eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (Rosa, 2006, p. 103).

Depois de o reencontrar, muito tempo mais tarde, Riobaldo não pôde deixar de segui-lo. Para isso, teve de renunciar, e o

fez sem nenhuma hesitação, à oportunidade de passar mais uma noite com a filha do Malinácio, mulher casada, com quem o filho de Selorico Mendes passara a noite anterior. Ela lhe pedira que esperasse, na casa do pai, pelo seu sinal de que o marido saíra para que Riobaldo pudesse voltar a visitá-la. Ele também abriu mão da tranquilidade que procurava ao abandonar o bando de Zé Bebelo. Um dos motivos por que o fez foi o fato de não lhe agradar, em suas palavras, “aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade” (Rosa, 2006, p. 135) – e lembremo-nos de que, àquela altura, ele sequer praticava essa violência, pois era somente o professor do chefe. Assim, passou a acompanhar o jagunço Reinaldo, nome pelo qual o Menino era agora conhecido, e tornou-se Riobaldo Tatarana, membro do bando do grande chefe Joca Ramiro, inicialmente sob o comando do subchefe Hermógenes, a quem o novo jagunço tanto odiaria logo a seguir:³

De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter. Eu mesmo pensei. Conheci que estava chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto. Tudo, naquele tempo, e de cada banda que eu fosse, eram pessoas matando e morrendo, vivendo numa fúria firme, numa certeza, e eu não pertencia a razão nenhuma, não guardava fé e nem fazia parte (Rosa, 2006, p. 141-142).

3 Na verdade, Riobaldo já tinha tido um primeiro contato, que foi desagradável, com o Hermógenes, quando morava com o fazendeiro Selorico Mendes. O dito “padrinho” do então rapaz era um admirador de Joca Ramiro e recebeu seu bando numa certa madrugada muito marcante para Riobaldo. Entre os visitantes, estava o Hermógenes, que o ex-jagunço assim descreveu: “Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda. Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco, fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão. [...] Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo [...]” (Rosa, 2006, p. 116-117).

Riobaldo afirma várias vezes que não se sentia identificado com o modo de vida jagunço, como neste trecho: “eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro” (Rosa, 2006, p. 358).⁴ A despeito disso, entretanto, permaneceu no bando até o fim. Até tentou deixá-lo em algumas ocasiões. Certa vez, convidou Diadorim a fugir daquela vida errante e marcada pela violência, mas Diadorim olhou-o com um olhar espantado, como se duvidasse “da sua razão”, e respondeu com “um silêncio de ferro”. Diadorim “era irrevogável”, constata Riobaldo (Rosa, 2006, p. 183).

Depois de não conseguir convencer Diadorim, tentou, sozinho, deixar o bando pelo menos duas vezes, mas não conseguiu levar a cabo esse intento. Numa dessas ocasiões, não foi muito longe, pois Diadorim o seguiu e ele acabou voltando:

Um dia, sem dizer o que a quem, montei a cavalo e saí, a vão, escapado. Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. Eu tocava seguindo por trilhos de vacas. Atravessei um ribeirão verde, com os umbuzeiros e ingazeiros debruçados – e ali era vau de gado. “Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...” – foi o que pensei, na ocasião. [...] O tanto assim, que até um corguinho que defrontei – um riachim à-toa de branquinho – olhou para mim e me disse: — Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para diante. [...] Apeei. [...] Então, deitei, baixei o chapéu de tapa-cara. [...] Dormi, deitado num pelego. [...] Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. [...] Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava (Rosa, 2006, p. 288).

4 Embora também afirme o contrário outras vezes. Como vem sendo discutido aqui, *Grande sertão: veredas* é o reino das ambiguidades, da indeterminação, da impossibilidade de estabelecimento de sentidos unívocos. Entretanto, o incômodo com a violência nunca deixou completamente Riobaldo. Basta lembrar o conhecido episódio do homem, da égua e do cachorro que ocorre após o pretenso pacto com o demônio e com o alçar de Riobaldo a chefe. No episódio, que, segundo João Adolfo Hansen (2012, p. 123), recria em solo sertanejo uma cena atribuída a Alexandre da Macedônia, Riobaldo busca formas de não exercer a violência que antes prometera por fanfarronada.

Nesse trecho, Riobaldo afirma que um elemento da natureza o impediu de prosseguir a viagem. Entretanto, tratava-se somente de um “riachim à-toa”. Ou seja, nem era um rio, mas um pequeno curso d’água (pois riacho), reduzido ainda pelo diminutivo e pela adjetivação: “à-toa”. Na verdade, ao contrário do que afirma o ex-jagunço, não se trata de um impedimento provindo do mundo físico, exterior, mas de uma (in)disposição íntima: Riobaldo queria, mas também não queria, partir. A indeterminação que se revela nas coisas do mundo também se apresenta no mundo interior do personagem.

Noutra ocasião, quando o bando estava sob o comando de Medeiro Vaz, Riobaldo se voluntariou para realizar uma tarefa que implicava deixar o bando por algum tempo; e, além disso, como companheiro de viagem, escolheu Sesfrêdo, ao invés de Diadorim, no que tudo indica ter sido mais uma tentativa de resistir à atração que sentia pelo companheiro, conforme a seguinte afirmação de Riobaldo: “eu não queria o que de certo queria” (Rosa, 2006, p. 64). Vale dizer: Riobaldo desejava ficar perto de Diadorim, mas, ao mesmo tempo, devido àquelas “prisões refinadas [...] na gente”, precisava resistir, em suas palavras, ao “delém que me tirava para ele” (Rosa, 2006, p. 29).

Riobaldo e Sesfrêdo cumpriram sua missão, mas o retorno foi impedido pela necessidade de fugir dos soldados do governo, que tentavam implantar a ordem no sertão sem lei, e do bando do Hermógenes. Os dois jagunços, então, acabaram se empregando numa lavra de mineração. Durante o longo período que passou longe do bando, Riobaldo pensou em abandonar de vez a jagunçagem e mudar de vida:

Por que não ficamos lá? Sei e não sei. Sesfrêdo esperava de mim toda decisão. [...] eu podia rever proveito, caçar de voltar dali para a casa-grande de Selorico Mendes,

exigir meu estado devido, na Fazenda São Gregório. [...] Assim e silva, como em outro tempo, adiante, podia flauteado comparecer no Buritis Altos, por conta de Otacília – continuação de amor. Quis não. Suas saudade de Diadorim? (Rosa, 2006, p. 70).

Percebe-se, novamente, a ambiguidade de sentimentos que Riobaldo experimenta. Embora lute contra aquele amor “sem preceito” – que não pode evitar, mas também não pode aceitar –, o desejo de estar com Diadorim acaba prevalecendo, pois Riobaldo, nesse momento, renuncia à fazenda de Selorico, de quem era herdeiro, e à Otacília, para voltar à vida que lhe trazia tanto desassossego. E isso acaba ficando claro durante o trajeto de volta, pois foi isso o que ele afirma ter sentido: “Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar” (Rosa, 2006, p. 72-73).

A luta íntima que Riobaldo experimenta por desejar Diadorim e ter de reprimir esse desejo parece ter relação com o nascimento do amor do ex-jagunço por Otacília. Há indicações fortes de que ele via no casamento com a moça que conheceu na Fazenda Santa Catarina o desejo de evadir-se de seus conflitos íntimos e daqueles intrínsecos à vida de jagunço – que compreendiam, além do terrível conflito decorrente de seus sentimentos por Diadorim, a necessidade de matar e de se expor à morte a todo momento. Ao contrário disso, a então moradora das Veredas Altas sempre significou para Riobaldo o sonho de uma vida tranquila e sem conflitos, “um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras...” (Rosa, 2006, p. 197). Otacília oferecia-lhe uma vida “com preceitos”, portanto. Em outro momento, o ex-jagunço opõe esse “significado de paz” a uma imagem de “braveza”, a das águas do rio Urucuia, situado

nas profundezas do sertão, que pode ser pensada como uma referência às lutas jagunças que se ali davam: “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucuia, mas que é rio de braveza” (Rosa, 2006, p. 311).

Apesar de, em alguns momentos, se sentir tentado a reconstruir sua vida sob novos termos, Riobaldo jamais deixou o bando enquanto Diadorim viveu. Na verdade, para o então jagunço Tatarana, não havia propriamente opção. Seguir Diadorim era imperativo:

Sentimento preso. Otacília. Por que eu não podia ficar lá, desde vez? Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso. Diadorim e eu viemos, vim; de rota abatida. Mas, desse dia desde, sempre uma parte de mim ficou lá, com Otacília. Destino. Pensava nela. Às vezes menos, às vezes mais, consoante é da vida. Às vezes me esquecia, às vezes me lembrava. Foram esses meses, foram anos. Mas Diadorim, por onde queria, me levava (Rosa, 2006, p. 198).

Foi por Diadorim que Riobaldo teria comprometido sua alma ao ir à encruzilhada das Veredas Mortas e invocar o demônio – o que teria permitido que ele se tornasse o temido chefe Urutú-Branco que conseguiu vingar a morte de Joca Ramiro. O então jagunço Tatarana buscou o pacto porque o via como única forma de derrotar o Hermógenes, que diziam ser também pactário. Derrotar o assassino do pai de Diadorim era condição *sine qua non* para libertá-lo do seu compromisso para com a jagunçagem.

O sentimento de Riobaldo pelo companheiro tem muito a ver com um tipo de amor tradicional na literatura do ocidente, o chamado amor-paixão, aquele diante do qual o eu consciente não

tem nenhum poder (Rougemont, 1988).⁵ Diante dele, todo bom senso e racionalidade sucumbem, pois se impõe a todo custo, a despeito dos obstáculos que se interponham entre os amantes. E é por ter estado como que “tomado” por esse sentimento que Riobaldo continuou seguindo Diadorim.

Devido àquelas “prisões que estão refinçadas no vago, na gente” (Rosa, 2006, p. 316), Riobaldo anseia por encontrar explicações para esse sentimento “sem preceito”. E encontra algumas, mas elas estão longe de se constituírem em respostas definitivas e inquestionáveis. O ex-jagunço afirma, por exemplo: “O corpo [...] muito sabe, adivinha se não entende” (Rosa, 2006, p. 29). E se pergunta, a certa altura: “Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?” (Rosa, 2006, p. 61). Questões como essa levantam a possibilidade de que Riobaldo teria se apaixonado por Diadorim porque intuía o “verdadeiro” que a aparência masculina, “falsa”, do amigo esconderia – e o “corpo” (de Riobaldo) adivinharia. Mais uma vez, notamos, aqui, o binarismo masculino/feminino fundado na diferença sexual. Entretanto, Diadorim não é mulher simplesmente porque seu órgão sexual é feminino. Alguns críticos consideram que a “verdade” sobre Diadorim é que ele era uma mulher. Antonio Candido (2014), por exemplo, assim considera o personagem, uma vez que afirma que o então jagunço, ao se apaixonar por Diadorim, se apaixonara pelo “certo”: o fato de ele ser uma mulher. Entretanto, o gênero não é definido pelo sexo. Como observa Butler (2014, p. 269), não há “determinismo causal entre sexualidade e gênero”.

Vale a pena observar, ainda, que Riobaldo coloca a questão como pergunta, sem dar a ela nenhuma resposta. Talvez, porque,

5 Rougemont discute o amor-paixão a partir do mito de Tristão e Isolda.

mais que a verdade sobre Diadorim, a resposta positiva seria uma justificativa tranquilizadora para seus sentimentos, uma explicação aceitável para o seu escandaloso desejo.

Como sabemos, o narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas* acabou se casando com Otacília, mas somente quando, de certa forma, a vida decidiu por ele, tirando-lhe Diadorim. Talvez, seja possível pensar numa dimensão compensatória dos sentimentos de Riobaldo por Otacília, mas isso não significa dizer que o ex-jagunço não amou/ama Otacília, nem que ela tenha pouco valor para ele, ou menor importância em sua vida. Afirma ele, a certa altura, referindo-se a um momento dos tempos de jagunçagem depois de a ter conhecido:

Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a doidice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d’água em nenhuma das léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era (Rosa, 2006, p. 488).

Nesse trecho, Riobaldo também coloca o amor por Otacília como pergunta, mas responde, e com convicção: “Por força que era”. E o que se revela mais tarde para ele é que tomou a decisão correta ao casar-se com ela: “me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe” (Rosa, 2006, p. 603). O elogio à mulher é recorrente no livro: “Otacília. O prêmio feito esse eu merecia?” (Rosa, 2006, p. 158); “De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças” (Rosa, 2006, p. 24); “Minha mulher, que o senhor sabe,

zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável” (Rosa, 2006, p. 15); “Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais” (Rosa, 2006, p. 99).

Foi essa dimensão do amor de Riobaldo por Otacília que, provavelmente, levou Benedito Nunes (2013, p. 42) a ver na união entre os personagens o ponto final da errância de Riobaldo, *telos* de sua travessia: sendo o “símbolo do termo onde finda a busca amorosa e o destino se completa”, a “dama inspiradora” de Riobaldo, que representaria a mediação para “uma outra vida – *vita nuova*”. Essa afirmação, entretanto, não é confirmada pelo livro; ela, na verdade, simplifica demasiadamente a complexidade dos sentimentos de Riobaldo. Se Otacília fosse efetivamente o *telos* de seu caminho, não haveria angústias nem fantasmas a assombrar o ex-jagunço. Não haveria sequer o relato, uma vez que compreender as experiências perturbadoras que viveu é o objetivo da narração do ex-jagunço, e Diadorim está entre as mais inquietantes, certamente. Otacília, ao contrário, ocupa papel discreto no relato do ex-jagunço. Embora Riobaldo se refira, muitas vezes, a ela ao longo da narrativa, ele não costuma se demorar muito nas considerações que faz a seu respeito, com exceção dos momentos em que narra o primeiro encontro entre eles e, posteriormente, o reencontro na fazenda de seo Ornelas. Isso ocorre porque Otacília não é um problema para ele, não lhe traz inquietações. Diadorim, ao contrário, mesmo depois de muitos anos, provavelmente décadas, ainda provoca em Riobaldo sentimentos desconcertantes, propondo-lhe questões para as quais o ex-jagunço não consegue encontrar nenhuma explicação satisfatória. Riobaldo e Otacília vivem uma relação bem-sucedida; e, como observou Luís Bueno (2015, p.

140) sobre o amor de outro casal muito conhecido na literatura brasileira, Fabiano e Sinha Vitória, os amores felizes não produzem histórias:

O amor já infeliz, ou aquele que luta para se concretizar num relacionamento, com o risco sempre presente de trazer a infelicidade aos amantes, ou a um deles pelo menos – esse é que gera histórias de amor. A aventura amorosa, num caso e noutro, é alimentada pela infelicidade.

José Miguel Wisnik (1987) também traz reflexões relevantes a essa discussão. Em estudo sobre *Tristão e Isolda*, narrativa considerada matriz das histórias de amor-paixão (vale dizer, das histórias de amores infelizes), Wisnik (1987, p. 208) afirma que esse tipo de amor é fortemente marcado pelo “anseio de ilimitado”, pelo desejo do absoluto. É o que pode ser observado, por exemplo, neste trecho:

Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança (Rosa, 2006, p. 495).

Muitos elementos indicam o “anseio de ilimitado”, como o fato de a beleza de Diadorim “*reluzir*” “*fora de todo comum*” e de seus olhos serem de um “um verde... *como o de nenhum pasto*”, bem como o fato de remeter a alguma coisa que “o entender da gente não alcança”; por fim, a explicitação de que a experiência

amorosa transcende a experiência do viver ordinário culmina na aproximação da imagem de Diadorim à da santa de devoção de Riobaldo, Nossa Senhora da Abadia.

Esse tipo de amor, nas palavras de Wisnik (1987, p. 208), se alimenta “intensamente da sua impossibilidade”. Por isso, ainda segundo o estudioso, “o princípio da paixão se opõe ao do matrimônio” (Wisnik, 1987, p. 221). Corroborando e desenvolvendo a observação de Wisnik, Luis Bueno (2015) afirma que esse é o motivo de os contos de fadas e as comédias românticas de Hollywood acabarem quando o amor se realiza num “final feliz”: o casamento. “A aventura amorosa [...] é alimentada pela infelicidade. [...] Quando o amor é feliz, as aventuras cessam e a história acaba” (Bueno, 2015, p. 140).

As comédias românticas e os contos de fadas costumam terminar com o casamento porque esse é o

[...] momento delicado em que os amantes, colocados pela flutuação das vontades diante da imperfeição do outro (que implica a própria) e cessado o mágico encanto dado pela potência divina do entusiasmo [...] passional, ou se desiludem, ou convertem a paixão numa relação amorosa baseada na aceitação do limite e da carência (Wisnik, 1987, p. 104).

O amor de Riobaldo e Otacília tem muito desse amor que já atravessou o momento crítico do encontro com os limites do outro – e com os próprios; os dois são, como os personagens mencionados de *Vidas secas*, um “casal constituído, vivendo para além do final feliz e aquém do rompimento” (Bueno, 2015, p. 141).

Wisnik (1987, p. 221) cita um aforismo de Nietzsche em que se coloca, justamente, a oposição paixão/casamento, mas também uma possibilidade de conciliação entre eles que vale

a pena levar em consideração para o caso em questão: “O casamento foi inventado para os seres humanos medianos, que não são aptos nem para o grande amor nem para a grande amizade, portanto para a maioria. Mas também para aqueles raríssimos, que são aptos tanto para o grande amor quanto para a grande amizade”.

A amizade é uma dimensão importante do amor maduro de Riobaldo e Otacília. Ela pode ser observada no reconhecimento pelo cuidado, companheirismo e apoio que o ex-jagunço diz ter sempre encontrado na mulher, conforme trechos anteriormente citados. A então noiva de Riobaldo o compreendeu e apoiou, inclusive, quando, depois da morte de Diadorim, ele lhe disse que precisava de “uns tempos” para “nojo e emenda”. Sobre a reação da noiva, afirma Riobaldo: “Otacília me entendeu. [...] Ela tinha certeza de que eu ia retornar à Santa Catarina, renovar; e trajar terno de sarjão, flor no peito, sendo o da festa de casamento. Eu fui, com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado” (Rosa, 2006, p. 603).

Riobaldo também tem admiração pela esposa, por suas qualidades pessoais: “Otacília era moça direta e opiniosa, sensata, mas de muita ação” (Rosa, 2006, p. 193). Foi o que ela demonstrou, por exemplo, quando, ao receber notícias de que Riobaldo estava doente, embrenhou-se no sertão para procurá-lo. Riobaldo muito se alegrou quando a viu chegar à fazenda de seo Ornelas, onde ele estava hospedado depois de ter adoecido após a morte de Diadorim:

Até que, um dia, eu estava repousando, no claro estar, em rede de algodão rendada. Alegria me espertou, um pressentimento. Quando eu olhei, vinha vindo uma moça. Otacília. [...] Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo. Afirmo ao senhor,

minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adiantando de amor (Rosa, 2006, p. 603).

O amor de Riobaldo por Otacília sobreviveu a muitos anos de casamento. Ele pode ser observado, também, na naturalidade (obviamente, ficta) com que o ex-jagunço a inclui em suas considerações sobre os mais variados assuntos. É com a naturalidade de quem se acostumou a levar sempre em conta o outro, porque o considera parte integrante de sua vida. E tem a sua opinião em alta conta. É o que se percebe, por exemplo, quando o ex-jagunço se refere ao seu hábito de recorrer a várias religiões e afirmar contar, para isso, com a aquiescência da mulher: “Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso” (Rosa, 2006, p. 16). Riobaldo demonstra, dessa forma, que considera sua mulher atilada e equilibrada, e, por isso, confia em seu julgamento. Como, aliás, também ocorre entre Fabiano e Sinha Vitória, conforme é discutido no texto de Luís Bueno anteriormente mencionado.

Em pequenas coisas do cotidiano, revela-se a forte ligação que se estabeleceu entre Riobaldo e Otacília na convivência conjugal, no dia a dia de seu amor realizado. Entretanto, como foi dito, Riobaldo fala bem menos dela que de Diadorim. *Grande sertão: veredas* coloca em foco é o amor-paixão, aquele que Riobaldo experimenta por seu companheiro dos tempos de jagunçagem: Diadorim é o amor mais “cantado” porque é o amor infeliz, o que não se realizou, o que trouxe infelicidade e sofrimento.

Vale lembrar, ainda, que o amor de Riobaldo por Diadorim é um tipo muito específico de amor-paixão. Os obstáculos que se colocaram a ele não eram somente de ordem exterior, como o são os que se colocam para Tristão e Isolda, ou para Romeu e Julieta, outra estória muito conhecida de amor-paixão. Para Riobaldo, eles são também de ordem íntima: trata-se de um amor conflituoso, contra o qual Riobaldo lutou, pois ameaçava, inclusive, a visão que ele tinha/tem de si mesmo: a de ser “um homem por mulheres”. O ex-jagunço sofre porque amou e perdeu Diadorim, mas também porque não consegue compreender a natureza do estranho sentimento que nutriu pelo companheiro de jagunçagem.

Na verdade, a situação é ainda mais perturbadora porque, como Riobaldo vem a saber posteriormente, ele não se apaixonou por um homem, mas por uma mulher que se vestia de homem e que incorporava os padrões de comportamento masculino daquele meio. Durante todo o tempo que o jagunço Tatarana, mais tarde chefe Urutú-Branco, passou no bando, Diadorim se caracterizou por apresentar traços singulares em relação aos demais jagunços. Embora fosse muito corajoso e lutasse com ferocidade ímpar,⁶ tinha características muito incomuns para os homens daquele meio. Diadorim, por exemplo, apreciava a beleza da natureza, e “ensinou” Riobaldo a apreciá-la também:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vãos e pausação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar.

6 Esse é um momento em que Riobaldo descreve essa ferocidade: “Eh, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto 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!” (Rosa, 2006, p. 158).

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. [...] “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, [...] — “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” — o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa (Rosa, 2006, p. 143).

Há inúmeros outros exemplos do comportamento destoante de Diadorim, como o fato de, ao contrário de seus companheiros de bando, que aproveitavam qualquer oportunidade para estar com mulheres (mesmo que precisassem usar de violência para isso), ele não se interessar por sexo e se sensibilizar com a situação das mulheres violentadas pelos membros do bando. Certa vez, depois de ouvir os companheiros contarem, se vangloriando, os estupros que cometeram, Diadorim disse a Riobaldo: “Mulher é gente tão infeliz...” (Rosa, 2006, p. 172).

O comportamento de Diadorim ultrapassa os limites do binarismo masculino/feminino, não se conforma às normas de inteligibilidade cultural da construção do gênero, confundindo Riobaldo. Diadorim não cabe em categorias estabelecidas, não é uma coisa nem outra, ou são as duas coisas ao mesmo tempo, o que problematiza o postulado lógico segundo o qual o mundo consiste em entidades distintas e claramente delimitadas. Essa indeterminação, essa impossibilidade de qualificar, de enquadrar Diadorim numa única classe de sujeitos, de classificá-lo, enfim, é causa de grande angústia para Riobaldo, que deseja respostas finais, unívocas, que caibam na lógica do “ou isso ou aquilo”, como foi dito.

Infinitas e imprecisáveis variáveis compõem a figura do(a) jagunço(a) Reinaldo-Diadorim-Deodorina. Alteridade irreduzível, ele não se unifica num nome nem se fecha num

gênero. Diadorim significa justamente tudo aquilo que perturba Riobaldo e que ele gostaria de poder expulsar do mundo. Nas palavras de João Adolfo Hansen (2012, p. 126):

Funcionalmente, Diadorim é uma condensação enigmática dos procedimentos de indeterminação [que caracterizam o livro], pois funciona como uma ausência que fundamenta e determina a duplicidade da memória de Riobaldo, que o lembra como diabo, homem, violência guerreira, homossexualidade, duplicidade, forma do falso, mas também, como Benedito Nunes mostrou, como *dáimon*, *donna angelicata*, mulher, Beatriz do mato, suavidade, integração e *virtus unitiva* do Eros.

É justamente por provocar tantas inquietações que Diadorim ocupa tão grande espaço na narração e nas reflexões de Riobaldo. Já Otacília, pode não ser o *telos* da travessia do ex-jagunço, para ele não há *telos*, mas também não é como um prêmio de consolação, como talvez possa parecer: é o amor possível, experimentado no plano da vida cotidiana. Nesse sentido, pode ser visto como rebaixado em relação ao amor-paixão, que almeja o ilimitado, o absoluto; de outra perspectiva, contudo, pode significar elevação, uma vez que integra amor e casamento pelo viés da amizade.

Referências

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: ARISTÓTELES. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 245-436.

BUENO, Luís. A presença do amor em *Vidas secas*. *Teresa*: revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 16, p. 135-150, 2015. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/115420>. Acesso em: 27 jul. 2025.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. Tradução de Cecília Holteman. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270437624>. Acesso em: 27 jul. 2025.

CANDIDO, Antonio. *Grande sertão: veredas*: Antonio Candido sobre Guimarães Rosa. *Jornal GGN*, 3 maio 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ&t=29s>. Acesso em: 27 jul. 2025.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/11308/7713>. Acesso em: 27 jul. 2025.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. PINHEIRO, Victor Sales (org.). *A Rosa o que é de Rosa*: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 37-77.

RÓNAI, Paulo. *Rosiana*: uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1988.

WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. *In: CARDOSO, Sérgio et al. Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 195-227.

Epicidade rosiana e a questão romântico-idealista de uma nova mitologia: senso de épico e vontade de individuação¹

Lucas Branco de Araujo Motta*
Constantino Luz de Medeiros**

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a adjetivação de “épica” atribuída pela crítica à obra de João Guimarães Rosa, desde as suas primeiras recepções até a sua consolidação em *Grande sertão: veredas*. Questiona-se de que forma um autor do século XX pode ser considerado épico, considerando-se o retorno das discussões sobre as formas literárias clássicas na modernidade, com fundamento no idealismo especulativo germânico e no primeiro romantismo alemão, sobretudo em Schelling e Friedrich Schlegel. O trabalho visa compreender como se forma um “senso de épico” na literatura rosiana, em tensão com uma “vontade de individuação” que desafia a completude do universo narrativo. A análise percorre a fortuna crítica, evidenciando como o sertão é recriado como espaço mitopoético e paradoxal, onde coexistem herança heroica e fragmentação subjetiva. Assim, observa-se que a obra de Rosa retoma estruturas épicas, mas as combina com recursos narrativos que problematizam o mito e evidenciam as contradições do sujeito moderno. O estudo aponta que esse entrelaçamento entre tradição e ruptura confere singularidade

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8649-3891>.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Adjunto IV de Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6853-8398>.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

à produção de Rosa e contribui para o debate sobre o romance moderno. Conclui-se que entender essa dialética entre épico e individuação é essencial para situar Rosa na literatura brasileira e em seu diálogo com as grandes questões da modernidade.

Palavras-chave: epicidade rosiana; nova mitologia; épico moderno; romantismo alemão; literatura brasileira.

Épicité *rosiana* et la question nouvelle de la mythologie romantique-idéaliste: sens de l'épique et volonté de l'individuation

Resumé

Cet article a comme sujet une réflexion sur l'adjectivation de l'épique attribuée par la critique à l'œuvre de João Guimarães Rosa, depuis ses premières réceptions jusqu'à la consolidation dans *Grande sertão: veredas*. On questionne la manière par laquelle l'auteur du XXème siècle peut être considéré épique, tout en considérant le retour des discussions sur les formes littéraires classiques dans la modernité, ancrées dans l'idéalisme spéculatif germanique et dans le premier romantisme allemand, surtout avec Schelling et Friedrich Schlegel. Le travail a l'intention de comprendre comment se forme un "sens de l'épique" dans la littérature rosienne/*rosiana*, en tension avec une "volonté de l'individuation" qui met en défi la complétude de l'univers narratif. L'analyse parcourt la réception critique, donnant l'accent sur la manière à laquelle le *sertão* est recréé comme un espace de *mythos-poesis* et du paradoxe, où coexistent un héritage héroïque et la fragmentation subjective. Ainsi, on observe que l'œuvre de Rosa reprend les structures épiques, mais les fusionnent avec des sources narratives qui posent un problème sur le mythe et donne l'évidence aux contradictions de l'individu moderne. L'étude démontre que cet enchevêtrement entre la tradition et la rupture confère une singularité à la production de Rosa et rend une contribution pour le débat sur le roman moderne. On conclut que saisir cette dialectique entre l'épique et l'individuation est essentiel pour situer Rosa dans la littérature brésilienne et pour le situer aussi dans son dialogue avec les grands enjeux de la modernité.

Mots-clés: épicité *rosiana*; la nouvelle mythologie; l'épique moderne; le romantisme allemand; la littérature brésilienne.

Recebido em: 04/05/25 // Aceito em: 04/05/2026

1 A tradição crítica da epicidade rosiana

Desde a sua primeira recepção, a obra de Guimarães Rosa confronta a adjetivação de “épica”. Tornara-se uma espécie de tradição no corpo da fortuna crítica. No entanto, o raciocínio dessa adjetivação parece estar sempre erigido em terreno tênue. O épico talvez esteja em Rosa, emanando como um lençol freático nas encostas de uma serra; mas a pergunta de solos lodosos parece não se realizar sem antes tornar-se verdade. Assim, nos cabe perguntar: poderia um autor do século XX deter tal epíteto frente ao que se consumou a respeito daquilo que fora caracterizado como épico? Para buscarmos uma compreensão da adjetivação de “épica” à obra rosiana, devemos retroceder a uma certa revisão bibliográfica em sua fortuna crítica.

Em 1946, Guimarães Rosa publica *Sagarana*, pela Editora Universal. A primeira crítica é do prestigiado Álvaro Lins (1946, p. 2), que afirmara: “o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado preso ao regionalismo, o que o teria conduzido ao regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas”.

Podemos perceber que, já na primeira crítica, Lins observa como Rosa pôde escapar de uma voga que tanto alicerçara a literatura que lhe fora contemporânea. No entanto, tal reflexão não se sucede com as críticas posteriores. O subjugar do regionalismo como preceito crítico persegue *Sagarana* e Rosa na primeira recepção.² Em especial, destacamos o posicionamento das críticas de José Lins do Rego (1946a; 1946b).

2 Podemos vê-lo em: Lauro Escorel, “Nasce um escritor” (1946); José Lins do Rego, “Sagarana” (1946); Marques Rabelo, “Sagarana” (1946); Augusto Frederico Schmidt, “Sagarana” (1946); Genolino Amado, “Em torno de um livro singular” (1946); Sérgio Millet, “Sagarana”, (1946); José Condé, “O ausente Cornélio Pena” (1946); Jorge Maia, “Sagarana” (1946); Aires da Mata Machado Filho, “Um neo-regionalista” (1946); e Renato Almeida, “Sagarana” (1946).

Distanciando-se dessa perspectiva, destacam-se as críticas de Paulo Rónai e Antonio Candido. Rónai (1946, p. 5) levantou que o regionalismo seria, antes, “uma espécie de tábua de salvação” a autores de baixa valia. O crítico defende que Sagarana é “uma vertente viva da grande tradição da arte de narrar” (Rónai, 1946, p. 5). Essa colocação não é à toa, visto que a arte de narrar “evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga” (Rónai, 1946, p. 5). É nessa raridade que reside o valor primo de Sagarana, de João Guimarães Rosa, e sua estreia literária. Para Candido (1946, n. p.), “a província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. Assim, “o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência”, fazendo com que o autor adentre “na região quase épica de humanidade”, e, com Augusto Matraga, “cria um dos grandes tipos de nossa literatura” (Candido, 1946, n. p). Os ganhos da estreia de João Guimarães Rosa estavam definitivamente reconhecidos, não pela repetição, mas, sim, por sua diferença.

Entretanto, chamam-nos a atenção as colocações feitas pelos críticos. O que faz com que, já em *Sagarana*, seja possível ver com similitude a antiga “arte de narrar” e a “dimensão quase épica da humanidade”? Pois, apesar de ainda estarmos nos situando somente com os comentários feitos acerca de *Sagarana*, e, em especial, à época de seu lançamento, tais epítetos acompanharão a fortuna crítica do autor até os dias atuais.

Em 1956, após os lançamentos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, tal adjetivação estaria, em definitivo, gravada. No

entanto, a algunha de regionalista (e suas oposições) perseguiria as obras. Como o crítico Renato Jobim (1956, p. 3) afirmara sobre o conjunto de narrativas de *Corpo de baile*: “de muitas maneiras prolonga a experiência regionalista do livro de estreia”. O crítico Alcantara Silveira (1956, p. 3, grifos próprios) relata à época do lançamento: “Para uns o livro é regionalista [...] *mas outros que, erradamente enxergam no regionalismo uma diminuição, logo protestam, classificando as novelas de universais*”. E, elogiosamente, Franklin de Oliveira (1956, p. 8) afirma que “suas histórias são contos de fadas adultos”. O que mais chama a atenção da crítica é a linguagem do conjunto de narrativas, que a compreendia como novidade. Mas a voga regionalista é ainda um meio de juízo imposto à obra. Ainda que reoxigenasse a linguagem do romance e do conto contemporâneo da época, era tomado ainda como um continuador de tal gênero. A indexação da obra de Rosa ao que se entendia como regionalismo à época pode ser entendida como forçosa, como uma tentativa da crítica de reafirmar seus interesses para a literatura da época. Assim, também devemos entender que tal formulação não é estanque.

É com o lançamento de *Grande sertão: veredas* (1956) que a amplitude do regional parece não abandonar Rosa e sua obra, e, sim, formular-se em outro caráter: do nacional. À época de 1956, o romance de Riobaldo ganha título de “romance síntese” da literatura brasileira (Portella, 1956, p. 10). Com *Grande sertão: veredas*, a crítica não pôde mais se tornar unívoca em sua leitura, nem mais sustentar a voga literária da época.

E o épico? Nos dizeres de Manuel Cavalcanti Proença (1958, p.166-167): “os próprios contos e novelas de Guimarães Rosa, entremeados de episódios, são épicos em grande número”. O estudo de Proença, que associara o romance de Rosa à tradição

cavaleiresca, já lhe remeteria novamente ao épico, assim como outro estudo crítico paradigmático da fortuna crítica de Rosa. Para Antonio Candido (1991, p. 309), em *O homem dos avessos*, o trato do real e fantástico havia despertado um abalo na literatura de até então, não somente por um caráter regional ou nacional: “podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo esse é o caminho para o real. Nessa obra combinam-se o *mito* e o *logos*, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional”.

José Carlos Garbuglio (1968) apontava um “fato épico” no bojo da obra rosiana como um todo, constituindo a realidade circundante e a relação das personagens próximas ao mitológico e ao lendário. Também o fez Ariano Suassuna (1968) quando afirmara sobre um “espírito épico” na obra de Rosa. Davi Arrigucci Júnior (1994) falara sobre o dubio “sentimento épico” provocado pela experiência do romance, especialmente em seu trato com formas antigas de narrativas. Já o esteta Max Bense (2009, p. 44), durante suas viagens ao Brasil, afirmara que o romance era a verdadeira “teodiceia épica brasileira”.

No entanto, esse traço crítico não é somente relativo ao *Grande sertão: veredas*, mas também aos contos de *Sagarana* e às narrativas de *Corpo de baile*. Como observamos, se há uma tradição da fortuna crítica que aproxima a obra rosiana à adjetivação de “épica”, é datada desde o lançamento de *Sagarana*, atendo-se especialmente às obras de prosa longa em formato de livro – que cobrem entre 1946 e 1956.

Ana Luiza Maria da Costa (1998, p. 53) evidenciara que, já em *Sagarana*, “Guimarães Rosa traduz Homero numa linguagem do sertão, fazendo Joãozinho Bem-Bem incorporar a fala e os valores do herói épico”. Ao passo que, em *Corpo de baile*, a

alusão à cavalaria e à visão medievalista se fazem latentes (Cf. Armangi, 2007; Marchelli, 2021). Quanto à adjetivação de “épico” ao *Corpo de baile*, destaca-se o famigerado estudo de Wendel Santos (1976, p. 74) sobre a narrativa “Buriti”, em que podemos ler: “O sertão apresentado epicamente no *Buriti* é uma parte do Brasil apenas como origem de uma persistente simbologia”. Deste modo, constitui “esse fechamento épico do sertão em si mesmo, compondo um mundo repleto e contente de si” (Santos, 1976, p. 75).

Resta-nos perguntar: por que tal adjetivação poderia ser dada a um autor da modernidade? Não haveria qualquer ambiguidade no bojo dessa adjetivação? Não há qualquer contradição à dimensão épica que invalidasse a adjetivação? Advir o “fato épico” à obra rosiana parece-nos perigoso quando tomado de modo natural. Como disse Donald Schüler (1968, p. 70) sobre o romance de Riobaldo: “O mundo épico de Guimarães Rosa traz em si mesmo sua própria contradição. A vida é uma travessia em presença do mal, do diabo, do nada. E viver em face do nada é legitimamente romanesco”. A coexistência de um aspecto épico ao que lhe é explicitamente contraditório é o que configura a emulação de um mundo totalizante, como diz Eduardo de Faria Coutinho (1993, p. 54): “A configuração de Riobaldo como um personagem complexo, que engloba simultaneamente duas estruturas mentais distintas, já constitui, por si só, um importante aspecto da neutralização, no corpus do *GSV*, da oposição entre o *mythos* e o *logos*”. Ou, como quer Maria Helena Varela (1996), em sua teoria do *heterologos*, a obra de Rosa conjura um *mythos* épico, em que “o *epos* e o *mythos* fundem-se numa mitopoética singular. No *epos mítico* da história, ou no *mythos épico* da estória, o que existe é o homem humano no eterno retorno de seu *mythos*” (Varela, 1996, p. 292-293). Isto ocorre porque

[...] o mito é o gérmen da estória, é que existe nesta coerência mágica, ainda que alógica, ou enigmática, verossímil; a estória é um significante em si, sem necessidade de remeter a outros códigos significativos. Por isso, por mais épica, a estória se faz contra a história, avessa à lógica da identidade, à gramática da repetição, em que os acontecimentos se sucedem, sucessivamente, numa ordem vazia, cujo sentido único, ao serviço da lei e do fato, é o “não ter sentido nenhum”. (Varela, 1996, p. 297).

A amplitude ético-metafísica do Sertão, em Rosa, faz com que a dimensão da representação objetiva extrapole uma mera descrição sumária, ainda que não perca a objetividade por meio dos processos miméticos realizados sem recair num subjetivismo. O Sertão recriado é a aporia de uma realidade, ou a realidade de uma aporia. Como na máxima de João Adolfo Hansen (2006, p. 19): “O Sertão de Rosa só existe como linguagem”.

Compreendemos que essa tensão entre modos subjetivos distintos, o épico e o moderno/individual, permeia a obra de Rosa, de *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. Assim, o que chamamos de senso de épico, o processo de emulação de um mundo totalizante na imagem do Sertão, recai diferentemente através das narrativas. As personagens, aos seus modos particulares, passam por uma tensão constante com o emular épico do Sertão. O devir épico da existência ficcional parece contrastar-se em si mesmo, formulando, assim, sua própria resistência. A emulação épica da imagem do Sertão, a produção do “senso de épico” que se perfaz na obra rosiana, contém sua própria paradoxalidade. Não estão presos na temporalidade linear e racional da forma da História; são viventes num mundo em cuja temporalidade emulada arrenega-os às dimensões das parábolas, sagas, aventuras, das Estórias. E, conscientes dessas

dimensões assumidas pela realidade circundante, atravessam o plano dessa realidade, cada qual ao seu modo e destino, passando por relações entre os gêneros literários e o processo de elaboração linguística.

Assim, a irrupção da incompletude na emulação de um mundo totalizante ocorre por meio da presença da personagem problemática, essencial da tradição moderna do romance (Lukács, 2009), abalando a circunscrição épica da realidade ficcional. Há uma insurgência constante de um confronto desse processo de emulação épica na obra rosiana, o que chamamos de “vontade de individuação”. E suas dimensões diversas e particulares podem ser apreendidas pelo dilema do destino, enigmaticamente elaborado por Guimarães Rosa, em suas falas ou em sua literatura.

Porém, o épico (como outros modos poéticos), sua aparente significação real, tornou-se distante daquilo que se autodenominou moderno, isto é o que nos levou a crer a tradição do idealismo especulativo germânico, em especial, a tradição romântica alicerçada por Friedrich Schlegel. Assim, cabe-nos uma segunda pergunta: como se dá esse processo de distanciamento e ensino pelo épico como caracterização de uma obra que se diferencia deste?

2 O dilema da nova mitologia e os destinos do romance entre românticos e idealistas: Friedrich Schelling e Friedrich Schlegel

À época do surgimento da modernidade literária inaugurada pelo pensamento romântico alemão, Friedrich Schlegel (2016) propusera, em *Conversa sobre a poesia*, o dilema da “nova

mitologia”. Mas precisamos entendê-lo como um dilema do próprio programa do idealismo especulativo germânico.

Como herança do surgimento do idealismo especulativo germânico pós-kantiano, observado já no escrito “O mais antigo programa-sistema do idealismo alemão” (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*) (2003), de autoria discutível, observamos o erigir programático da ideia de uma superação das doutrinas práticas, o alicerçar de uma filosofia da natureza, o enfoque na força poética como pressuposto do Espírito – o estatuto de “mestra da humanidade [*Lehrerin der Menschheit*]” e a evocação da necessidade de uma “nova mitologia”:

Primeiro falarei aqui de uma ideia que, quanto eu saiba, não ocorreu ainda a ninguém – precisamos de uma *nova mitologia*, mas esta mitologia tem de estar a serviço das ideias, ela tem de se tornar *uma mitologia da razão*.

Enquanto não tornarmos as ideias estéticas, quer dizer, mitológicas, elas não têm interesse para o *povo*; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo tem de ter vergonha dela. Assim, finalmente esclarecidos e não-esclarecidos têm de se dar a mão, a mitologia tem de ser tornar filosófica e o povo racional, e a filosofia tem de se tornar mitológica para tornar os filósofos sensíveis. Então reinará perpétua unidade entre nós. Não mais o olhar de desprezo, não mais o tremor cego do povo diante de seus sábios e sacerdotes. Somente então nos aguarda um desenvolvimento de todas as forças, tanto do indivíduo quanto de todos os indivíduos. Nenhuma força será já reprimida. Então reinará universal liberdade e igualdade dos espíritos! – Um espírito superior, enviado do céu, tem de fundar entre nós essa nova religião, ela será a última e maior obra da humanidade. (Beckenkamp, 2003, p. 216-217, grifos do autor).

O mito e a mitologia ganham um lastro capaz de entrelaçar os fragmentos resultantes das novas faculdades da apreensão através das críticas kantianas. Como aponta Gabriel Loureiro Pereira da Mota Ramos (2023, p. 63, tradução nossa):

Ora, se Kant tentou destruir a possibilidade do conhecimento metafísico no que diz respeito aos objetos tradicionais dessas três questões – o Mundo, Deus e a Alma, a geração que lhe sucedeu voltará precisamente a essas mesmas preocupações. É nesse contexto que surge o problema da Nova Mitologia.³

A irrupção de uma incompletude frente ao ser no mundo se demonstra sintomática entre os primeiros românticos germânicos. O “exílio do Absoluto” postulado por Schelling (1989, p. 10) demonstra a fratura erigida pelo pensamento pós-kantiano, pois há a crença de que “sobre o Absoluto seríamos todos unânimes, se nunca deixássemos sua esfera; e, se nunca saíssemos dela, não teríamos nenhum outro domínio para controvérsias”. E tal Absoluto traz consigo a necessidade da Ideia e do Idealismo. Em *Ideias para uma filosofia da Natureza (Ideen zu einer Philosophie der Natur)* (Schelling, 2001a, p. 135), lemos:

A filosofia é a ciência do Absoluto, mas tal como o Absoluto compreende, no seu agir eterno, como um só, necessariamente dois lados, um lado real e outro ideal. Assim a filosofia tem também, considerada do ponto de vista da forma, de se dividir necessariamente em dois lados, apesar de a sua essência constituir precisamente em ver os dois lados como um só, no acto absoluto do conhecimento.

Essa relação da nova mitologia deve ser correlata à sociedade, não somente ao espírito individual. E, para tanto,

³ Trecho original: “Now, if Kant tried to destroy the possibility of metaphysical knowledge regarding the traditional objects of those three questions – The World, God and the Soul –, the generation which follows him will precisely return to those very concerns. It is within this state of affairs that the problem of the New Mythology arises”.

é também uma relação da linguagem, da relação que a poesia assume entre filosofia e religião, da posição que assume na relação do Absoluto, entre finito e infinito. Em suas predileções sócio-históricas acerca da filosofia da mitologia, publicadas postumamente e elaboradas em sua fase madura, Schelling (2007, p. 55, tradução e grifos próprios) afirma:

Mas será que a poesia que já se encontra na estrutura material pura das línguas poderia ser ignorada? Não estou falando das expressões para conceitos espirituais, que costumam ser chamadas de metafóricas, embora seja difícil sustentar a ideia de que, em sua origem, elas sejam extrínsecas. Mas que tesouros de poesia se escondem na linguagem pura e simples, que o poeta não coloca nela, que ele apenas, por assim dizer, eleva, traz à tona como de um cofre de tesouros, que ele simplesmente persuade a linguagem a revelar. [...]

*Quase se tem a tentação de dizer que a própria linguagem é apenas mitologia atrofiada, que o que a mitologia ainda preserva em distinções vivas e concretas talvez se preserve na linguagem apenas de forma abstrata e formal.*⁴

Deste modo, a apreensão poética da reminiscência da expressão da verdade imanente da mitologia e sua condição de reaparecimento entre um povo estaria, novamente, erigida. A mitologia é um processo que engendra linguagem, teologias e sociedades:

Introduzir uma nova mitologia não é tarefa tão fácil quanto o é para nós a introdução de horários escolares,

4 Trecho original: “But could the poetry already in the bare material structure of languages ever be overlooked? I am not talking about the expressions for spiritual concepts, which are usually called metaphorical, although there would be difficulty in maintaining the view that in their origin they are extrinsic. But what treasures of poetry lie hidden in language pure and simple, which the poet does not put into it, which he only as it were raises, brings out as from a treasure-chamber, which he simply persuades language to reveal [...]. One is almost tempted to say that language itself is just etiolated mythology, that what mythology still preserves in living and concrete distinctions might be preserved in language only in abstract and formal one”.

livros didáticos, catecismos e similares. Criar uma mitologia, dotá-la daquela autenticidade e realidade no pensamento dos homens necessárias para que alcance o nível de popularidade de que necessita, mesmo para uso poético, está além do poder de qualquer indivíduo, ou mesmo de vários indivíduos que possam se unir para tal fim.

Se, no entanto, admitirmos tudo isso, então a mitologia surgiria para uma sociedade – embora a mitologia não seja assunto de uma única sociedade, mas de muitas sociedades (Schelling, 1989, p. 59-60, tradução própria).⁵

Para Schelling, as esferas do mito e da mitologia não advêm como um encobrimento ou engano. São, antes de tudo, revelações da verdade ainda não outorgadas pela reflexão, ligando-se ao que lhe é originário. No programa idealista de Schelling, tal verdade poderia ser recuperada pela filosofia e pela arte, naquilo que lhes são correlatas ao teológico e ao social. Aquilo que distingue a filosofia do mito ou da arte é somente em forma e abordagem. Assim, a fratura metafísica da tradição pós-kantiana estrutura os primados filosóficos dos intentos românticos, fazendo com que o cenário em que alicerçam suas ideias poéticas seja o próprio contexto filosófico da época.

O raciocínio do programa idealista de Schelling pode ser claramente observado em *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel (2016). No entanto, no mesmo texto, podemos observar certo distanciamento entre o autor de *Conversa*, afinal, Schlegel colocará a relação da poesia em seu centro. Em sua paródia do diálogo platônico, cuja ação se dá através da tertúlia

5 Treeho original: “To introduce a new mythology is not such an easy affair as is for us the introduction of school timetables, textbooks, catechisms and the like. To create a mythology, to endow it with that authenticity and reality in the thoughts of men necessary for it to achieve the level of popularity which it requires even for poetical use, is beyond the power of any individual, or even of several individuals who might come together for such a purpose; however, we do now grant all this, then mythology would come into being for one Society – mythology, though, is not the affair of one society, but of many societies”.

de pseudônimos do grupo de Iena, Friedrich Schlegel retrata Schelling como Ludovico, apresentador da palestra “Discurso sobre a mitologia” (*Rede über die Mythologie*). A apresentação inicia-se com questionamentos inconformados:

Pela seriedade com que veneram a arte, meus amigos, eu os exorto a se perguntar: também na poesia deve a força do entusiasmo continuar se desfazendo em pedaços e por fim se calar solitária, quando houver cansado de lutar contra o elemento adverso? *O que há de mais elevado e sagrado [das höchste Heilige] deve permanecer sempre sem nome e sem forma, abandonado ao acaso, na obscuridade?* É o amor realmente invencível e há mesmo arte merecedora de nome, se não tem o poder de cativar com sua palavra mágica o espírito do amor [*Geist der Liebe*], de modo que este tenha de amimar as criações mais belas obedecendo ao seu comando e segundo a sua necessária arbitrariedade? (Schlegel, 2016, p. 513, grifos próprios).

Adiante, sentencia, decisivamente, seu prognóstico da época da aurora romântica: faltara-lhes “um apoio firme”, “um solo materno”, “um centro” (*einem Mittelpunkt*), a que Schlegel (2016, p. 514) atribui à mitologia dos antigos e declara: “nós não temos uma mitologia”. Institui um distanciamento do poeta moderno frente à antiguidade clássica ao mesmo passo que elege um papel para a literatura no mundo moderno.⁶ É nessa questão

6 No supracitado artigo de Ramos (2023), essa relação de autoconsciência do moderno frente ao antigo, através da falta e da diferença, interferirá diretamente nas dimensões de apreensão dos sentidos do entendimento. A associação de Schlegel entre a mitologia antiga e a literatura romântica levanta essencialmente essa questão: “identificar, por meio dos mesmos atributos, o mito antigo com a literatura romântica, traz à tona o que chamarei de historicidade da compreensão – “*Geschichtlichkeit des Verstehens*”, como Gadamer (1996) viria a denominá-la posteriormente. Isso implica que não existe tal coisa como a literatura antiga em si mesma, como se estivesse desvinculada do processo histórico no qual é sempre recebida e remodelada de novo” [*identify through the same attributes the ancient Myth with Romantic Literature, brings forth what I shall call the historicity of understanding – Geschichtlichkeit des Verstehens, as Gadamer (1996) would later name it. This implies that there is no such a thing as the ancient literature in itself, as though disengaged from the historical process within which it is always received and reshaped anew*] (Ramos, 2023, p. 64, tradução própria). Lembremo-nos do fragmento 143, da *Athenäum*: “Não se pode obrigar ninguém a considerar os antigos como clássicos, ou como antigos; afinal isso depende de máximas” (Schlegel, 2021, p. 93). Esse mesmo processo histórico de compreensão é o que possibilita a relação direta entre literatura e mitologia, pois é a partir dessa relação que se inicia a pretensa busca de “criar uma nova mitologia, a unificar a literatura moderna da mesma forma como a mitologia clássica tinha unificado a literatura da antiguidade” (Ruthven, 2010, p. 84).

em que a proposição da “nova mitologia” se alicerça. Para Schlegel, a criação desse centro anteparado pela mitologia e pelo Absoluto estaria em vias de construção e deveria ser totalmente oposta à mitologia dos antigos. Afinal, se a associação entre poesia natural (*Naturpoesie*) e poesia artificial (*Kunstpoesie*) que leva a mitologia dos antigos a ser tomada como distinta do processo artificial/artístico (*Künstlerisch*), a nova mitologia proposta por Schlegel deve ela mesma ser

[...] a mais artificial de todas as obras de arte [*es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein*], pois deve abranger todas as outras, um novo leito e receptáculo para a antiga e eterna fonte original da poesia [*Urquell der Poesie*], sendo ela também o poema infinito [*unendliche Gedicht*], que guarda os germes de todos um os outros poemas. (Schlegel, 2016, p. 514, grifos próprios).

Contudo, visto tal distância entre essa relação de essencialidade ofertada ética e metafisicamente pela leitura da antiguidade e a posição moderna dos românticos, tal possibilidade harmonizadora, a “nova mitologia”, só poderia ser engenhada através do “grande fenômeno da época, o Idealismo” (Schlegel, 2016, p. 515). E, se tal construção só se dá através da retomada idealista, está atestado o estado de ruptura metafísica pós-Kant. Schlegel, como Schelling, reivindica a manutenção de tal estado esclerosado como uma meta do programa romântico de sua época. Os ideais das *Ideen* de Schelling são claramente resgatados no discurso de Ludovico. A filosofia idealista torna-se, portanto, o poema ideal, o poema infinito e absoluto, mas o Idealismo não há de se tornar a nova mitologia, ele é “uma fonte para ela”, tendo em vista possibilitar o que falta à física: uma

visão mitológica da natureza. Schlegel (2016, p. 518) questiona:⁷ “E que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nessa transfiguração de fantasia e amor?”. O que contamina tal realismo advindo do ideal ético-metafísico proposto por Schlegel é o contato do amor (*Berührung der Liebe*), o apreço ao mais elevado (*höchste Heilige*), e, assim, o que pode a relação entre a poesia e a mitologia ofertar – “uma só e inseparáveis” (Schlegel, 2016, p. 514) – é, novamente, uma retomada do aspecto originário/original (*Ursprüngliches*). Essa é a prerrogativa do programa romântico de Friedrich Schlegel. É através do discurso sobre uma nova mitologia que se explicita a relação do projeto primeiro romântico:

Aqui vejo forte semelhança com aquele grande chiste [*Witz*] da poesia romântica, que não se revela em achados isolados, mas na construção do todo, e que já nos foi tão bem desenvolvido por nosso amigo nas obras de Cervantes e de Shakespeare. Com efeito, essa confusão artisticamente ordenada, essa atraente simetria de contradições, essa maravilhosa e eterna alternância de entusiasmo e ironia, que vive até nas menores partes do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta [*indirekte Mythologie*]. A organização é a mesma, e certamente o arabesco é a forma mais antiga e original da fantasia humana. Nem esse chiste, nem uma mitologia podem existir sem algo primordialmente original [*Ursprüngliches*] e inimitável [*Unnachahmliches*]. [...] Pois este é o princípio de toda poesia, suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana, para o qual não conheço até agora símbolo mais belo do que a turba confusa dos deuses antigos.

7 Devemos relembrar o fragmento 194, de *Sobre a Filologia – II* (*Zur Philologie – II*): “Será a mitologia uma parte autônoma da filosofia natural?” (Schlegel, 2016, p. 80). Já no ensaio “Da essência da crítica” (*Vom Wesen der Kritik*), Schlegel (2015, p. 161) afirma: “é preciso encontrar na mitologia a fonte comum e a origem de todos os gêneros da actividade humana poética e formadora, assim também a poesia é o ponto mais alto do todo, em cujo florescimento acaba por dissolver-se o espírito de toda a arte e de toda a ciência, chegadas ao seu termo. A crítica é assim o suporte comum sobre o qual assenta todo o edifício do conhecimento e da língua”.

Por que não se erguer e dar nova vida a essas figuras esplêndidas da grande Antiguidade? (Schlegel, 2016, p. 519-520).

O poeta e sua originalidade (*Originalität*) haverão de traçar um caminho próprio, individual. A originalidade é tomada como a “virtude do homem (*Tugend des Menschen*)” (Schlegel, 2016, p. 521). São por esses diferentes caminhos que o *Mittelpunkt* perseguido pela ideia de uma nova mitologia pode ser construído. O objetivo romântico proposto por Schlegel e o grupo de Iena por ele retratado no diálogo é o de condicionar um círculo metafísico⁸ possível aos seus contemporâneos. A resposta crítica ao vazio metafísico pós-kantiano se perfaz numa tentativa de reconstituição dessa incompletude. As raízes filosóficas que constituem o ideal romântico de Schlegel (Spinoza, Kant, Fichte e Schelling) fazem com que, na sua fixação ontológica da literatura (Ramos, 2023), construa-se outra problemática, a infinitude. Como bem aponta Elizabeth Millan-Zaibert (2007, p.165):

A unidade entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o eu e a natureza, só pode ser alcançada por meio de práticas estéticas, que constituem a única forma de compreendermos o infinito a partir do finito. O interesse de Schlegel pela arte é de natureza epistemológica; em última análise, ele defende o valor da reflexão estética como forma de conciliar o finito com o infinito. Essa conciliação tem consequências tanto filosóficas quanto sociais.⁹

8 Para nos utilizarmos da terminologia de Georg Lukács (2009) e sua perspectiva (de herança hegeliana) acerca da antiguidade grega.

9 Trecho original: “The unity of the subject and the object, that is the I and nature, can only be attained through aesthetic practices, which is the only way that we can understand the infinite by means of the finite. The interest Schlegel has in art is epistemological; ultimately he endorses the value of aesthetic reflection as a way of reconciling the finite with the infinite. This reconciliation has both philosophical and social consequences”.

O voto e a tarefa aos poetas são claros: “Sejam dignos da grandeza da época [*Größe des Zeitalters*]”, e só através desse compromisso seria possível cessar “o palavrório vazio” e, assim, “o homem compreenderia o que ele é, e entenderia a Terra e o Sol” (Schlegel, 2016, p. 521-522). É através dessa postulação de uma posição da literatura na modernidade que Schlegel tenta coadunar a esfera mitológica à poesia romântica, a fim de elencar uma saída da disforia metafísica de sua época.

No entanto, ao fazê-lo, produz relações ontológicas tanto do tempo quanto das formas literárias, afinal, a conjuração entre mito e literatura romântica é sustentada por suas próprias naturezas: são formas. “*Modern literature and Myth only exist as forms, as verbal configurations which shine forth. Their force, however, depends on the Originary, on that Inimitable which remains in the darkness*” (Ramos, 2023, p. 68). É especificamente nessa concatenação em que se formula uma teoria literária metafísica pós-Kant, uma metafísica romântica.¹⁰ “*The Originary, out of which forms receive their force, is ontologically prior; from the standpoint of time it needs to come before, otherwise it wouldn't be Originary*” (Ramos, 2023, p. 68-69). O inimitável (*Unnachahmliches*) só pode ser posto por formas, e ser, por estas, (in)alcançável. O originário deve conceder às formas seus significados. Seguindo o raciocínio de Ramos (2023, p. 69-70, tradução própria):

É por isso que ele pode também permanecer – paradoxalmente – como algo que nunca foi totalmente articulado, pois depende da continuidade e da imprevisibilidade do seu Depois para se constituir – ou seja, depende da própria historicidade da compreensão dos sujeitos para os quais existe como o desvelamento de um mundo e de cujas subjetividades depende para existir de todo.

10 Indicamos o trabalho de fôlego de Ramos (2024) acerca da constituição de uma metafísica romântica. Em *Saudade do Infinito: ensaios de metafísica romântica I*, o autor elabora o que é, para ele, pensar romanticamente.

[...] É como se a essência do Mito, o Originário que ele contém em si mesmo, só pudesse ser articulada pelas formas que o realizam como a expressão de um mundo espiritual passado, enquanto o significado desse mundo é remodelado, assim constituído, pelo agora onde é recebido e lido.

[...] Por fim, depende da própria historicidade da compreensão dos sujeitos para os quais ele existe como o desvelamento de um mundo e de cujas subjetividades depende para existir.¹¹

Ramos (2023, p. 69-70, tradução própria) insiste que o paradoxo ontológico de Schlegel está efetivamente na dimensão da historicidade do entendimento como principal articulação desta visão de uma nova mitologia:

O Antecedente, embora pensado como tal, só se revela no Consequente que o articula – e é por isso que Schlegel, como pensador moderno, lê o Épico grego como o Épico grego e, ao mesmo tempo, submete seus significados ao processo histórico ao qual pertence: o de uma modernidade em busca de um centro ausente [...].

O Mais Elevado, *höchste Heilige*, deve e não pode ser plenamente articulado, mas essa impossibilidade não leva nem ao niilismo nem ao relativismo – pelo contrário, é a chave de uma metafísica moderna, pois, se estamos interpretando Schlegel corretamente, é constantemente no Depois que o Antes é concebido e remodelado, somente no ontologicamente posterior que o Original pode vir à luz... Esta é, aliás, a própria estrutura do que Schlegel chamou de ironia: a necessidade e a impossibilidade de pensar o Absoluto.¹²

11 Trecho original: “It is because of this that it can also remain – paradoxically – as something forever not yet fully articulated, for it depends on the continuity and imprevisibility of its After to be constituted – that is, it depends on the very historicity of the understanding of the subjects for whom it exists as the unconcealment of a world and on whose subjectivities it depends to exist at all. [...] It is as if the Myth’s essence, the Originary it contains in itself, could only be articulated by the forms that realizes it as the expression of a past spiritual world, while the meaning of this world is reshaped, thus constituted, by the now where it is received and read. [...] Finally, it depends on the very historicity of the understanding of the subjects for whom it exists as the unconcealment of a world and on whose subjectivities it depends to exist at all”.

12 Trecho original: “the Antecedent, although thought as such, only shines forth in the Consequent which articulates it – and that is why Schlegel, as a modern thinker, reads the Greek Epos as the Greek Epos and, at the same time, submits its meanings to

Tal condição paradoxal de atingir essa relação com o Originário por meio das formas caracterizará o estatuto moderno da literatura ocidental. Suas formas são vazias em relação à leitura proposta da antiguidade pelos românticos e idealistas. A ânsia pelo infinito demonstra a incompletude irrompida. Por isso, no famigerado fragmento 116, da *Athenäum*, um dos grandes objetivos do programa romântico seria tornar-se “como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época [*ein Bild des Zeitalters*]” (Schlegel, 2021, p. 84). E nisto reside a impossibilidade: o sentido do *epos* grego não pode ser compreendido como totalidade comunitária a não ser pela perspectiva moderna, que o transforma continuamente em detrimento de sua própria consciência de si. Recuperar os deuses em uma realidade que conjura sua morte – como o fizeram Hegel (2008) e Nietzsche (2012) – é, como dissemos, uma missão ético-metafísica do programa romântico de Schlegel. Entretanto, essa retomada do senso religioso demonstra o caráter de tal retomada da religião. Como bem pontuou Octavio Paz (1984, p. 69): “A religiosidade romântica é falta de religião: ironia; a falta de religião romântica é religiosa: angústia”. Ou, como bem acentuaram Lacoue-Labarthe e Nancy (2022, p. 143), antes de uma religião de fato, a religião tomada enquanto “a própria arte, pensada como a *Darstellung* (absoluta, sem resto) da verdade [...] a religião nos limites das artes – isto é, a ilimitação que a arte confere ao ‘sujeito-obra’ no interior de seus próprios limites”.

À conclusão da *Conversa*, Ludovico responde a Lotário quanto à unificação entre antigos e modernos ser correlata somente em espírito, e não quanto à letra em si:

the historical process to which he belongs: that of a modernity in search of a missing center [...]. The Highest Good, höchste Heilige, must and cannot be fully articulated, but this impossibility leads neither to nihilism nor to relativism – on the contrary, it is the key of a modern metaphysics, for, if we are reading Schlegel right, it is constantly in the After that the Before is conceived and reshaped, only in the ontologically Posterior that the Original can come to light... This is, by the way, the very structure of what Schlegel called irony: the necessity and impossibility of thinking the Absolute”.

E não vejo por que nos atemos somente à palavra, à letra da letra, e, apenas em virtude dela, não devamos reconhecer que a linguagem está muito mais próxima do espírito da poesia do que outros meios dela. Pensada originalmente [*ursprünglich gedacht*], a linguagem é idêntica à alegoria, é o primeiro órgão imediato da magia [*unmittelbare Werkzeug der Magie*]. (Schlegel, 2016, p. 551).

Essa possibilidade de que a poesia deva regressar ao seu estado de intervenção ativa no mundo (magia, mitologia, retrato da época) demonstra a posição moderna da literatura: subsiste num mundo contrário ao que lhe arrojara, visto que “só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois só a idade moderna pode negar-se a si mesma” (Paz, 1984, p. 57). Somente a instituição de si mesma como faltante e destituída pode originar um senso de perda. Ao regressar à *querelle des Anciens et des Modernes*, o idealismo especulativo germânico arrosta a antiguidade em busca de uma relação de completude e totalidade. Não somente a mitologia, mas o que a engendrara: suas formas e a relação de seus conteúdos. Como o próprio Schlegel (2016, p. 535-536) afirmara adiante em “Carta sobre o romance”: “A poesia antiga segue integralmente a mitologia [...]. A poesia romântica, ao contrário, se assenta totalmente sobre o fundamento histórico [...]. Da mesma forma que nossa arte poética principia com o romance, a poesia dos gregos começou com a épica e também nela novamente se dissolveu”.

No decorrer do século XIX, tal visão afetará diretamente o pensamento de Hegel, seja em busca de concordância ou negação. Em sua *Estética*, Hegel (2014) expõe sua visão da arte da antiguidade com as mesmas tonalidades que o grupo de Iena, ainda que tendo o prognóstico distinto do grupo da *Athenäum* acerca da poesia romântica. Hegel, ainda assim, concebe-a

através dessa formação da historicidade do entendimento empreendido pelos românticos: são faltantes, pois concebem a antiguidade como detentora de algo que eles mesmos buscam. No estado prosaico do mundo, permanece a ausência do estado geral, em especial, em relação ao estado heroico do mundo apreendido pela leitura aberta pelo idealismo especulativo germânico. A inteireza reconhecida nos heróis e deuses épicos trazia subjacente uma ideia de correspondência com o mundo circundante, com suas constituições sociais e morais.

Hegel sustenta uma possibilidade reconciliadora na forma do romance, e não parece estar longe da afirmação de Friedrich Schlegel (2016, p. 536), em “Carta sobre o romance”, de que o “romance é um livro romântico” e comparável à épica antiga, não por sua similitude, mas por sua apomorfia, por sua distância e diferença – “romance, a moderna epopeia burguesa [*der modernen bürgerlichen Epopöe*]” (Hegel, 2014, p. 137). E, talvez, aqui, resida o caráter paradoxal da recuperação e/ou idealização do épico por esses pensadores e poetas: a recuperação ético-metafísica daquilo que supostamente a épica carrega é transportada à missão romântica-idealista da busca por unidade.

Tal reconciliação proposta pelos idealistas e românticos parece impossível na modernidade. Vemos a reação clara, por exemplo, de Lukács (2009), em *A teoria do romance*. A essencialidade compreendida pelos autores do século XVIII e XIX acerca das formas artísticas da antiguidade é de impossível retorno. O romance é, para Lukács (2009, p. 89), a “epopeia do mundo abandonado por deus”. Assim, a forma em que “a relação entre ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias” (Lukács, 2009, p. 71), o romance não tem a amplitude formadora (no sentido compreendido pela *Biuldung* romântica), ele é a forma da irrupção da incompletude,

do “desterro transcendental” [*transzendentalen Heimatlosigkeit*] (Lukács, 2009, p. 61). E tal condição não poderia realinhar novamente a objetividade apreendida pelo entendimento acerca das formas literárias da antiguidade. A forma romanesca é detentora do vazio nas relações entre conteúdo e forma.

Assim, tendo em vista que o empreendimento romântico tentou construir uma relação de retomada da esfera do épico – sempre entendido como ossatura de totalidades – e uma compreensão do vazio de essencialidade atestado na modernidade, cabe-nos a pergunta: algo ainda pode ser realmente épico? Como podemos pensar na possibilidade de que alguma obra literária possa carregar tal epíteto na modernidade? Lembremos a reflexão posterior de Lukács (2009b, p. 202) quando afirma que a “contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica”. E a associação entre épica e romance, determinada pelo idealismo especulativo e pelo romantismo germânico, culmina e “se reduz ao fato de que todo romance de grande significação tende à epopeia, ainda que de modo contraditório e paradoxal – e é precisamente nesta tendência jamais alcançada que ele adquire sua grandeza poética” (Lukács, 2009b, p. 198). A objetividade épica jamais poderia deter alguma restituição no romance, afinal, ele pode ser uma forma reconciliadora do mundo burguês.

Quando Octavio Paz (2012, p. 231) debate a relação do poema e da prosa, pensa no romance como forma ambígua: “Sua impureza essencial nasce de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, entre o conceito e o mito. Sua ambiguidade e impureza decorrem do fato de ser o gênero épico de uma sociedade baseada na análise e na razão, isto é, na prosa”. Não

é a forma de afirmação de seu mundo, mas, antes, de sua crítica. Crítica da crise, crise da crítica, “a crise da sociedade moderna – que é crise dos princípios do nosso mundo – se manifestou no romance como um regresso ao poema” (Paz, 2012, p. 235). Mas, mesmo assim, com um retorno romanesco ao poema, a impureza essencial do romance recai sobre sua impossibilidade de atingir o grau de objetividade e realismo proposto pela leitura das formas da antiguidade. “Em suma: a luta entre prosa e poesia, consagração e análise, canto e crítica, latente desde o nascimento da sociedade moderna, se resolve com o triunfo da poesia”, e tal triunfo seria ele próprio “sinal da extinção da idade moderna” (Paz, 2012, p. 237). O romance não canta a vida e a sociedade que lhe deram forma como uma consagração, antes, canta sua morte.

E é nessa instância dúbia e tênue do alicerçar entre épico/mitológico, forma romanesca e modernidade que devemos voltar a Guimarães Rosa e sua suposta epicidade.

3 Entre o épico e a individuação: o destino como projeto literário rosiano

Guimarães Rosa afirmara em entrevista a José Cesar Borba (1946, p. 1): “O regionalismo de *Sagarana* talvez não seja um gênero, mas sim uma contingência”. Portanto, lembrando da crítica de José Lins do Rego a *Sagarana*, Rosa demonstra que não visara a retomada de uma realidade histórica árida. Ao invés, como indica o próprio nome do volume de contos, o objetivo da obra é semelhar-se à saga. Afirmara ainda:

[ROSA] — [...] Escrevendo, ou captando estas coisas escritas, o que sempre nos vem à mente e nos preocupa é o problema do destino e do homem.

Sagarana [...] é um caminho progressivo para o debate desse problema, fundamental e ao meu ver único na criação literária. (Borba, 1946, p. 2, grifos próprios).

Ainda à época do lançamento de *Sagarana*, em entrevista a Ascendino Leite (1946, p. 3), Rosa responde acerca da escolha do Sertão como escolha literária:

[ROSA] — [...] E, ainda que não podendo compor fábulas só com animais, que são “retilíneos”, talvez valesse mais a pena pôr palco para os personagens capiaus menos uniformizados, mais sem “pose”, mais inconventionais que a gente do asfalto. Com eles, no seu habitat, pode-se deixar à solta a poesia, sem prejuízo do realismo. Há menor quantidade de matéria “isolante” que nas histórias citadinas, obriga a gente a bem da naturalidade e da verossimilhança, a gastar muita página boba. E há a natureza, que não é cenário, mas sim personagem. Na cidade, a natureza exterior também representa, mas de modo quase invisível. Na roça, não. Na roça, o diabo ainda existe [...].

O que mais importava ao autor de *Sagarana* era o mote literário do destino: “Porque o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte” (Leite, 1946, p. 3). Nessas narrativas, em que a geografia é detentora de vida e ação, em que o diabo e a poesia seguem à solta, o desenrolar do mote do destino infringe os gêneros que as acoplam. A construção de um mundo comum (da liberdade, da alegria, da travessia) está mediada na ideia de destino. E, no entanto, este não se sucede igualmente às narrativas e personagens dentro do processo do senso de épico emulado. Nessa entrevista, quando perguntado pela escolha de contos para *Sagarana*,

Guimarães Rosa parece assumir a existência de dimensões distintas nos modos de representação das dimensionalidades humanas das personagens entre os gêneros narrativos conto e romance. Lê-se na entrevista: “O homem a ‘N’ dimensões, ou, então, representado em uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo o conto basta. Questão de economia” (Leite, 1946, p. 3). Mas isso não o impede de aproximar as narrativas de *Sagarana* a “uma série de parábolas, de apólogos” (Leite, 1946, p. 3).

Para buscarmos uma guisa de conclusão acerca das tentativas feitas pelo próprio Rosa para justificar não somente seu distanciamento (ou indiferença) com a voga regionalista, mas a escolha do Sertão como escolha literária, devemos remontar a seu depoimento a José Condé, Rosa (1946, p. 9, grifos próprios) escreve:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar minhas histórias [...]. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. *Porque o povo do interior – sem convenções ou “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino [...].*

O processo de emulação épica da imagem do Sertão, seu uso literário, reafirma uma condição que justificaria a produção de um “senso de épico” que assolaria as personagens e suas relações com o destino. As personagens estão dispostas em uma realidade que as iguala ao mundo de parábolas, apólogos, sagas. Todas essas formas buscam aproximar essa realidade de um mundo totalizante, fantasioso, heroico. No entanto, esse mesmo mundo que tanto lembrara a ambiência épica-heroica e

que aparenta uma relação de emulação de completude não seria capaz de deter a insurgência de sua própria contradição.

Vemos, em *Sagarana*, como as personagens, nos contos do volume, foram descritas por Rosa como unidimensionais, por conta do gênero que as engendra. Há, no volume, um caminho progressivo na ideia de destino. Podemos observar, desde “O Burrinho Pedrês”, o “equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros” (Rosa, 2001, p. 30). Em sua equiparação a parábolas, sagas e apólogos, as personagens dos contos de *Sagarana* vivenciam um mundo encantado, no qual a própria lógica prosaica das formas romanescas é atravessada pela poesia e pela vida estética, afinal, “não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 2001, p. 239), e até o letrado de “Minha Gente” reconhece que, na “noite de roça, tudo é canto e recanto. E há sempre um cachorro latindo longe, no fundo do mundo” (Rosa 2001, p. 157). Vemos, enquanto críticos, claramente a alusão aqui ao que André Jolles (1976) denominou como “formas simples”. Formas da e na linguagem que edificam modos de intercâmbio de experiências através de concepções retóricas, em que a saga, o mito, a advinha, a legenda são concebidos não por suas formas escritas e já afastadas da natureza pura das formas simples que as antecedem, mas como modos de disposição mental refletidos na linguagem frente aos acontecimentos. Vemos isso no próprio volume de contos, no neologismo que aproxima [saga] e [rana], algo que se assemelha ou aproxima a uma saga, contudo, sem sê-la. Eis aí a ironia rosiana.

As personagens habitam num mundo onde a fauna e a flora se conhecem como uma espécie de *physis*, e a metafísica sincrética sertaneja fornece múltiplas “doutrinas de semelhança”, como pensou-a Benjamin (1987), precavendo (e enganando) os sertanejos, ajeitando-os ao destino. A superstição mítico-

religiosa proporcionada por Rosa e, em boa parte, existente no mundo real, é tomada, em seu trato literário, como construção de ordens simbólicas distintas dentro do universo ficcional projetado sobre o Sertão. Aquilo que Benjamin (1987) chamou de “semelhança extrassensível”, da qual a astrologia e os saberes ocultos eram detentores, é recuperado por Rosa na criação mitopoética do mundo. Vemos como exemplo a passagem de “O Burrinho Pedrês”, quando João Manico se salva após o canto de um pássaro – “— *João, corta pau! João, corta pau!*” –, e decide por não atravessar o córrego, alegando: “— Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho ou veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também sou João, ou então ele está mas é agourando... Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!” (Rosa, 2001, p. 80). Ou, como o caso da fuga de Turíbio Todo, em “Duelo”, quando adverte: “— Ah, isso não! Passar, não passo, que já atravessei dois mais não quero, porque quem passa três rios grandes esquece o seu bem-querer” (Rosa, 2001, p. 174). E, em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, na cena em que Matraga decide deixar a vida labutar depois de observar a migração dos pássaros após as chuvas, e afirma: “— Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes!” (Rosa, 2001, p. 401)

No entanto, Rosa categorizou as narrativas de *Sagarana* como contos, nos quais há a presença de personagens unidimensionais e observamos que um princípio de “vontade de individuação” ainda é incipiente. O homem do conto não é multidimensional como o do romance, não se desvela em suas múltiplas dimensões subjetivas, comumente não se vê desorientado frente à organização social que o circunda e não questiona o Sertão e seus mistérios. Salvamos, como incipiência daquilo que chamamos de vontade de individuação, o conto “A

hora e a vez de Augusto Matraga”, em que encontramos uma sucessão de processos que o transformam, fazendo com que seu caráter (no sentido de *ethos*) se metamorfoseie. É somente quando abole sua natureza guerreira-destruidora em prol de um próximo que o processo de individuação se dá. No entanto, Matraga é personagem do conto, não pode experimentar múltiplas dimensões após sua transformação total de caráter. O homem bronco, que, mesmo depois de destituído de tudo e todos, teve sua redenção alicerçada em fé, trabalho e *ascese*, e, ainda assim, sonhava com “um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem” (Rosa, 2001, p. 397).

Ao se defrontar com o mesmo Joãozinho Bem-Bem, prestes a assassinar uma família em nome da regra de honra que guia o Sertão, Matraga o renega e se revolta. No entanto, o narrador faz questão de afirmar: “Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas” (Rosa, 2001, p. 405). Rosa demonstra que aquele universo épico-heroico, da honra e da guerra, está em vias de seu fim, ainda que as demais estruturas do mundo se mantenham, como o próprio modo de habitação do Sertão (social, econômico, (a)histórico). A individuação incipiente de Matraga demonstra a fragilidade desse mundo totalizante. Porém, Matraga vive o conto e, por isso, carrega ainda a unidimensionalidade. Mesmo que seu processo de transformações tenha se mostrado diverso e efetivo – o que o leva ao perdão e ao sentimento de santificação (Galvão, 2008) –, não pode vivenciar a multidimensionalidade, não pode desenvolver-se ainda mais depois da transformação fundamental de seu caráter.

Sendo assim, nossa segunda hipótese é que essa suposta “ontologia” da personagem proposta por Rosa, em razão dos gêneros com que foram caracterizadas as narrativas, importa na dimensão daquilo que chamamos de vontade de individuação nas obras de prosa longa em forma de livro entre 1946 e 1956.

Nos contos, a experiência do mundo faz com que as personagens não consigam se desenvolver após determinados processos de formação e educação. Não somente pelo encerramento próprio da narrativa, o fecho da estória, ou pela natureza mesma distinta entre conto e romance, mas também porque a personagem experiencia o máximo de uma única dimensão própria. Em *Corpo de baile*, a experiência dos gêneros é distinta. Ainda que a crítica tenha urdido uma tradição de categorização das narrativas como novelas, não nos parece ser válido dispensar o complexo processo de diferenciação de gêneros na obra.

Em suas edições originais (1ª – 1956; 2ª – 1960), anteriores ao desmembramento da obra em três obras distintas (1964-1965) – *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém*; *Noites do sertão* –, a obra continha dois sumários (um, de leitura; outro, de releitura), além da folha de rosto, em que as narrativas eram distribuídas de maneiras distintas, tal como a indicação/divisão de gêneros: novelas, poemas, contos, romances. À primeira leitura, nas duas primeiras edições da obra, o leitor encontrava, no frontispício interno e abaixo do título, a inscrição “sete novelas” e, no sumário, as sete narrativas encontravam-se como “os poemas”. Portanto, à primeira vista, as narrativas detêm uma isonomia entre si enquanto gêneros literários. Porém, o segundo índice, orientado ao final do livro, separa as narrativas entre “Gerais (romances)” e “Parábase (contos)”, estruturando a

intercalação entre eles, além, claro, de demonstrar uma estrutura funcional por grupos distintos no corpo da obra. Na tripartição, essa estrutura de grupos é abandonada nos paratextos. O que se manteve nos recursos paratextuais dos índices foram as diferentes categorizações de gêneros entre os romances.

Tendo em vista o que apresentamos anteriormente como uma pretensa ontologia rosiana da personagem frente ao gênero, o que poderia significar o elemento de igualdade e distanciamento dos gêneros às narrativas no corpo da obra? Vemos nos contos – “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” – a mesma dimensão assumida pelas personagens de *Sagarana*. Elas detêm um caráter unidimensional frente a um mundo totalizante. Manuelzão sofre pela sua impossibilidade de se manter o mesmo, de tocar a boiada, e teima em passar a tarefa ao filho. Sua festa, narrada num presente contínuo, mostra o fim definitivo de sua potência, ao mesmo tempo em que consagra definitivamente seu legado. As companhias, a contação de histórias e casos, a festa, todos esses elementos legitimam-no. A tristeza do anfitrião demonstra seu ressentimento frente a uma única dimensão. Tal como é a dimensão de Pedro Orósio e o estranho caso da mensagem mediada por loucos-profetas, marginais do Sertão. O caso da canção feita como tradução do destino de Orósio não é um processo de aprendizado ou de formação, é um processo de legitimação de seu caráter monovalente. Sobrevive não somente por ser alertado através da tradução das diversas semelhanças em canção, mas por ser irremediavelmente firme em sua dimensão. E, por fim, as imagens míticas de Cara-de-Bronze e sua existência misteriosa, e o poeta-mensageiro Grivo, que, por sua integridade de caráter, é eleito para buscar, através de relatos poéticos, “o *quem* das coisas” (Rosa, 1986, p. 145).

O conjunto das parábases são, como Rosa (2003) descreve em correspondência com o tradutor italiano, uma apologia aos engenhos da palavra: a contação de estórias, a canção e, por fim, a poesia.

Os contos não apresentam digressões de tempo e memória, além de representam as personagens em suas máximas unidimensionalidades. Se há um princípio de uma “vontade de individuação” frente ao estado do mundo, é incipiente e quase inofensivo ao caráter indivisível das personagens. Os romances – “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão”, “Buriti” – são enformados diferentemente.

Em “Campo geral”, Miguilim, o menino míope, não compreende o mundo ao primeiro momento, é somente em decorrência de suas experiências acumuladas ao longo de um ano (um ciclo natural) que pôde enxergar a realidade circundante, e, assim, abdicar-se dela, diferente do que fizera seu irmão Dito, que almejava o futuro dos vaqueiros e morreu lamentavelmente. Não obstante, a individuação de Miguilim se reafirmará em sua reaparição como Miguel, médico veterinário em “Buriti”.

Lélío, o pretenso vaqueiro errante que tem “só saudade de destino” (Rosa, 1986, p. 163), passa por diversas transformações durante sua estada na fazenda do Pinhém, entre as entradas das águas. Numa narrativa atravessada pela rememoração e fragmentação, vemos como o desejo de Lélío de repetir o trajeto do pai que o abandonara se mostra como um desejo impossível de repetição, decaindo a um dilema quase hamletiano. A individuação de Lélío, auxiliado pela velha-fada Rosalina, se dá frente a uma tentativa frustrada de repetição, de inserir-se num mundo tido como totalizante. Lélío inveja o caráter unívoco dos vaqueiros, que tão se assemelham aos pares de Carlos Magno.

Soropita, o retirado matador, vive um *nostos* irônico à moda joyceana. A infidelidade, porém, não se dá no plano objetivo, mas sim, no plano da memória e do devaneio. A rememoração entrecortada revela caminhos das múltiplas dimensões do orgulhoso cartucheiro que teme pelo passado nebuloso e imaginado de sua esposa.

Já no desfecho em “Buriti”, reencontramos Miguilim transformado em Miguel, veterinário que trabalha itinerante pelas gerais, que se apaixona pela idealidade utópica (Costa Lima, 1974) da fazenda do Buriti Bom. No entanto, e ironicamente, o mesmo Miguel se ausenta em boa parte do texto. Com destaque, acompanhamos o expressivo desenvolvimento de Lalinha, esposa abandonada que vive, por ordem familiar, no retiro do sogro Nhô Gualberto Gaspar. Destaca-se a narrativa pelo seu experimentalismo no trato da temporalidade e no jogo de focalização e pontos de vistas, articulando com maestria a relação assumida pelo discurso, na narração, entre o presente da ação e a entrança da rememoração.

Os romances de *Corpo de baile* mostram como, diferentemente dos contos, as personagens passam por diversas dimensões de seus caracteres. No entanto, um detalhe primordial destes processos de individuação é a característica narrativa da obra. As narrativas de *Corpo de baile* são todas – com exceção de pedaços de “Buriti”, onde talvez o caso seja ainda plausível antes como alterações de ponto de vista do que realmente uma alteração de ordem de nível diegético (Genette, 2017) – escritas em terceira pessoa. É um processo narrado, não enunciado. Em *Sagarana*, das nove narrativas, seis são em terceira pessoa e três em primeira pessoa. É nesta característica que se destaca *Grande sertão: veredas*.

O diálogo/solilóquio do ex-jagunço Riobaldo e o mudo interlocutor é antecedido por um travessão. Riobaldo, diferente de Matraga ou Lélío, narra sua própria estória. Anuncia a dificuldade do narrado, pois, o que se conta é atravessado pelo modo do contar em si, que, por sua vez, é atravessado por aquele que conta¹³. Riobaldo alerta seu pertencimento ao universo mitopoético do sertão já no início do romance:

Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo. Montante, o mais supro, mais sério – foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho BemBem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia [...]. E o “Urutu-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era *um pobre menino do destino*... (Rosa, 2019, p. 23, grifos próprios).

Ao poder contar sua própria estória na forma do romance, Riobaldo atinge a forma máxima da individuação rosiana. Como tão acentuado pela fortuna crítica supracitada, a coexistência de modos distintos de subjetividade (épico/individual) ganha melhor enformação em *Grande sertão: veredas*, o que não é uma exclusividade da narrativa, é o resultado de um projeto literário pensado passo a passo. Vemos isso claramente com o reaparecimento de Joãozinho Bem-Bem, que tanto influencia personagens, como Zé Bebelo – “Esse que já tinha morrido, que ele falava, era Joãozinho Bem-Bem [...]. Se dizia, tinha estudado a vida dele, nos pormenores, com tanta devoção especial, que até um apelido em si se apôs: *Zé Bebelo*” (Rosa, 2019, p. 132) – e Diadorim – que “dava como exemplo a regra de ferro de

13 Lembramos da proposição de Benedito Nunes (2013) acerca da sobre determinação entre *mythos*, *epos* e *ethos* que marca a elaboração do relato de Riobaldo.

Joãozinho Bem-Bem – o sempre sem mulher, mas valente em qualquer praça” (Rosa, 2019, p. 179).

Riobaldo percebe a si mesmo da mesma forma que percebe o mundo: num estado sempre sem limites definidos, em que o caráter movente dos sentidos o impele à tentativa incessante do dizer – e de dizer poeticamente. Para negar a história passada em favor do estado em que se encontra no presente do diálogo, é necessário enunciá-la. O paradoxo do retrato da imagem de si é o seu movimento pendular, se afirmar com medo do contrário: “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo...” (Rosa, 2019, p. 32); “Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles” (Rosa, 2019, p. 79); “Então, eu era diferente de todos ali? Era. Por meu bom” (Rosa, 2019, p. 93). Mas precisa anunciar seu peso com o passado, a fim de se libertar: “O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (Rosa, 2019, p. 220). É preciso que assuma a dúvida, para que possa chegar à certeza: “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fé, mais a bondade” (Rosa, 2019, p. 402).

Tanto si mesmo quanto o mundo – o Sertão – não podem ser compreendidos e aceitos sem quaisquer controvérsias: “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua” (Rosa, 2019, p. 112), ou “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (Rosa, 2019, p. 210). Não é puro espaço físico, é o reflexo direto do mundo como um todo, abrangendo homens, deus e o diabo: “O grande-sertão é a

forte arma. Deus é um gatilho?” (Rosa, 2019, p. 279). Por mais que a força destrutiva da guerra dos homens por poder alicerce o universo heroico do Sertão, Riobaldo o retrata e o percebe como uma dimensão metafísica de completude, sabendo bem que “o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele; não era para à força se compor” (Rosa, 2019, p. 335). Não é um estado totalmente alterável pela força dos homens, atravessa-os e se sobressai. Se o Demo, na contenda dialética do romance, torna-se aquilo que não há, a solução se dá pelo que é eterno: “Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele” (Rosa, 2019, p. 367).

E, como a “muita coisa importante falta nome” (Rosa, 2019, p. 86), Riobaldo ousa sua contação. Entre o mundo épico e seu gênio individual, entre o demo que “vige mas não rege” (Rosa, 2019, p. 91) e um pacto inaudito, entre os nomes de Diadorim e as fissuras do real, Riobaldo atravessa o Sertão em busca do que é eterno, ainda que saiba que sua condição não o permita acessá-lo tão diretamente. “O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer” (Rosa, 2019, p. 157). E são essas as coisas que o destino nos exige, são esses os ensinamentos de Diadorim, quando fala que “Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...” (Rosa, 2019, p. 85). Por isto, a vau do mundo é, simultaneamente, a coragem e a alegria.

No entanto, sabemos o destino trágico da estória – e porque tão custosa é a Riobaldo terminá-la. O medo/demo apossou-se sobre o melhor atirador no momento em que mais precisava, quando seu caráter definitivo seria posto à prova. No momento da coragem para salvar a vida de Diadorim, Riobaldo falha. Não se trata de um herói épico vitorioso, mas, antes, de um herói

trágico ou romanesco. Daí o custo de narrar, de contar o grande Sertão. Ainda assim, Riobaldo, moderno como é, ousa fazê-lo. Com o encanto e a plumagem das palavras, Riobaldo canta – e habita poeticamente o mundo.

Considerações finais

Ao arrostar a emulação de uma totalidade épica na imagem do Sertão, as personagens parecem demonstrar processos distintos quanto à aceitação ou negação, repetição ou diferenciação frente a esse mundo circundante, cuja emulação épica leva à emulação de um mundo totalizante, ética e metafisicamente. É assim que Rosa parece propor e elaborar o grande mote de sua literatura: a questão do Destino e as reações humanas. Nesse mote literário, margeiam grandes questões de sua obra: a escolha do Sertão como um dispositivo literário, a emulação irônica da realidade ético-metafísica do épico, a palingenesia da linguagem, o desenvolvimento subjetivo das personagens etc.

Ao remontarmos aos problemas do romantismo de Friedrich Schlegel e do ciclo de Iena, vimos seu diagnóstico negativo da condição moderna da literatura e de sua essencialidade metafísica. Assim, pudemos observar como o dilema da nova mitologia propõe uma relação ontológica com o tempo, fecundo tanto naquilo que é originário quanto numa ontologia das formas literárias na modernidade.

Os românticos e os idealistas, ao reivindicarem uma retomada do eterno e do inimitável – idealizados como presentes na épica antiga –, reivindicavam o que Schlegel chamou de *Mittelpunkt*, um centro que, antes de ser espiritualmente coesivo,

era sobretudo filosófico e literário. Schlegel não só endossa essa visão como formula seus próprios paradoxos acerca disso, afinal, o âmbito do Absoluto idealista perpassara profundamente as reflexões literárias dos românticos. Se a associação de Schelling a Ludovico estiver certa, não nos exaltaremos em lembrar da condição da arte da palavra, explicitada na introdução da *Filosofia da arte*, em que o trato do “finito é formado no infinito” (Schelling, 2001b, p. 31). E isso é fundamental para que os deuses possam ter tamanha grandeza em suas apreensões e representações antigas, já que é preciso que sejam princípios não de outra coisa que não de si mesmos. É o fundamento tautegórico em contraposição ao alegórico desenvolvido posteriormente por Schelling (2007, p. 136, tradução própria):

Como a consciência não escolhe nem inventa as próprias ideias nem sua expressão, a mitologia surge imediatamente como tal e em nenhum outro sentido senão aquele em que se articula. Em consequência da necessidade com que o conteúdo das ideias se gera, a mitologia tem, desde o início, um significado real [*reelle*] e, portanto, também doutrinário [*doctrinelle*]. Em consequência da necessidade com que também a forma surge, a mitologia é totalmente atual – isto é, tudo nela deve ser compreendido tal como a mitologia o expressa, e não como se algo diferente fosse pensado, algo diferente fosse dito. A mitologia não é alegórica, é tautegórica. Para a mitologia, os deuses são essências realmente existentes, deuses que não são outra coisa, não significam outra coisa, mas significam apenas o que são.¹⁴

14 Trecho original: “Because consciousness chooses or invents neither the ideas themselves nor their expression, mythology emerges immediately as such and in no other sense than in which it articulates itself. In consequence of the necessity with which the content of the ideas generates itself, mythology has from the beginning a real [*reelle*] and thus also doctrinal [*doctrinelle*] meaning. In consequence of the necessity with which also the form emerges, mythology is thoroughly actual – that is, everything in it is thus to be understood as mythology expresses it, not as if something else were thought, something else said. Mythology is not allegorical it is tautegorical. To mythology the gods are actually existing essences, gods that are not something else, do not mean something else, but rather mean only what they are”.

Ao aproximar o *Wtitz* romântico daquilo que as formas mitológicas carregam em sua essência, Schlegel evidencia o lugar da poesia no bojo do idealismo especulativo germânico e explicita, ao mesmo tempo, o desejo romântico de fazer dela a forma essencial de uma nova reconexão ético-metafísica. Poesia, absoluto e infinito: três eixos primordiais, três missões dadas à literatura da modernidade. Já explicitamos como a completude da antiguidade não deve ser compreendida sem o empreendimento de um entendimento histórico engenhado pelos classicistas, românticos e idealistas germânicos. A inteireza das formas antigas é concebida somente através de um senso total de ausência nas formas modernas. A crença que funda a ingenuidade épica é a de sua objetividade, cuja coadunação de forma e conteúdo se mostraria perfeita. O paradoxo épico na modernidade só deve ser entendido como uma construção de diagnóstico da própria incompletude da moderna. Buscar os termos esclerosados pós-Kant – Deus, Mundo, Alma (Infinito) – moveu os românticos à formulação de uma metafísica, centrada principalmente na forma literária. Ousar dar nomes àquilo que corre o risco de ficar esquecido e inominável é a missão dessa nova mitologia, pretendendo recorrer, na forma do romance, à objetividade conquistada pela epopeia antiga. No entanto, o estado prosaico que constrói a forma romanesca não poderia permitir o que a forma épica conseguiria: não recair num preceito subjetivo, visto que as formas modernas não detêm a maestria clássica de se coadunar a seus conteúdos. Por isto, para Schlegel, o espírito e a letra só podem ser mediados e compreendidos através do arabesco, da ironia, tornando-se formas de sínteses absolutas de opostos e contraditórios.

Esse preceito faltante da forma e do conteúdo – que marca a forma do romance para Lukács (2009) – demonstra a mesma leitura proposta pelos autores do século XVIII e XIX. Porém, ao legitimar o desterro transcendental como percurso do indivíduo moderno e como natureza da forma do romance, demonstra que o processo de enformação desse gênero já não pode demonstrar uma relação imediata entre as formas que assume e os conteúdos que apresenta.

Ao recondicionar o mote do destino como centro de suas histórias, utilizando-se do Sertão, seus deuses e viventes, bem como suas linguagens, Rosa busca construir uma espécie de nova mitologia. Tornar-se quem se é e quem se pode vir a ser – ou ser a máxima valência de uma mesma dimensão de si – acaba por se enredar na ficção rosiana como uma forma de habitação poética no mundo. Ao escolher o Sertão como dispositivo literário, Guimarães Rosa consegue reconstituir um mundo possível de objetividade, recuperando a condição paradoxal da essência poética da forma do romance, sem decair no subjetivo e individual. Assim, entendendo o problema da nova mitologia não só como a falta de um centro objetivo para repousar, mas também como expressões de compreensão ontológicas do tempo e da forma literária, cremos que o processo edificado por Rosa se aproxime do que Schlegel propusera em *Conversa sobre a poesia*. A proposição da dimensionalidade do tempo perpassada pelo Originário como fonte primordial da possibilidade poética é, ao mesmo tempo, o limite e a pretensão absoluta das formas literárias na modernidade romântica, caracterizando, assim, seu próprio entendimento. O que Rosa, aparentemente, resolve na forma do romance é aquilo que chamaremos de palingenesia da

linguagem, a qual reorienta a objetividade romanesca por meio da poesia. Mas, para tal, precisa constituir todo um universo paralelo – o próprio Sertão e suas personagens –, para, assim, conseguir devolver o aspecto originário da língua e da linguagem.

Ao voltarmos os olhos para a famosa entrevista concedida a Lorenz (1986), vemos como pontos relativos aos gêneros literários e à figuração heroica do mundo são expostas por Rosa de modo vacilante. Mas o que nos interessa é retomar sua própria concepção da orientação da linguagem: “A língua é o espelho da existência, mas também da alma... Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.” (Lorenz, 1986, p. 79). Afirma, ainda, que sua concepção da linguagem é, antes de tudo, metafísica:

[ROSA] [...] Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro, escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande Sertão* eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit*. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser vida. [...]

[...] Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem. (Lorenz, 1986, p. 80).

Para traçar a *via sacra* desse roteiro do homem, do deus e do demo, do sertão e do destino, Guimarães Rosa precisara recuperar a dimensão originária da linguagem em si. Rosa só pôde formular modernamente o paradoxo épico na forma do romance ao resolver a equação que tanto atormentara os românticos.

A solução se dá por uma palingenesia da linguagem. Ela não é somente a invenção, como a de Joyce ou Döblin, ela não é somente a construção do novo, mas também a reencarnação da palavra próxima à origem. Só assim a literatura pode, enquanto vida, libertar o homem do peso da temporalidade e, novamente, ofertar-lhe o horizonte saudoso do infinito, fazendo dessa contenda de modos subjetivos distintos em tensão e resistência uma nova mitologia da liberdade, da coragem, da alegria e do destino.

A ironia rosiana frente à ânsia por uma mitologia da completude reside na busca da repetição impossível: a procura pelo caráter épico no interior de uma circunscrição essencialmente romanesca. Assim, Guimarães Rosa nos apresenta uma solução literária para um dos dilemas que tanto marcaram o alvorecer da subjetivação moderna.

Referências

ALMEIDA, Renato. *Sagarana*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15.845, p. 8, 30 jun. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31981. Acesso em: 1 maio 2026.

AMADO, Genolino. Em torno de um livro singular. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XCII, v. 27, n. 638, p. 7, abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28312. Acesso em: 1 maio 2026.

ARMANGI, Ana Helena Krause. Representações arquetípicas em “A estória de Lélío e Lina” In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 85-100.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista Novos Estudos* (CEBRAP), [s.l.], n. 40, nov., p. 7-29, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7769323/mod_resource/content/1/Davi%20Arrigucci%20%20O%20mundo%20misturado.pdf. Acesso em: 1 maio 2026.

BECKENKAMP, Joãozinho. O mais antigo programa de sistema do idealismo alemão. *Veritas*, Porto Alegre, v. 2, n. 48, p. 211-237, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/34794> . Acesso em: 1 maio 2026.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1987.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BORBA, José Cesar. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.809, p. 1-2, 19 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em: 1 maio 2026.

CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8045, p. 1-21, jul. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34127. Acesso em: 1 maio 2026.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa* (Fortuna Crítica, nº 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

CONDÉ, José. O ausente Cornélio Pena. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, v. 15, n. 810, p. 10-26, maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31452. Acesso em: 1 maio 2026.

COUTINHO, Eduardo de Faria. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

COSTA, Ana Maria Luiza da. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, n. 36, p. 46-73, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26983>. Acesso em: 1 maio 2026.

ESCOREL, Lauro. Nasce um escritor. *Correio da Manhã*, ano XLV, v. 28 n. 15.782, p. 1, Rio de Janeiro, abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=31041. Acesso em: 1 maio 2026.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. O fato épico e outros fatos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 79-95, 1968. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45669/49265>. Acesso em: 1 maio 2026.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

HANSEN, João Adolfo. O sertão de Rosa: uma ficção da linguagem. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. Especial Guimarães Rosa, p. 18-20, 2006. Disponível em: <https://app.box.com/s/xe8wz45230cofqyheo35>. Acesso em: 21 maio 2024.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Volume IV. Tradução de Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora EDUSP, 2014.

JOBIM, Renato. A volta de Guimarães Rosa. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 8.508, p. 3, 8 abr. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_04&pagfis=32222. Acesso em: 1 maio 2026.

JOLLES, Andre. *Formas simples*. Tradução de Eduardo Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *O absoluto literário: teoria da literatura do romantismo alemão*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes, Maurício Mendonça Cardozo. Brasília: Editora UnB, 2022.

LEITE, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 7.997, p. 1; 3; 7. 26 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/110523_04/33236. Acesso em: 1 maio 2026.

LINS, Álvaro. Uma grande estreia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.779, p. 2, 12 abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=30786. Acesso em: 1 maio 2026.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria de (org.). *Guimarães Rosa* (Fortuna crítica, 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 62-97.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009b. p. 193-245.

MACHADO FILHO, Aires. Um Neo-Regionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 7.264, p. 1, 30 jun. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=28566. Acesso em: 1 maio 2026.

MAIA, Jorge. *Sagarana. Diário Carioca*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 5.502, p. 7, 2 de jun. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pagfis=24815. Acesso em: 1 maio 2026.

MARCHELLI, Clarissa Catarina Barletta. *Do erro à graça: a sobrevida da cultura clássica e da tradição medieval em Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. 2021. 192 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo. 2021. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641635>. Acesso em: 1 maio 2026.

MILLET, Sérgio. *Sagarana. Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 7.228, p. 1, 23 maio 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=27974. Acesso em: 1 maio 2026.

NUNES, Benedito. *A rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. In: PINHEIRO, Victor Sales (org.). Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013.

OLIVEIRA, Franklin. *Corpo de baile. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LV, n. 19.364, p. 1, 12 maio 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=61803. Acesso: 1 maio 2026.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira: O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

PORTELA, Eduardo. Um romance síntese. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LVI, n. 19.537, p. 10, 1 dez. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_06/69951. Acesso em: 1 maio 2026.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1958.

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota. *Antecedentem creavit consequens*: Friedrich Schlegel's ontology of time and literary forms in "Rede an die Mytologie". *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 61-74, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/200792>. Acesso em: 1 maio 2026.

RAMOS, Gabriel Loureiro Pereira da Mota. *Saudade do infinito*: ensaios de metafísica romântica I. Belo Horizonte: Quixote+DO, 2024.

REGO, José Lins do. *Sagarana*. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XCII, n. 27.631, p. 3, 26 abr. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28187. Acesso: 1 maio 2026.

REGO, José Lins do. *Sagarana*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1946a. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consultaaoacervo/?navegacaoPorData=194019460510C&edicao=Vespertina>. Acesso em: 1 maio 2026.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhéim*: (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

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

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Ática, 1976.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo. In: *Textos escolhidos – Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 1-37.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. Aditamento à “Introdução (1803)”. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Ideias para uma filosofia da natureza*: prefácio, introdução e aditamento à introdução. Tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001a. p. 119-147.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001b.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Historical-critical introduction to the Philosophy of Mythology*. Tradução de Mason Richey e Markus Zisselsberger. Albany: State University of New York Press, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Da essência da crítica e outros textos*. Tradução de Bruno C. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de *Conversa sobre a poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Dialeto dos fragmentos*. Organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SCHMIDT, Antonio Frederico. Sagarana. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.796, p. 2, 4 maio 1946. Disponível

em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_05&PagFis=31096. Acesso em: 1 maio 2026.

SCHÜLER, Donaldo. O épico em *Grande sertão: veredas*. In: CESAR, Guilhermino (org.). *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Editora da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1969. p. 47-76.

SILVEIRA, Alcantara. *Corpo de Baile*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XXXVI, n. 10.957, p. 3, 27 maio 1956, p. 3, 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pagfis=43499. Acesso em: 1 maio 2026.

SUASSUNA, Ariano. Encantação de Guimarães Rosa. *Revista Estudos Universitários*, Recife, n. 4, p. 73-95, out./dez., 1967. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/estudosuniversitarios/article/view/256496/42756>. Acesso em: 1 maio 2026.

VARELA, Maria Helena. *O heterologos em língua portuguesa: elementos para uma antropologia filosófica situada*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.

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.

Guimarães Rosa e o canto das sereias

Erich Soares Nogueira*

Resumo

O artigo considera o mito das sereias e seu canto sedutor, tal como se encontra na *Odisseia*, de Homero, e identifica três diferentes modulações vocais desse canto para articulá-las à linguagem poética e ao ato de narrar na obra de João Guimarães Rosa. Para isso, parte-se das anotações de um artigo do psicanalista francês Hervé Bentata, que pontua três significantes gregos que se referem à voz das sereias: *phthoggos* (grito, ruído ou som inarticulado); *op's* (canto melodioso e feminino); *aoïde* (a dimensão de saber transmitida por esse canto). Apoiando-se na reflexão de pensadores da crítica literária, da filosofia e da psicanálise (principalmente Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin e Adorno e Horkheimer), o artigo, em comemoração aos setenta anos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, relaciona passagens dessas obras às modulações vocais do canto mítico das sereias. Essas dimensões sonoras podem ser escutadas na vocalidade do texto literário em três registros específicos: nos gritos e ruídos do sertão, com seu ponto de vertigem próximo a um abismo vocal, inumano e animalizante; nas reverberações vocais do feminino, como nos desvelamentos da voz de Diadorim e nas tonalidades maternais da personagem Lina, em “A estória de Lélío e Lina; e na importante dimensão de saber transmitida na voz e na palavra dos contadores rosianos.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; voz; canto das sereias; *Grande sertão: veredas*; *Corpo de baile*.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-9969-4180>.

Guimarães Rosa and the Song of the Sirens

Abstract

This article considers the myth of the Sirens and their seductive song, as found in Homer's *Odyssey*, and identifies three different vocal modulations of this song, connecting them to the poetic language and the act of narration in João Guimarães Rosa's work. To do so, it draws on notes from an article by the French psychoanalyst Hervé Bentata, who points out three Greek signifiers referring to the voice of the Sirens: *phthoggos* (scream, noise or inarticulate sound); *op's* (melodious and feminine song); *aoïde* (the dimension of knowledge transmitted through this song). Based on the reflections of thinkers in literary criticism, philosophy and psychoanalysis (mainly Maurice Blanchot, Jeanne Marie Gagnebin and Adorno and Horkheimer), the article, in commemoration of the seventieth anniversary of *Corpo de baile* and *Grande sertão: veredas*, articulates excerpts from these works to the vocal modulations of the mythical song of the Sirens. These sound dimensions can be heard in the vocalicity of the literary text in three specific registers: in the screams and noises of the backlands, with their vertiginous point close to a vocal abyss, inhuman and animalizing; in the vocal reverberations of the feminine, as in the unveilings of Diadorim's voice and in the maternal tones of the character Lina, in "A estória de Lélío e Lina"; and in the important dimension of knowledge transmitted through the voice and words of the storytellers of Guimarães Rosa's work.

Keywords: Guimarães Rosa; voice; song of the sirens; *Grande sertão: veredas*; *Corpo de baile*.

Recebido em: 14/07/25 // Aceito em: 28/11/25

Em seu belo ensaio “O encontro do imaginário”, presente em *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) confere ao mito das sereias de Homero um estatuto universalizante: o encontro entre Odisseu e o canto das sereias atuaria como matriz das narrativas ocidentais, na medida em que elas mantêm certa distância dessa voz mítica e perigosa, ao mesmo tempo que a incorporam e a expressam no texto literário. Inicialmente, importa lembrar que, na conhecida passagem da *Odisseia*, as sereias convidam Odisseu a uma aproximação: “Dirige-te para cá”, elas cantam, prometendo-lhe mais deleite e saber, caso ele fique mais perto do canto melodioso e da ilha onde restam os ossos de outros navegantes (Homero, 2006, p. 145). Blanchot, na abertura de seu breve ensaio, afirma algo notável sobre esse chamado: “As Sereias, consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que indicava apenas a direção em que se abriam as verdadeiras nascentes e a verdadeira felicidade do canto” (Blanchot, 2005, p. 3), aludindo a um canto sempre “ainda por vir”, em um espaço derradeiro que, em vez de voz e música, oferece apenas o silêncio da morte. Como irresistível chamado a uma satisfação plena, impossível “nas condições normais da vida”, esse canto torna-se sedutor porque convida a “percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo” (Blanchot, 2005, p. 4). Assim, o canto das sereias apontaria para um lugar humanamente inacessível, mas que continuaria a nos invocar e a ressoar na cultura ocidental. Para Blanchot, a narrativa, como canto humano, articula-se a essa voz originária na medida em que a literatura instaura, no movimento da narração, uma distância mais ou menos segura do ponto mais vertiginoso e enigmático dessa voz mítica, que poderá então ecoar na palavra poética.

Daí sua formulação abrangente: “A narrativa é heroicamente e pretensiosamente a narrativa de um único episódio, o do encontro entre Ulisses e o canto insuficiente e atraente das Sereias” (Blanchot, 2005, p. 7).

Retomarei essa questão no artigo. Por ora, vale assinalar que, embora o mito das sereias seja bastante curto na extensão da *Odisseia*, ele parece continuamente invocar a escuta de quem trabalha com a filosofia, a psicanálise e a literatura, de modo a atualizar sua presença e seus efeitos em diferentes extensões da cultura e comprovar sua inesgotável força de atração. Na filosofia, é já clássica a análise de Adorno e Horkheimer (1985), que leem o percurso de Odisseu também com um alcance universal, isto é, como uma viagem alegórica da própria constituição do sujeito, capaz de vencer as potências míticas e, assim, garantir os contornos necessários da identidade do eu. E não faltam produções em outros campos: Todorov (2003), na literatura; Hervé Bentata (2009) e Jean-Michel Vivés (2012), na psicanálise; e, no Brasil, desdobramentos tanto na filosofia quanto na teoria da narração e na crítica literária, como em trabalhos de Jeanne Marie Gagnebin (2006), Luís Inácio Oliveira (2008) e Adelia Bezerra de Meneses (2020).

Se, como nos ensina Blanchot, as ressonâncias do canto das sereias podem ser escutadas de modo privilegiado no canto humano que é narrativa, proponho que, na obra de Guimarães Rosa, o trabalho com a linguagem e o próprio ato de narrar de seus contadores dão a escutar modulações fundamentais dessa voz mítica. Para escutar mais claramente essas modulações, recorro a um texto do psicanalista francês Hervé Bentata (2009), que pontuou com justeza os três significantes que, no texto grego de Homero, designam três diferentes dimensões do canto das

sereias: *phthoggos*, *op's* e *aoide*. O termo *phthoggos* refere-se à voz em sua dimensão de grito, ruído ou som inarticulado; *op's* refere-se à voz em sua dimensão de canto melodioso, sedutor e feminino; e *aoide* corresponde à voz aliada à transmissão de um saber.

Com efeito, se voltarmos ao canto XII da *Odisseia*, esses vocábulos gregos podem ser localizados nos momentos em que as sereias são referidas: no encontro de Odisseu com a feiticeira Circe e na passagem pela ilha dessas figuras híbridas, uma mistura de mulher e pássaro.¹ É a deusa Circe quem adverte Odisseu sobre o perigo do canto das sereias, indicando ao astuto herói como sobreviver ao encantamento da voz sem, no entanto, abrir mão do gozo de escutá-la. O artifício é bem conhecido: pedir aos remadores que tapem os ouvidos com um pouco de cera e amarrem Odisseu firmemente ao mastro do navio. Em sua fala, Circe refere-se à voz como *phthoggos*, destacando, portanto, que o perigo de ser levado pelo canto se deve à escuta de um som inarticulado, como um grito, próprio dessas figuras entre o humano e o animal – comparativamente, o mesmo termo *phthoggos* refere-se ao “rosnar” (Bentata, 2009, p. 15) ou “grunhido” (Vivés, 2012, p. 84) do ciclope. Alguns versos adiante, porém, quando Odisseu está justamente “à distância de um grito” (Homero, 2006, p. 145) da ilha onde se encontram as sereias, vemos que elas se dirigem ao navegante por meio de um canto associado à palavra. E entendemos que a força de sua invocação opera em duas vias: o canto deleita e envolve Odisseu, enquanto as palavras o convidam a se aproximar, dizendo que ouvirá as narrativas de “tudo” que se passara em Troia e de “tudo

¹ Na *Odisseia*, não há uma descrição física das sereias, mas a forma híbrida de cabeça de mulher e corpo de ave de rapina surge nas suas representações iconográficas mais originárias, como em um vaso ático datado aproximadamente de 490 a.C., com as sereias ao redor do barco de Odisseu – ver Meneses (2020) e Oliveira (2008).

quanto se passa na terra fecunda” (Homero, 2006, p. 145), e poderá seguir viagem mais sábio.² Aqui, comparecem justamente os termos em grego *op's*, que alude à dimensão encantatória e feminina da voz, e *aoide*, que aproxima essa voz do canto épico e seu saber prometido. Promessa igualmente irresistível, pois possibilitaria a Odisseu, além de um saber totalizante, o prazer de escutar o que se passara em Troia, ou seja, a narração dos feitos que o glorificariam como herói. É quando o sentido letal do canto se redobra: se fosse levado pela promessa das sereias como outros marinheiros, Odisseu morreria em pleno mar, e não se configuraria o relato de seu heroico retorno a Ítaca (Oliveira, 2008, p. 43). Em síntese: ceder ao aliciante convite das sereias significa tanto a morte do navegante quanto a da sua memória como figura épica da *Odisseia*. No entanto, amarrado mais firmemente ao mastro de seu navio por seus companheiros, Odisseu sobrevive às sereias e, mais do que isso, ainda poderá, ele mesmo, narrar essa passagem de sua aventura na corte dos feácios.

Isso posto, a articulação entre o canto das sereias e a vocalidade na obra de Guimarães Rosa pode ser feita, analogicamente, por via das modulações vocais expressas pelos três significantes gregos – *phthoggos*, *op's* e *aoide* –, que captam e exprimem três dimensões da voz que continuam a ressoar, certamente atualizadas e reconduzidas pelos caminhos do sertão, na prosa poética do autor. Caberia indicar que, em meu livro *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa* (Nogueira, 2018), foram identificadas algumas vertentes temáticas ligadas à voz como importantes linhas de força que atravessam a obra rosiana: a dimensão dos urros e ruídos que expressam a

2 Sobre a relação mais ampla entre as sereias e o saber na cultura ocidental e algumas atualizações dessa questão no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, ver Meneses (2020).

animalidade ou a violência; as tonalidades femininas da voz e suas reverberações eróticas; e o especial lugar da voz dos contadores na transmissão das histórias. Neste artigo, o objetivo é retomar esses eixos temáticos, mas para argumentar que, em seu conjunto, eles ganham notável articulação e fundamento no mais conhecido mito da voz na cultura ocidental: o canto das sereias. Assim, em comemoração aos 70 anos de publicação de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, retomam-se passagens dessas narrativas, algumas delas citadas na conclusão de meu livro, mas realizando-se uma leitura e uma expansão das referências por esse novo e inédito viés.

A voz bruta e as margens do humano (*phthoggos*)

Para nos ajudar nesse trabalho de análise, será necessário manter no horizonte a vertente psicanalítica do artigo de Bentata. Conforme argumenta o autor, *phthoggos* corresponde ao grito inarticulado, contínuo, ainda não recortado pelo significante e, por isso mesmo, fora do campo do simbólico. Esse grito aproxima-se do registro do “real” (formulado por Jacques Lacan): uma dimensão que, frente à incidência da linguagem e seus sentidos, sempre repõe um resto inapreensível que escapa a essa operação significante. Com o termo grego *phthoggos*, entende-se a sedutora promessa das sereias como um chamado quase irresistível para alguns: o de um impossível retorno a um lugar anterior à própria constituição do sujeito pela linguagem, onde se instalaria um gozo absoluto que, afirma Bentata (2009, p. 15), “confunde a vida com a morte”.

De modo geral, no campo literário, seria evidentemente contraditório afirmar que, por meio da palavra, poderia se

manifestar plenamente essa dimensão fora do campo da linguagem ou a presença mais totalizante dessa voz arcaica (*phthoggos*). Por efeito da linguagem que nos é constitutiva, já vivemos, com maior ou menor eficiência, com um “anteparo” ou uma necessária “surdez” a essa dimensão dita “real” da voz. Mas parece ser justamente outro o apelo que convoca mais vigorosamente a sensibilidade de alguns escritores: criar uma palavra literária capaz de expressar o inexprimível, de apreender o inapreensível ou de escutar o que seria inaudível, aproximando-se, às vezes perigosamente, desse lugar para sempre perdido. Assim, por via dos recursos da elaboração literária, contornam-se as margens dessa voz, podendo-se escutá-la, indiretamente, no corpo da palavra. No vastíssimo sertão de Guimarães Rosa, são muitos os lugares em que esse terreno movente e perigoso se manifesta, com seu estranho e audível “rumor”: “Não adianta se dar as costas. Ele [o sertão] beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele se escuta” (Rosa, 1986, p. 479). É quando a linguagem, em seu jogo de aproximação e distanciamento, pode inclusive resvalar a impossibilidade de sentido, seja na experiência limite de uma narrativa como “Meu tio o Iauaretê”, com seu mergulho vociferante na animalidade do rugido de uma onça; seja nos confins sem nome de um sertão sem fechos, como são, em *Grande sertão: veredas*, aqueles “fundos fundos” em que o bando de jagunços encontram os catrumanos, o “sertão churro”, onde “faltava rastro de fala humana” ou ela se confunde com um “vozeio soturno” (Rosa, 1986, p. 335-337); seja ainda na travessia da noite bruta do sertão, quando, como adverte Riobaldo, imaginam-se buracões sem sentido:

Caminhar de noite, no breu, se jura sabença: o que preza o chão – o pé que adivinha. A gente imagina uns buracões disformes. A gente espera vozes. Eh.

Pouquinhos estrelas dando céu; a noite barrava bruta.
Digo ao senhor: a noite é da morte? Nada pega
significado, em certas horas (Rosa, 1986, p. 176).

O trecho é emblemático: onde “nada pega significado”, esperam-se vozes. Com efeito, em várias narrativas de Guimarães Rosa, a linguagem está às margens desses “buracões” de sentido e passa a operar como uma voz aquém da linguagem, isto é, a expressar, com a materialidade densa de seu relevo sonoro, o que não pode, nem nunca poderá, ser plenamente recoberto pela significação. Ainda assim, são vozes feitas de palavras que invocam a escuta do leitor e conseguem abrir, na singular economia de cada narrativa, algum campo mais ou menos apreensível de sentido, isto é, um campo de vocalidade. Em uma narrativa como *Grande sertão: veredas*, é muitas vezes pela vocalidade que se expressam questões limítrofes e de difícil nomeação, como a presença do mal e da violência, bem como um fundo caótico que decompõe e mistura formas cuja estranheza por vezes alude ao demo.

No caso das lutas que atravessam o enredo e decidem o rumo dos jagunços, são constantes os termos que remetem a uma voz animalizante: “Vi: o que guerreira é o bicho, não é o homem” (Rosa, 1986, p. 487); “Ah esses meus jagunços [...] formavam trincheira em chão e em tudo. Eles sabiam a guerra [...] Só se aos uivos urros, se zurrava” (Rosa, 1986, p. 514). É quando a potência do ódio ganha força como selvageria vocal: “Afa que gritavam, em febre de ódio, xingando todo nome” (Rosa, 1986, p. 218); “no refêrvo, combatendo no dano da mormaceira, a raiva de fúria de repente igualava todos, nos mesmos urros e urros” (Rosa, 1986, p. 199). Notadamente, a violência do pactário Hermógenes se manifesta nos modos ruidosos com que comanda

seu bando: “— ‘Diá!’ — o Hermógenes rosnou! — ‘Deu a fúria nesses, bute!’” (Rosa, 1986, p. 184); “E a vez era esta: que o Hermógenes encheu os peitos, e soltou um rinchado zurro” (Rosa, 1986, p. 186)”. Seus jagunços “o mesmo ronco-e-rincho copiavam” (Rosa, 1986, p. 186) e, na batalha do Tamanduá-tão, “tresfuriavam assim, aos urros zurros, quantidades que eram” (Rosa, 1986, p. 488). Nesse denso veio sonoro das guerras, tudo parece convergir para o ponto de maior inflexão narrativa – a morte de Diadorim na luta à faca com Hermógenes –, quando a personagem é, textualmente, tragada por um vórtice sonoro de ódio: “Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim!” (Rosa, 1986, p. 527). Por fim, essa modulação vocal que atravessa *Grande sertão: veredas* pode ecoar o demoníaco, como no caso de Treciziano, que tenta matar Riobaldo na travessia do Liso do Sussuarão:

Ah, quase que eu estava cogitando nisso, quando o homem rosnou. [...] Era do demo... – eu tirei um enredo. [...] Aí escutei a voz – a voz dele tremia nervosa, como de cabrito; da maneira que gritou – à briga. [...] Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! [...] Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto que estava ali, era mesmo o do Treciziano (Rosa, 1986, p. 452).

Essa mesma dimensão ruidosa da voz, próxima ao grito, pode ser escutada na novela “Buriti”, por meio da personagem Chefe Zequiel, espécie de sentinela da fazenda Buriti Bom. Com sua hipersensibilidade auditiva, Zequiel é tomado pela vertigem sonora das noites do sertão ou do “buracão da noite” (Rosa, 1988, p. 137). Seus ouvidos capturam cada movimento de coisas e bichos: o “chororocar dos macucos” (Rosa, 1988, p. 142); o

“Iéé...I-éé.. Ieu...” do urutau (Rosa, 1988, p. 105); o “crocitar grosso” do jacu-açu (Rosa, 1988, p. 148); o “tssuuu...” das folhas de coqueiro caindo (Rosa, 1988, p. 123); o “úù”, “ùú”, “úa” dos ventos (Rosa, 1988, p. 149). São ratos saindo de seus buracos, plantas dando estalos, bichos ferrando os dentes no canavial, sons que dominam o Chefe e o condenam à insônia. Aterrorizado, ele ainda capta a devoração violenta no interior da mata, como o ataque das corujas: “A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E òe e rõe, ucru, de ío a úo, virge minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo” (Rosa, 1988, p. 149). Nessa novela, a radicalidade da linguagem rosiana adere plenamente à escuta da personagem e, portanto, ao corpo noturno do sertão, para lançar ao leitor séries inauditas de onomatopeias, rentes à própria coisa, que tentam criar algum recorte possível para o “amontão contínuo” da noite (Rosa, 1988, p. 82). A própria significação da palavra parece ceder aos domínios inumanos do sertão, manifestando-se como voz, isto é, como experiência literária em que essa voz ocupa um lugar preciso: ela não é mais o puro som sem sentido, pois ele já está recortado pelos alusivos significantes onomatopaicos, nem ainda um evento determinado por uma clara significação. É justamente esse o campo da vocalidade que, nessa novela de Guimarães Rosa, poderá soar novas aberturas de sentido, interpelando a escuta do leitor.

Nessas passagens de “Buriti”, as vozes expressarão as vertentes tanáticas da noite sertaneja. É o que, pouco a pouco, a narrativa constrói, à medida que Zequiél ainda escuta no redemoinho noturno, e à sua revelia, um núcleo insondável, fora de toda referência possível a qualquer ente da natureza: “Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar” (Rosa, 1988, p. 149). Esse miolo obscuro

do sertão se manifestará, no decorrer da novela, como “voz de criatura”. No delírio da personagem, essa voz ganha uma estranha figuração: a temerosa “môrma”, uma mulher algo monstruosa e híbrida, que pariu uma coruja e não fala. Repetidamente, essa figura é nomeada como “coisa” que ameaça o Chefe com a morte – “Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (Rosa, 1988, p. 134) –, e a dominância de tãtatos passa a governar as reverberações de sentido da noite, com Zequiel adoecendo e beirando a morte.

Em síntese, os urros, zurros e gritos de ódio ecoando o mal, em *Grande sertão: veredas*, assim como a materialidade vocal das onomatopeias, em “Buriti”, podem ser entendidos, em sua relação com o canto das sereias, não como motivo temático explícito, mas como incidência, na linguagem literária, de uma das três dimensões dessa voz originária: *phthoggos*. Por outra via, é como se a palavra se aproximasse às vezes radicalmente desse grito arcaico, situado no ponto mais nuclear do canto mítico, para se transfigurar em recurso literário capaz de expressar, no campo da vocalidade, regiões imprevisas, viscerais e por vezes caóticas do homem humano.

As ressonâncias femininas da voz (*Op's*)

Retomemos as indicações de Bentata: o termo grego *op's*, no encontro de Odisseu com o canto sereias, “faz referência a uma voz suave, harmoniosa, nitidamente cantada, com certeza, uma voz de mulher” (Bentata, 2009, p. 16). O psicanalista relacionará essa voz ao canto materno, ao “mamanhês”, esse “dialeto próprio” (Bentata, 2009, p. 16-17) que, desde o nascimento, a mãe dirige à criança e tem o efeito de excitar ou acalmar o bebê.

Nesse caso, é interessante atentar para a relação entre o grito de nascimento da criança e a fala materna que responde a esse grito. O psicanalista nos lembrará de que, na relação mãe-bebê, esse grito puro de nascimento, motivado pelo desconforto, tem o poder de invocar o outro e funcionar “como um apelo, um meio de trazer a mãe para junto de si” (Bentata, 2009, p. 16). De modo mais esclarecedor, é a mãe que entende o grito como um chamado ou, no trocadilho lacaniano, é a mãe que transforma o *cri pur* (grito puro) em *cri pour* (grito para “ela”), já dando, portanto, a esse grito uma primeira inscrição na ordem do discurso, pois insere a criança em um espaço relacional. Nesse endereçamento, a mãe, com a intenção de aliviar o desconforto da criança, ainda atribui aos seus gritos de choro algum sentido (fome, dor, sono etc.), conferindo à voz do *infans* (em latim, “aquele que não fala”) um recorte na linguagem. Desse modo, a voz gritada ganha sentido, em um trabalho primordial para a assunção da fala em cada ser humano. Por fim, nesse mesmo circuito invocante, geralmente é a mãe que, frente ao desamparo do bebê, também o embala e nina, envolvendo-o em um mar sonoro feito de voz e palavra, ora com um simples acalanto apenas vocal, ora com as cantigas de ninar transmitidas por nossa cultura para adormecer a criança.

Se Bentata pinça o termo grego *op's* no mito odisseico da voz das sereias, é possível, por meio dessa proposição da psicanálise, entender essa dimensão da voz como própria à constituição do sujeito. E se a literatura é um espaço privilegiado de elaboração e manifestação do inconsciente, antecipando-se inclusive à psicanálise, como já argumentara Freud, é possível colocar-se à escuta dessa modulação vocal na poética de Guimarães Rosa e compreendê-la como um dos fundamentos da vocalidade, com sua tonalidade feminina e maternal, próxima ao

canto harmonioso e seu efeito apaziguador, que beira as raias do sono e do sonho.

De modo geral, em Guimarães Rosa, essa dimensão da voz pode ser localizada nas suas variadas modulações do feminino. E se o timbre de cada voz, tal como a impressão digital, é inescapável traço de singularidade, é notável que, em *Grande sertão: veredas*, breves desvelamentos da personagem Diadorim como mulher possam ser lidos, no decorrer de todo o romance, em sintonia com as tonalidades sensoriais e afetivas de sua voz e seus efeitos em Riobaldo. No trecho a seguir, a contrapelo das palavras ditas, com sua “gastura cansada”, é a voz de Diadorim que embala o corpo do amigo jagunço (com o sugestivo “tanto-tanto”, quase expressão sonora desse embalo), apazigua seu espírito e o envolve no sonho amoroso:

De Diadorim, aí jaz que descansando do meu lado, assim ouvi: — “Pois dorme, Riobaldo, tudo há de resultar bem...” Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares... (Rosa, 1986, p. 39).

O conflito amoroso vivido por Riobaldo também se expressa na percepção contraditória que tem de Diadorim – por um lado, sua constante dureza e coragem, por outro, em algumas passagens, a suavidade do feminino em sua voz: “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!” (Rosa, 1986, p. 122). Em outra passagem do romance, citada abaixo, Diadorim, astuciosamente, seduzirá Riobaldo para mantê-lo no inexorável caminho de vingança contra o Hermógenes. No

início da cena, Riobaldo oferece uma pedra de safira ao amigo Diadorim, que a recusa, dizendo que só aceitaria o presente depois da vingança da morte de Joca Ramiro. Riobaldo ameaça partir sozinho, desistindo da luta. É quando Diadorim põe em movimento um sensível jogo em que voz, narração e desmedido fingimento se misturam a ponto de embeber Riobaldo em uma imaginação amorosa, até o momento em que ele esquece a discussão e, como um passarinho pombo, resta novamente entregue a uma “sonhice”, desviando-se de sua decisão. Mesmo Diadorim, levada por uma narração notadamente feminina, vislumbra o lugar da mulher que de fato é, identificando-se com Otacília, “feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse”. Destacam-se, no trecho, as sutis modulações da voz da personagem: Diadorim repassa “carinho” em uma voz adocicada como o mel; fala “devagarinho”, com uma voz que ecoa na palavra “sonsom”; e ainda discorre “deusdadamente”, em uma inflexão vocal que resguarda o segredo da personagem feminina, à medida que Guimarães Rosa antecipa, nessa expressão, a conhecida frase que, ao final do romance, revelará o corpo de Diadorim, morta em batalha: “A deus dada, pobrezinha” (Rosa, 1986, p. 530). Vale a pena ler o trecho, pelo seu fluxo quase encantatório e pela força de suas imagens, com seu bem medido efeito sobre as personagens:

— ... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embestia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. Altas borboletas num desvoejar. Como se eu nem estivesse ali ao pé. Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo (Rosa, 1986, p. 331-332).

Esse “embalo” para o corpo e o espírito ganhará um tom mais claramente maternal em outras narrativas de Rosa. Em uma breve passagem de “Campo Geral”, novela que abre *Corpo de baile*, Miguilim repentinamente encontrará conforto para o medo ao aconchegar-se no colo da personagem Mãitina, mulher negra, velha, que teria fugido de cativo e fora encontrada caída em uma enxurrada. O menino, depois de ouvir de Deográcias que estava magro e podia “passar a héctico” (Rosa, 1997, p. 42), fica aflito com a ideia fixa de que vai morrer. Nos dias de angústia, Miguilim recorda uma cena de sua primeira infância, quando entrara no “acrescente” de Mãitina. A passagem tem seu interesse para a questão da voz: o escuro do lugar, além de despertar o medo, suspende a dimensão do olhar, para, em seguida, dar relevo unicamente à voz, em uma modulação próxima ao acalanto. Note-se que a fala acolhedora, cuja significação se

perdera no tempo, resguarda, em seu “sussu”, “a zúo, a zumbo”, um embalo vocal e musical que dilui o medo, convida para o sono e transmite “algum amor” para Miguilim:

Lá era sem luz, mesmo de dia quase que as labaredas mal alumiavam. [...]. Ele [Miguilim] se assustou forte, deu grito. E, se agarrando nas costas dela, se abraçou com Mãitina. Ah, se lembrava. Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente. Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele não esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido. O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussú de consolo, fechou olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum, ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor (Rosa, 1997, p. 48-49).

Já em “A estória de Lélío e Lina”, esse efeito apaziguador da voz vem aliado à sabedoria da velhinha Rosalina, que, com seus bons eflúvios e conselhos certos e poéticos, têm o poder de organizar os pensamentos e afetos do jovem Lélío. No primeiro encontro entre eles, Lélío inicialmente acha que Rosalina é uma mocinha, em uma espécie de miragem vocal reveladora, quando escuta a voz da personagem ao aproximar-se dela pelos caminhos do Pinhém. Sem ver o rosto da mulher, destaca-se “só a voz” e seu efeito inaugural na relação com o vaqueiro:

Andou mais, embebendo tempo.

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz

– baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: — “... *goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...*” – mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, parece que ela perguntava, naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: — “... *Você é arte-mágico?*...” Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... –; e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento (Rosa, 2001, p. 232).

Assim ficam condensadas, como irradiação vocal, algumas modulações de sentido que ganharão extensão e desdobramento entre as personagens até o final da novela. A voz de Rosalina “é diferente de mil”, não tanto porque absolutamente única, como toda voz, mas porque é capaz de saltar “com uma força de sossego”, que abre a constante busca de Lélío pelos aconselhamentos de Lina: “Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos [...]. Sua voz sabia esperanças e sossego” (Rosa, 2001, p. 246). Além disso, os termos que expressam o tom da voz de Lina já marcam a função maternal que terá para Lélío. Seu “tom requieto” lembra um “mino, um nino” ou o “a-pio da pomba-rola em beira de ninho”, e ainda alude a um “muito antigo continuar”, em uma experiência na ordem do tempo que agrega o instante (o “firo bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio”) a um impulso experimentado como suspensão no tempo (“durou como um rio vai passando”; “aquele vazio de

momento”), o que, na sequência, ainda será comparado a “lugar algum, fora de todo perigo, por sempre” (Rosa, 2001, p. 232). É somente depois dessa experiência por meio da voz que os olhos de Lélío veem os olhos alegres de Rosalina e, com surpresa, percebem que ela é uma velhinha – “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora” (Rosa, 2001, p. 233) –, mas uma senhora em quem, conforme passagem adiante na novela, “a praxe da poeira não pegava” (Rosa, 2001, p. 274).

A relação maternal entre Rosalina e Lélío perdurará no romance, em movimento crescente, sendo recolocada no âmbito da voz: “Advertido que ela dona Rosalina devia de ver o que ele sogastava; pois disse: — ‘Fala: — *Macio feito pedra... Macio feito pedra...* — Quando a pedra amaciar, você então sabe o que macio é, meu Mocinho...’. Vai, a voz dela, era bom, punha a gente pequenino” (Rosa, 2001, p. 273). Por vezes, a voz ganha ares de doce cantiga: “Mas a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem rallo nem queixa, se convertia quase numa cantiga: — ‘A água do rio vai no mar, vapura para as nuvens...’” (Rosa, 2001, p. 256).

Mas também há um terceiro e novo elemento sobre a voz que comparece nessa novela e ganhará destaque na atividade dos contadores e cantadores rosianos: sua vocação ficcional. Ainda em seu primeiro encontro, quando Lina está pegando lenha, e com Lélío em “suspensão”, Lina pergunta-lhe: “Onde é que você existe?” (Rosa, 2001, p. 233), querendo saber onde o vaqueiro mora. Porém, em sua sugestão existencial, a formulação rosiana parece indagar sobre outro lugar, ainda em aberto. Lélío, que se vê apenas como “um pobre desconhecido, viajado por este mundo” (Rosa, 2001, p. 233), demora a responder que mora ali mesmo no Pinhém, porque “aquela voz acordava nele a ideia –

próprio se ele fosse o rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (Rosa, 2001, p. 233). Ora, em “A estória de Lélío e Lina”, esse outro lugar parece ser nada menos que o universo das estórias, nesse caso vocalmente projetado, em que Lélío torna-se o rapazinho ou, nomeadamente, o “Mocinho” de Lina: “Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que ‘meu-mocinho’ um nome fosse, e que ele mesmo fosse dela” (Rosa, 2001, p. 235). A voz de Lina parece ter a capacidade de instaurar, no chão da realidade do Pinhém, um espaço ficcional, como um sopro criador de novos sentidos. Em outras palavras, instaura-se o reino da arte e da magia, tal como Rosalina já havia anunciado assim que vira Lélío: “Você é arte-mágico?”. A partir desse espaço inaugural, constrói-se, pouco a pouco, pelas vias mais altas da sublimação, uma relação entre “mãe” e “filho”, até o fechamento da novela, quando partem do Pinhém:

Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — “É nada?” E ela a ele: — “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” O Formôz corria adiante, latindo sua alegria. — “... Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. — “... Mãe Lina...” — “Lina?!” — ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando (Rosa, 2001, p. 310).

Os contadores de Rosa: transmissão e encantamento (*aoïde*)

Seguindo o percurso deste artigo, retomemos o termo grego *aoïde*, presente na referência ao canto das sereias, mais exatamente ao saber prometido a Odisseu e, portanto, ao campo

da transmissão simbólica. Conforme já indiquei, o caráter absoluto desse saber e o convite para que Odisseu escute suas aventuras como herói grego convergem para um irônico e letal engano: aproximar-se desse canto é, ao contrário do que promete, naufragar no esquecimento sem glória. Vale também pontuar que essa dimensão do canto (*aoïde*) foi sendo apagada nas derivações históricas do mito das sereias, cuja representação mais conhecida – a figura marítima metade mulher e metade peixe – enfatizará a sedução da beleza física aliada a um canto já sem palavra (Cavarero, 2011). Retomar, portanto, essa dimensão do saber no objetivo deste artigo envolverá pensar a relação entre voz e narração no mito fundador e entender como essa questão se atualiza, por analogia, no ato de narrar dos contadores na obra de Guimarães Rosa.

Primeiramente, no andamento da *Odisseia*, é bastante importante lembrar que Odisseu assume, com sua voz em primeira pessoa, a narração dos episódios que compõem a parte central e mais conhecida da epopeia: nada menos que seu encontro com os lotófagos, Circe, Polifemo, as sereias, Cila e Caríbdis. Em outras palavras, a voz de Homero e a voz de Odisseu se encontram e se sobrepõem em uma extensão considerável da obra, do Canto IX ao XII. E veremos, conforme alguns autores, que Odisseu se constitui como narrador justamente porque escuta o canto das sereias e o atravessa, para, em seguida, na corte dos feácios, ele mesmo contar suas aventuras.

Em sentido mais amplo, o fato de Odisseu superar essas potências míticas que impediriam seu retorno a Ítaca encontra, na leitura da *Odisseia* feita por Adorno e Horkheimer (1985), em *Dialética do esclarecimento*, seu devido valor humano e universal. De modo sintético, a tese central dos autores é que a viagem de Odisseu pode ser lida como uma alegoria da

constituição do sujeito, que vence o forte apelo do mito através da soberania da razão, evitando que os limites do eu se dissolvam em forças arcaicas. Para isso, frente à multiplicidade de potências míticas, colocam-se a astúcia e a técnica como atributos do herói, que consegue garantir sua unidade e identidade. Do longo e imprescindível ensaio dos autores, destaco pontualmente trechos sobre o episódio das sereias. Se Odisseu deve atravessar o encanto de sua voz, irresistível a ouvidos humanos, a “razão autoconservadora” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 67) conseguirá lograr o imperativo mítico: “deixando-se, tecnicamente esclarecido, amarrar” ao mastro do navio, Odisseu vence a “superioridade arcaica da canção” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64). Em outras palavras, “ele arranjou um modo de, entregando-se, não ficar entregue a elas” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 64). Dessa maneira, a razão vence e mantém os limites que idealmente conservam a autonomia do eu, em uma renúncia que estaria na base do processo civilizacional e, de acordo com os autores, se repetiria, metaforicamente, em toda infância:

A humanidade teve de se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 44).

A partir disso – e para entrarmos mais propriamente na questão da narração –, recorro ao artigo “Homero e a dialética do esclarecimento”, de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 37), que responde à oposição “dominação mítica *versus* dominação racional” que governa a leitura de Adorno e Horkheimer. A autora aborda mais detidamente o problema da fruição artística,

destacando fundamentalmente que Odisseu é “não somente o vencedor, mas também o *herdeiro* das sereias” (Gagnebin, 2006, p. 36 – grifo da autora). Herdeiro primeiramente porque, como único sobrevivente humano dessa força mítica, é ele quem poderá narrar aos homens a beleza do canto que ouvira e garantir a sua memória. Isso ainda significa que Odisseu se converte em narrador de suas aventuras não apenas porque vence as sereias, mas, sobretudo, porque é tocado e transformado pelo canto sedutor. Na corte dos feácios, quando assume o lugar de narrador, notadamente provoca um grande deleite em todos que o escutam, e o rei Alcínoo diz: “Tuas palavras têm beleza; teu coração, honradez. Narraste com a arte de um aedo” (Homero, 2006, p. 134). Ao final de seu artigo, Gagnebin (2006, p. 37) defenderá que a *Odisseia*, com sua ênfase no “papel do poeta”, revela “uma auto-constituição do sujeito que não se confunde necessariamente com a renúncia ao próprio desejo e com a rigidez que resulta dessa renúncia”, assim como indica uma “fruição narrativa” que “pode se distinguir do gozo extático que dissolve os limites da identidade e faz regredir o sujeito aos prazeres do amorfo e do mágico”, o que permite pensar “os potenciais da imaginação e da fantasia”.

Pode-se, então, pensar que o ato de narrar põe em questão o desejo e seu movimento, tanto em quem narra quanto em quem escuta, à medida que ecoa a sedução de um canto mítico na voz de um narrador que, tendo sido tocado por esse canto, opera no risco e no desejo de novamente escutar, em sua narração, as ressonâncias dessa voz originária. Toda narração, como ato imprescindível à constituição do humano, seria, portanto, uma resposta ao canto das sereias e resguardaria o fundo mítico dessa voz longínqua. É o que nos faz entender Maurice Blanchot

(2005). Conforme já destaquei no início do artigo, dentre outros aspectos tratados pelo crítico francês, o canto das sereias é um chamado em direção ao próprio canto, que invoca Odisseu a se aproximar de seu ponto enigmático e abismal. Para que haja a narração sobre as sereias, é necessário que Odisseu sustente-se a certa “distância” dessa voz, ainda que ele não saia ileso dessa experiência. Mais do que isso, Odisseu, por atravessar e ter sido atravessado por esse canto, torna-se Homero, isto é, torna-se narrador da *Odisseia*, operando uma “passagem do canto real ao canto imaginário” (Blanchot, 2005, p. 11). Assim, a nós, leitores de Homero, chega, em vez do canto “*imediato*” (o canto das sereias sem qualquer mediação), o canto já mediado pela linguagem literária e pela configuração narrativa. O prazer que, como os feácios, podemos sentir na escuta do texto literário é a devida medida que nos caberá do encantamento dessas figuras míticas.

Isso se atualiza e ganha contornos mais específicos na elaboração das histórias de Guimarães Rosa por seus vários personagens contadores. A dimensão do saber aliado à voz (*aoíde*) talvez encontre, em “O recado do morro”, seu desenvolvimento exemplar: um recado de morte e traição enviado pelo Morro da Garça é transmitido em uma cadeia vocal de sete personagens até ganhar plena expressão nos versos do cantador Laudelim, quando a conjunção de voz, poesia e narração é suficientemente eficaz para passar o aviso ao destinatário Pedro Orósio e salvá-lo a vida. Resguardando os mistérios que circulam no sertão rosiano, a voz do Morro da Garça “prediz” um saber que incide no destino dos homens (a vida do enxadeiro Pedro Orósio), mas que precisa ser captado pela escuta de seres à margem do mundo civilizado, sendo enfim organizado pelo poeta sob a forma de um

poema narrativo cantado em uma festa. Há pontos importantes a serem notados. O recado do morro chega ao primeiro recadeiro, Gorgulho, como voz: um “grito” silencioso de uma entidade da natureza, grito que, no entanto, ninguém da comitiva de viagem ao lado de Gorgulho consegue escutar. Apenas ele, que vive a meio caminho entre o mundo dos homens e da natureza, como um eremita isolado em sua gruta, parece ter a escuta sintonizada com essa dimensão inaudível aos outros. Assim, na tentativa de transmitir o recado, esse grito vai ressoar já como grito humano na voz de Gorgulho, ao mesmo tempo em que ganha seus primeiros contornos de linguagem:

Alguém também algo ouvira? Nada, não. Enquanto o Gorgulho estivera aos gritos, sim, que repercutiam, de tornavoz, nos contrafortes e paredões da montanha [...] (Rosa, 2001, p. 29).

[...] o Gorgulho estava recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar? Pois falava: — Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém [...] (Rosa, 2001, p. 47-48).

Mas a construção um tanto enigmática do saber do recado tem um elemento a mais: desde sua primeira recepção, os recadeiros são animados por um estado físico e espiritual que, ao final do texto, será nomeado de “entusiasmo”, justamente quando Pedro Orósio recebe o recado ao escutar a cantiga de Laudelim – “ela [a cantiga] era de refferer. Os belos entusiasmos!” (Rosa,

2001, p. 96). Conforme Guimarães Rosa indica a seu tradutor italiano Edoardo Bizarri (1980), a raiz etimológica de entusiasmo é importante nessa passagem. “Entusiasmo” remete a um estado divinizado – o termo grego *enthousiasmós* etimologicamente corresponde a *en-theós* e significa “com um deus dentro de si”. No contexto de “O recado do morro”, junto ao saber organizado pela palavra, o que encanta, atrai, liga os recadeiros e os convence da importância da mensagem é o poder da voz, ou melhor, o poder de uma invocação entusiasmada que encadeia os elos do recado e parece reverberar, na voz humana, a voz divina que pode ser conferida ao morro da Garça. Na formação dessa cantiga sertaneja, e em um registro particularmente rosiano, transmuta-se o grito inumano do morro (*phthoggos*) nas palavras de um recado e seu saber (*aoïde*) sob o poder do canto melodioso e envolvente de Laudelim (*op’s*).

Com efeito, ao nos colocarmos à escuta dos contadores e cantadores de Rosa, deflagram-se não apenas a transmissão das estórias e seu saber, com diferentes funções a cada narrativa do autor, mas também uma atividade em que a voz gera em seus ouvintes o que poderia se chamar, de modo geral, de reafirmação da vida. Feitas de voz e palavra, as estórias são movidas por um particular encantamento: o entusiasmo ou, em sua manifestação mais propriamente sertaneja e brasileira, a “alegria”, sentimento tão lembrado por Rosa em toda a sua obra. Assim, as estórias serão capazes de promover a renovação da esperança e do desejo na festa de Manuelzão, com os contadores Velho Camilo e Joana Xaviel (“Uma estória de amor”); a organização das angústias infantis, a superação do medo e o enfrentamento da morte, com o aprendiz de contador Miguilim e o inspirador e tão alegre cantador Aristeu (“Campo Geral”); ou mesmo virem aliadas à

busca da poesia na sensorialidade do mundo, com o vaqueiro e poeta Grivo e seu relato de viagem, composto por listas de nomes poéticos que elevam o espírito e podem transformar o estado de melancolia (“Cara-de-Bronze”).

E, neste ponto, é significativo retomar a *Odisseia* para sublinhar algo que o psicanalista Hervé Bentata não desenvolve quando trata da dimensão sedutora da voz (*op's*). Quando as sereias se dirigem a Odisseu, elas qualificam o próprio canto com o termo *meligêrys* (mel + som), traduzido por “a doce voz” – na tradução de Jaime Bruna (Homero, 2006, p. 145) – e por “timbre-mel” – na tradução de Trajano Vieira (Homero, 2012, p. 367). Aliás, não parece sem razão que os ouvidos dos remadores do barco de Odisseu sejam vedados com uma cera *meliedéa*, ou seja, “cera doce de mel” (Homero, 2006, p. 142) ou “cera dulcime” (Homero, 2012, p. 359), como se somente um elemento da mesma natureza pudesse fazer barreira ao canto docemente letal das sereias.

Para dar extensão a esse tópico, é certamente possível aproximar o efeito do canto melífluo das sereias ao efeito das vozes dos contadores de Guimarães Rosa. Textualmente, em diferentes obras, o encantamento transmitido por eles é metaforicamente referido ao mel ou à doçura. Em “Campo geral”, o contador Aristeu é um criador de abelhas que, em visita ao Mutum, traz um grande favo de mel, encontra Miguilim adoentado e invoca o menino a abandonar a tristeza: “Miguilim, você sara! Sara, que já estão longe as chuvas janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...” (Rosa, 1997, p. 136). Em “O recado do Morro”, a cantiga de Laudelim tem “saboria de sonância” e, entre os pés de verso, o poeta tocador de violão “dava um acompanhamento doce” (Rosa, 2001, p.

97). Vale destacar uma personagem feminina: Joana Xaviel, de “Uma estória de amor”. Quando a contadora, feia e à margem do mundo, passa a narrar suas estórias, aqueles que a escutam na festa de Manuelzão recebem “um desavisado de ilusão”, um “torto encanto”, com “ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura” (Rosa, 1997, p. 182). E sua narração reveste-se de um erotismo vocal, feito de “mel de marimbondo”: “Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo!” (Rosa, 1997, p. 180). E lembremos daquela inflexão vocal de Diadorim, que astutamente seduz Riobaldo, embebendo-o no prazer da imaginação – “Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor” (Rosa, 1986, p. 331) –, bem como daquele registro maternal dos conselhos de Rosalina, com sua “doçura no sempre de dizer” (Rosa, 2001, p. 256).

Assim, de modo abrangente, pode-se finalmente pensar que o ato de narrar, em Guimarães Rosa, além de fazer ressoar as modulações vocais de um incontornável fundo mítico – as três dimensões sonoras do canto das sereias –, ainda opera uma importante conversão poética. Com a justa distância que a mediação literária resguarda dessa voz arcaica, dá-se uma operação fundamental: a pulsão de morte que governa o ponto mais obscuro e letal do canto das sereias reverte-se ou transmuta-se, na voz e na palavra dos contadores rosianos, em pulsão de vida. Já será outro, portanto, o destino que Guimarães Rosa dá à voz: transmitir a coragem e a alegria necessárias para navegar pelo sertão, tão infinito e perigoso quanto o mar. E nós, leitores, em vez de tapar os ouvidos com cera, já poderemos abri-los às tantas ressonâncias vocais do canto literário e sua beleza poética.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENTATA, Hervé. O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna. *Reverso*, Belo Horizonte, n. 57, p. 13-20, jun. 2009.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. 1. ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 2. ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-13.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Homero e a dialética do esclarecimento. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 29-37.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Jaime Bruna. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 75, p. 71-93, abr. 2020.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 27. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TODOROV, Tsvetan. A narrativa primitiva. In: TODOROV, Tsvetan. *Poética da prosa*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 79-94.

VIVÉS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

A Recepção de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no *Jornal do Brasil*

Fabício Lemos da Costa*

Resumo

O presente estudo visa analisar, nas recepções críticas do romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, veiculadas no *Jornal do Brasil* (1956-1957), um dado fundamental: o estranhamento e o entusiasmo diante da novidade ficcional. Sobre esses aspectos literários verificados na impressão de primeiras leituras, lemos, nas imagens não-humanas utilizadas, a marca de um período de recepção da narrativa que é recuperada mesmo na crítica contemporânea – trata-se de frutos selvagens e águas bravias que se incorporam às leituras para melhor dizer o indomesticado da ficção rosiana. Para o comentário desses breves textos publicados no limitado espaço das colunas do jornal, valemo-nos do estudo de Silviano Santiago, crítica contemporânea da obra-prima de Rosa e que nos serve para pensar, além das imagens indomáveis, os traços domesticadores elaborados na crítica desse jornal.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; recepção crítica; *Jornal do Brasil*.

* Doutor em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>.

The Reception of *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa, in *Jornal do Brasil*

Abstract

This study aims to analyze, in the critical receptions of the novel *Grande sertão: veredas* (1956), by Guimarães Rosa, published in *Jornal do Brasil* (1956–1957), a fundamental element: the sense of estrangement and enthusiasm in the face of fictional innovation. Regarding these literary aspects observed in the impressions of early readings, we identify in the use of non-human imagery the hallmark of a particular reception period of the narrative, which continues to resonate even in contemporary criticism – wild fruits and untamed waters that become part of the readings to better express the untamable nature of Rosa's fiction. To comment on these brief texts published within the limited space of the newspaper columns, we draw on the study by Silviano Santiago, a contemporary critic of Rosa's masterpiece, whose work helps us consider, in addition to the untamable images, the domesticating traits developed in criticism from the same newspaper.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; critical reception; *Jornal do Brasil*.

Recebido em: 11/06/2025 // Aceito em: 19/05/2026

1 Grande sertão: veredas nas páginas do *Jornal do Brasil*: quando o “monstro” mostra a face

Em 26 de fevereiro de 1956, o *Jornal do Brasil* (1956, p. 2), noticiou sobre o futuro romance a ser publicado por Guimarães Rosa naquele ano: “J. Guimarães Rosa já entregou ao editor José Olimpio seu romance ‘Grande serão, veredas’.¹ Do mesmo autor, já saiu o livro de novelas *Corpo de baile* em dois volumes”. Escolhemos o *Jornal do Brasil*, “fundado em abril de 1891 por Rodolfo de Souza Dantas e Joaquim Nabuco” (Ferreira, 1996, p. 144), porque o aparecimento de *Grande sertão: veredas*, em 1956, surge exatamente no período em que o *Jornal do Brasil* passava por um período de “reforma”. Esse momento é explicado por Marieta de Moraes Ferreira, em *A imprensa em transição*, no capítulo “A reforma do *Jornal do Brasil*”, em que a pesquisadora assinala:

Em 1956 começaram a se concretizar as primeiras manifestações mais visíveis de mudança. Surgiu nesse ano, criado por Reinaldo Jardim, o Suplemento Dominical, que começou misturando vários assuntos e depois se transformou num suplemento literário. Com essa iniciativa começava-se a resgatar uma antiga experiência do jornal, de abrigar intelectuais e promover debates acerca das questões culturais do país (Ferreira, 1996, p. 151).

A obra rosiana, nesse sentido, foi debatida nesse veículo de imprensa e, por conseguinte, divulgada para o público leitor do jornal. Poder-se-ia afirmar que o romance de Rosa chegou “esquentando” o cenário literário e o “reformado” jornal, sendo realizado publicamente nas páginas do suplemento. Nesse bojo, a

1 O título do romance é escrito dessa maneira na presente edição do jornal. Mantemos a escrita.

reforma do *Jornal do Brasil*, iniciada em 1956, refletia – espécie de porta voz – a movimentação da criação artística da época, a exemplo da Bossa Nova, e o espírito otimista concretizado na industrialização, na construção de Brasília – iniciada em 1956 – pelo governo JK. Nesse contexto, *Grande sertão: veredas* chegou em rompante, agitado, sendo logo percebido, afinal, sua genialidade era tamanha que não poderia ser ignorado – surgiu bagunçando o cânone, exigindo reflexão sobre o que significava o romance moderno brasileiro.

O “monumento” literário do autor de Cordisburgo, Minas Gerais, é um exemplo de novidade cultural que começa a despontar no meio artístico nacional, e o *Jornal do Brasil*, certamente, percebendo tal novidade, não deixou despercebido seu aparecimento. Sobre esse “espírito novo” trazido pelos ventos modernos dos anos de 1950, Ferreira (1996, p. 143) sublinha: “O espírito do novo, a vontade de mudança transcenderam as esferas econômica e política e contaminaram o campo das artes e da cultura. Importantes movimentos no campo artístico nasceram e/ou tomaram novo impulso na segunda metade da década de 50”.

Em termos de novidade, *Grande sertão: veredas* não se mostrou em nada “calmo”, ao contrário, “bagunçou” o que se encontrava “arrumado” e isto foi filtrado calorosamente pelos colunistas do *Jornal do Brasil*. Eis o que marca a “recepção” do romance nos suplementos do jornal. Vale lembrarmos que isto pelo qual estamos a discutir sobre a recepção do romance de Rosa tem a ver com as questões relacionadas ao chamado “horizonte de expectativa”,² ponto importante nas considerações das teorias

2 Conferir Jauss (1994, p. 31): “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. [...] A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepçiona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético”.

da Estética da Recepção³ – recepção integral, aqui, o sentido não de leitores abstratos, mas reais. Teoricamente, a Estética da Recepção tem como foco o leitor, o qual é “seguidamente marginalizado”, mas que é a “condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social”, conforme esclarece Regina Zilberman (2009, p. 11), em *Estética da recepção e a história da literatura*. Nesse caso, jogamos luz nesses leitores/colunistas do jornal, vendo neles anseios e questões de cunho social e cultural de uma época. No caso particular de *Grande sertão: veredas*, a forma – o caminho – como se leu o romance.

Se podemos falar de discussão calorosa em torno da obra do autor brasileiro, isto se justifica por uma certa quebra do que se compreendia como modernidade no romance brasileiro. No que diz respeito à história da literatura brasileira, não podemos perder de vista que a ficção nacional já tinha passado pelo chamado regionalismo,⁴ sendo que *Grande sertão: veredas* estava longe dessa expressão estética. Em se tratando de sua não compreensão imediata por parte da crítica, podemos dizer que tal questão se justifica pela distância entre a novidade rosiana e o movimento da década de 1930. O presente aspecto da obra rosiana foi explicado por Tristão de Ataíde (1983, p. 142-143), em “O transrealismo de G.R.”,⁵ publicado no *Jornal do Brasil*, em 30 de agosto de 1963, e, mais tarde, inserido no livro *Guimarães Rosa* (1983), organizado por Eduardo Coutinho. Ao apontar que os livros de Rosa revelam ser uma “floresta espessa”, “cheia de lianas, misturas e espantos”, o que faz muitos hesitarem, como se estivessem diante de uma “floresta

3 A Estética da Recepção surgiu a partir da década de 1960, na Universidade de Constança, Alemanha.

4 Somos conscientes de que o presente termo pode apresentar muitos problemas. Usamos tão somente para pensar um tipo de expressão literária já assimilada pela crítica especializada.

5 Acreditamos que o texto crítico foi publicado quando o maior espanto diante de *Grande sertão: veredas* já tinha passado, embora a obra sempre cause algum estranhamento.

virgem”, o crítico traça a diferença entre a “expressão estética” sertaneja rosiana e o regionalismo, este último já assimilado e amplamente debatido. Para ele, o escritor de *Sagarana* conjuga a qualidade literária de ser o “iniciador de recursos novos” e, sendo o “desbravador de caminhos”, fez emergir a difícil mistura entre o universal e o local, marca dessa ficção que surgiu imensa, para emprestarmos um termo de Ataíde, “transoceânica”. Em outros termos, compreende-se que a crítica não possuía suficientemente segurança – base ou modelo – para tecer um juízo estético sobre *Grande sertão: veredas*, pelo menos, num primeiro momento.

Resta-nos, assim, tentar compreender de que maneira esses leitores – colunistas do suplemento – transmitiram criticamente as suas percepções da narrativa para um público muito maior, os leitores do jornal. Como obra entranhada na realidade brasileira, em particular, o sertão, não podemos deixar de mencionar que o romance é de interesse dos suplementos literários, justamente pela sua força em marcar um particular e singular pensamento nacional. Da ênfase sobre o chamado “pensamento nacional” como valor incorporado pelos suplementos ao decorrer da modernidade, Alzira Alves de Abreu (1996, p. 17-18) discute, em “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50”, no capítulo publicado em *A imprensa em transição*: “os jornais, e especialmente seus suplementos literários, cadernos de debates e/ou de ideias, abrigariam tanto a produção intelectual literária e cultural como a produção sobre o pensamento social brasileiro e as questões mais controversas que provocavam confrontos e conflitos no meio intelectual”.

Grande sertão: veredas, nesse sentido, provocou tais questões e ajudou a alimentar nossas singularidades nacionais, trazendo para o debate intelectual nossas ideias pela boca de

um ex-jagunço. Na edição de 15 de julho de 1956 (n. 162, p. 10), quando o romance já havia sido lançado, o *Jornal do Brasil* informa na coluna “Livros Novos”:

“GRANDE SERTÃO: VEREDAS” – Capa de Poty, trabalho da Livraria José Olympio Editora, “Grande sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, naturalmente nos leva a recordar “Corpo de Baile” e “Sagarana”, do mesmo autor. De fato: esses dois últimos livros constituem leitura preparatória de “Grande sertão: Veredas”, em cujas páginas sentimos a força do pensamento, o poder de observação psicológica, os recursos estilísticos de João Guimarães Rosa. Trata-se, com efeito, dum livro estranho e, ao mesmo tempo, consolador. Tem alto sentido dramático.

No breve texto, pode-se ler dados fundamentais que marcam o início da recepção desse romance que tão “barulho” fez na literatura brasileira. Ressaltemos o estranhamento em torno dele e sua força desestabilizante. Em 28 de julho de 1956 (n. 174, p. 8), *Grande sertão: veredas* é mencionado em “Notas Sociais”, texto assinado por Maria Eugênia Celso. A colunista diz sentir-se agradecida pela “oferta de livros”, dentre eles, a obra rosiana. Ela diz sobre Riobaldo, personagem “terrivelmente sertanejo no linguajar”: “Tem muita coisa curiosa no que ele conta, porque para nós da cidade, mesmo tendo como eu sangue mineiro nas veias, aqueles ‘sertões’ são um mundo totalmente desconhecido. Incompreensível, quase”. Fica claro, nessa recepção veiculada em contexto jornalístico, o dado concreto e não despercebido pelos leitores de “primeiras horas”: *Grande sertão: veredas* inaugura algo muito diferente nas nossas letras. Busquemos mais questões sobre tais diferenças. Antes, mencionemos um importante e requisitado leitor, Manuel Bandeira. Na edição de 12 de agosto de 1956, do *Jornal do Brasil* (1956, p. 5-6), o poeta moderno fala de *Grande sertão: veredas*:

Por mais que procure reduzir a minha biblioteca, não o consigo. Desfaço-me de dez volumes e entram vinte, trazidos por particulares, pelo correio, pelas agências aéreas. Entram pela porta e pela janela. A maioria pouco vale, é palha leve, basta estabelecer uma corrente de ar e eles entram por uma janela e saem pela outra. Mas há os que o vento não leva, os que reclamam nas estantes o lugar efetivo, catalogado, que merecem. Nestes últimos dias me tem chegado uma boa dúzia dessa alta categoria. [...] Guimarães Rosa ouvi dizer que inventou, em *Corpo de Baile* (dois grossos volumes) e *Grande Sertão: Veredas*, uma língua nova, que não é nem a portuguesa, nem a brasileira, nem a de Mário de Andrade.

As palavras de Bandeira, como se lê, emendam-se no “ouvi dizer”, isto é, de leitura ainda não concluída ou realizada, mas que carrega a certeza da qualidade. Saindo do campo do “ouvi dizer” e considerando as leituras concluídas e comentadas no “Suplemento Literário”, do *Jornal do Brasil* (1956, p. 2), a crítica de Assis Brasil, intitulada “Guimarães Rosa e a Literatura Brasileira”,⁶ é a primeira que sistematiza uma leitura mais bem consolidada:

João Guimarães Rosa surge qual “pororoca” na literatura brasileira. [...] Guimarães Rosa, com o romance “Grande Sertão: Veredas”, quebra definitivamente toda e qualquer ligação entre as formas de expressão lusitanas e brasileiras. Temos agora em “casa” algo completamente novo. Guimarães Rosa surgiu para tirar da “modorra” intelectual alguns escritores “bem postos” e de vida artística “arrumada” ou definida. E é natural que algumas opiniões (opiniões superficiais) sejam desfavoráveis ao grande livro do escritor mineiro. É que Guimarães Rosa se distancia dos demais autores brasileiros, em todos os setores onde podemos dissecar valores de uma obra de arte. Nossa História Literária pela primeira vez sente o impacto de um criador autêntico, que não respeita normas nem convenções.

6 A presente leitura crítica de Assis Brasil é a última análise de *Grande sertão: veredas* no *Jornal do Brasil*, em 1956.

Às favas os moldes e as “vielas” por onde têm trilhado por vários anos os nossos ficcionistas que, na maioria, já nascem cansados ou ultrapassados. Nunca tivemos um João Guimarães Rosa. Daí a celeuma que vem causando a sua obra. Em particular o já consagrado “Grande Sertão: Veredas”. [...] O Romantismo, primeira escola de maior “feição” brasileira, que tinha por lema a valorização de nossos “assuntos”, estava longe ainda da “nacionalização” de nossas formas de expressão; ou melhor, era a novidade temática em contraste com a irre realidade linguística. Se esta estava sendo enriquecida por uma nova prosódia, afastava-se muito ainda de uma relação total com os temas propostos, reflexo de um caminho evolutivo lento para a nossa definitiva autonomia literária que, diga-se de passagem, alcançou o seu ponto mais alto com Guimarães Rosa.⁷

Frisemos a imagem da “pororoca” utilizada por Assis. Esse termo aparece inclusive no poema “Iara”, inserido no livro *Magma* (1936), de Guimarães Rosa. Tal como essa ferocidade natural, “o bicho feroz da pororoca” (Rosa, 2012, p. 24), onde se “solta seus diabos” (Rosa, 2012, p. 24), o romance rosiano, em sintonia com a leitura de Assis, é “bicho” brasileiro, desligado de matrizes que aprisionam a nossa literatura numa simples ideia de fonte e influência.

2 Possíveis diálogos entre as primeiras recepções de *Grande sertão: veredas* no *Jornal do Brasil* e a crítica contemporânea

Neste momento, é importante falarmos da fortuna crítica contemporânea de Rosa. Na mesma linha de Assis Brasil, citemos a crítica de Silviano Santiago. No livro *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*, de Guimarães

7 Ver esses argumentos, com mudanças textuais, também no seu livro *Guimarães Rosa: ensaio* (1969, p. 32-33).

Rosa, encontramos reflexões fundamentais sobre esse romance que nasceu com ânsia libertadora nas nossas letras: isto pelo selvagem e indomesticado.⁸ Sobre esse monumento “monstruoso”, Santiago (2017, p. 39-104) diz que

[...] não há como domesticar a qualidade selvagem da obra que transborda o tema e encharca luxuriosa, a palavrosa e belamente o cenário da epopeia, levando de roldão o narrador, o protagonista, os personagens e os leitores [...] O escrito quer preservar a fala selvagem do jagunço como intacta e autêntica. [...] O romance *Grande sertão: veredas* é monstruoso por *ser* – em toda a extensão do verbo.

Partindo da análise sobre importantes e conhecidas recepções do romance *Grande sertão: veredas*, vale a pena situar a crítica na esteira teórica. O estudo de Santiago (2017) envereda-se no bojo da desconstrução derridiana. Sobre essa forma de ler a narrativa rosiana, ele diz:

A desconstrução não visa a escorraçar do palco da arte a crítica especializada [...] Depois de mil e um protocolos de leitura, a desconstrução quer encarar o romance publicado, no caso *Grande sertão: veredas*, como o monstro que permanece selvagem, até mesmo quando adestrado por competentes e exímios treinadores. [...] A desconstrução é, em última análise, um projeto frontal e circunlunar de convivência conflitiva com o objeto literário somado à prole interpretativa que ele alimentou [...] a desconstrução descarta a imposição da imagem semelhante e alheia ao objeto em análise, ainda que a sobreposição possa ser considerada correta ou julgada feliz pela maioria dos pares ditos conservadores. [...] Ao levantar a lebre da domesticação, o desconstrutor começa a liberar o objeto das inúmeras sobrecapas

8 Um importante exemplo de potência selvagem de *Grande sertão: veredas* na contemporaneidade, leitura revestida em outras linguagens, é o caso do teatro de Bia Lessa. Na adaptação do romance, os atores, teatralmente, ao mesmo tempo em que são humanos, também “fazem os bichos, fazem o mundo mineral, vegetal” [...] “os atores” “viram pássaros, plantas, cactos”, ela comenta. Para ver a entrevista de Lessa, acesse o canal da *Companhia das Letras*, no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=2y2WquKeD9A>.

amistosas e redutoras. Algumas mais e outras menos felizes. Cada caso é um caso. [...] A carne de *Grande sertão: veredas* volta ao estado de crua e à condição de quase indigesta, mesmo depois de ter sido cozida em banho-maria pela melhor crítica. (Santiago, 2017, p. 96-98).

A selvageria da obra rosiana se confirma, poderíamos dizer, pelo menos no início de sua recepção, numa espécie de não saber com segurança do que se trata – é o estado de “carne crua”, de que fala Silviano. Mesmo gostando do livro, fala-se em estranhamento. Tal estranhamento pode ser visto inclusive em matéria corporal, como é o caso do selvagem-híbrido Hermógenes. No estudo, recorremos, muitas vezes, a Silviano Santiago e sua desconstrutora leitura de *Grande sertão: veredas*, no entanto, aqui, apontamos que a crítica de Assis Brasil, pouco tempo depois do lançamento do romance de Rosa, consegue visualizar pontos que lançam a narrativa do autor mineiro na clave da agitação sobre o lugar dessa obra na história da literatura nacional. Como ele afirma, o narrar riobaldiano chega numa pororoca, trazendo toda a conjuntura selvagem, agora em diálogo com Silviano (2017, p. 21), de um monumento literário que se apresenta “ribeirinho” e “encardido”. Encontra-se nesse aspecto, portanto, toda a carga de pensamento em torno de *Grande sertão: veredas*, porque ele surgiu para desfazer o apego ao passado canônico, incorporando, para isto, as nossas vocações selvagens e indomesticadas: na língua, nos costumes, em nossa visão de mundo social-filosófica etc. Eis a nossa estranheza-autônoma-criadora, que nos abre ao mundo, aos outros. Voltemos ao *Jornal do Brasil*. Anterior ao texto crítico de Assis Brasil, encontramos a publicação intitulada “‘Mesa Redonda’ sobre Guimarães Rosa”, no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil* (1956,

p. 2). Na “mesa”, temos Sérgio Milliet, Vivaldo Coaracy e Luiz Martins. Começamos pelos apontamos de Milliet, que também lança a força do nosso pensamento na literatura rosiana, a nossa independência literária, por fim, proclamada:

Há livros que se gravam numa literatura e deixam esteira para sempre, assinalando uma revolução na língua e indicando um caminho a ser inevitavelmente seguido. Não são esses livros pioneiros, que vão surgindo, de tempos em tempos, compasso de espera, esquecidos por vezes, demorando e frutificando ocasionalmente. São os livros que realizam as tentativas anteriores e chegam na hora certa da mudança por todos aguardada. Não se volta mais atrás, então, e o que não lhe segue a rota apontada já nasce morto ou agonizante. Nessa luta pela renovação de nossa língua, nessa procura de um vocabulário e, principalmente, uma sintaxe mais adequada ao nosso sentir e pensar, há que lembrar os velhos regionalistas, tão tímidos ainda, que “aspeavam” em suas frases portuguesas as palavras colhidas nas bocas sertanejas. [...] Mas aparece Guimarães Rosa. A princípio se ensaiando com “Sagarana”. Admiráveis exercícios de estilo, a que se seguem os não menos brilhantes de “Corpo de baile”. Brilhantes? Há algo pejorativo no vocábulo: risquemo-lo. E digamos que, com “Corpo de baile”, alcança o autor a autenticidade que todos buscávamos. Mas com “Grande Sertão: Veredas” temos o grito de independência de nossa literatura. Depois deste livro será preciso reescrever a gramática do português do Brasil. É de se imaginar com assombro o que sairá dessas páginas milionárias de invenção e observação, de poesia e de psicologia. Nelas irá faiscar o escritor brasileiro do futuro, e as águas do manancial são inesgotáveis de pepitas de excelente quilate. “Grande Sertão: Veredas” é sem dúvida alguma, o nosso grande acontecimento literário e linguístico do século. [...] Um livro como “Grande Sertão: Veredas” escapa ao juízo da crítica. É uma obra que se impõe com seu feitio intocável, sua mensagem total. Há quem não goste de Rabelais ou quem não aprecie Camilo. Eles são o que são. Guimarães Rosa, igualmente, é o que é.

Novamente, nessa publicação do *Jornal do Brasil*, em formato de “mesa-redonda”, ressalta-se a originalidade rosiana, cujos argumentos críticos perfazem a força dessa ficção que nasceu para ser universal, abundante, rica e agitada, como o Rio Amazonas, clave do nosso modo de ser brasileiro e latino-americano, livres. Ainda sobre esse traço incivilizável na “língua” de *Grande sertão: veredas*, enfatizemos o comentário de Vivaldo Coaracy. Os aspectos por ele levantados nos lembra Santiago (2017, p. 21):

É uma língua brava: é. Língua com *sabor de fruta do mato, dessas que a gente morde sentindo arrepiar-se o próprio esmalte dos dentes, mas que não pode deixar de chupar, como um cajá agreste*. Língua brava, *áspera e selvagem, brotando do chão com todo o vigor da terra*. Língua brava como é bravo o sertão. Língua brava onde vivem as memórias que a terra guarda: memórias dos suores que a banharam, do sangue que bebeu, dos sóis que a calcinaram, das águas que a lavaram, dos corpos que recebeu das matas que a vestiram, da gente que sobre ela matou e morreu, amou e odiou, dos homens que a abençoaram e a amaldiçoaram. Língua brava em que fala a voz da terra (grifos próprios).

Grande sertão: veredas é selvagem por ser natureza indomada. É esse direcionamento que lemos na crítica cunhada por caminhos inóspitos. Em Santiago, por exemplo, o elemento água tempestuosa ganha corpo em sua verve analítica. No comentário de Assis Brasil, como vimos, a pororoca amazônica abre os caminhos de sua análise. Em Milliet, as águas-minerais revestem a leitura da imagética da independência por demais esperada. E, em Coaracy, um mundo botânico se mostra vegetalmente para dizer o selvagem-agreste de uma terra que do chão brota a dureza em vigor e chamado. A botânica selvagem do romance, diríamos, pode ser a porta de entrada para a percepção

indomada dessa ficção, que se emenda no perigo de viver, na dificuldade para caminhar por corpos vegetais espinhosos, marcando a dureza do ambiente físico e que também é o do ser caminhante. Coaracy falou em “cajá agreste”, dita por essa língua “áspera e selvagem”, como esses vegetais, mas há muitos outros que brotaram no caminho daqueles jagunços. Citemos-los:

Eu que digo. Mesmo, não era só capim áspero, ou planta peluda como um gambá morto, o cabeça-de-frade pintarrôxa, um mandacarú que assustava. Ou o xique-xique espinharol, cobrejando com suas lagartonas, aquilo que, em chuvas, de flôr dói em branco. Ou cacto prêto, cacto azul, bicho luiz-cacheiro. Ah, não. Cavalos iam pisando no quipá, que até rebaixado, esgarço no chão, e começavam as folhagens – que eram urtigão e assa-peixe, e o neves, mas depois a tinta-dos-gentios de flôr belazul, que é o anil-trepador, e até essas sertaneja-assim e a maria-zipe, amarelas, pespingue de orvalhonas, e a sinhàzinha, muito melindrosa flôr, que também guarda muito orvalho, orvalho pesa tanto: parece que as fôlhas vão murchar. E herva-curraleira.... E a quixabeira que dava quixabas. (Rosa, 1956, p. 498-499).

Nessas críticas, há fortemente um enveredamento por imagens não-humanas, cujo objetivo, naturalmente, é articular argumentos sobre o romance rosiano. Nas análises, a natureza selvagem serve de ânimo à nossa independência cultural. Emaranhadas nessa natura vivamente indomável – signos não-humanos –, tais leituras conseguem mostrar naquela recepção inicial o desarranjo que *Grande sertão: veredas* causou na literatura brasileira. Não se trata daquela natureza cor local e romântica, que, no entrosamento nacionalista-ufanista – típico do Romantismo –, tratou de independência cultural, mas muito presa ainda aos modelos europeus de produção artística. Para a leitura de *Grande sertão: veredas*, ao contrário, a natureza

selvagem não se contamina de nacionalismos idealizadores e mansos, antes, mostra pelos não-humanos a complexidade da cultura brasileira e seu desejo de autonomia. Da presença botânica, lembremos que a primeira edição trouxe uma cena visual, obra de Poty Lazzarotto, em que aparece um mundo vegetalmente carregado, compartilhado por humanos armados e rostos, demônio, animais e caveira. Assim, não podemos descartar tal impacto visual sobre tais leituras dos críticos, os quais podem ter lido nessas imagens um reforço da força não domesticada do romance:

Imagem 1 – Capa, contracapa e lombada da primeira edição de *Grande sertão: veredas*, produção artística de Poty Lazzarotto



Fonte: O Globo (2017).

Em relação à revolução que representou *Grande sertão: veredas* em dimensão latino-americana, Flávio Aguiar explica sobre essa “geração” de “corifeus”, conforme chama o crítico, da qual Rosa participa como artista e pensador. Para o estudioso, a revolução literária está ligada aos movimentos vanguardistas e à superação de alguns aspectos do regionalismo.

Dos questionamentos, chegou-se, segundo ele, a “uma grande revolução, de dimensões continentais, na ‘inteligência literária’ da América Latina” (Aguilar, 2013, p. 40). Apeguemo-nos a esse valor de originalidade “revolucionária”, questão já percebida por muitos leitores do romance, os quais publicaram “impressões de leituras” no *Jornal do Brasil* no mesmo ano da publicação da obra-prima, *corpus* deste estudo. Por exemplo, a respeito desse livro “quase impenetrável”, expressão de Haroldo Bruno, em “Romance e Novelas”, publicado no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil* (1956, p. 1), diz o colunista ser uma obra que tem “importância estética muito mais significativa”, pois soube “incorporar à interpretação da nossa realidade as mais avançadas experiências verbais e técnicas, numa ruptura violenta de valores tradicionais”.

Assim, recebido com entusiasmo e assombro pelos críticos e colunistas do *Jornal do Brasil* nos primeiros meses após o lançamento, *Grande sertão: veredas* aparece monstruosamente, para usarmos a ideia/imagem de Santiago (2017), no cenário literário nacional, sendo os anos da década que foi lançado um momento-chave para a percepção do incômodo que causara, quando as peculiaridades dos velhos romances regionalistas dos anos de 1930 não davam conta de compreender a narrativa que surgia como “ondas” poderosas e em estrondo. Uma certeza, porém, sabia-se: *Grande sertão: veredas* surgira para permanecer, contestar um lugar na estante, como fala Manuel Bandeira, ou, ainda, como argumenta mais contemporaneamente Silviano, em “ferocidade”, ele brotou no solo da literatura brasileira mostrando-se “horrendo e grosso que sai do enclave selvagem” (Santiago, 2017, p. 25). Sua maneira “intempestiva” de manifestar-se na ficção brasileira tem a ver com a sua

“qualidade selvagem”, que, dito nas palavras de Silviano (2017, p. 19), é “autntica, é originria e é universal, é literria e é filosfica, e domina”. Em seu interior, o romance empurrou com ele todo um manancial bruto-botnico-orgnico e seres misturados – cavalo-jiboia-cachorro grande, gente-fera, que, em “fogo feito feras, gritavam de onça e de uivado” (Rosa, 1956, p. 88). São esses seres infamiliares que submergiram, saíram para fora e revelaram um mundo no domesticado que desconcertou muitos crticos, sem dvida. São seres que no escondem a “ferocidade” no humano, o seu lado animal – campo aberto –, e que deveriam servir de porta de entrada para mostrar o selvático de *Grande sertão: veredas*. No romance, uma natureza primitiva e capaz de ser sentida, caso os sentidos estejam atentos, reclama anlises na sua beleza “selvagem”, no “cio da terra”,⁹ nos rios que passam por baixo dos nossos ps, na rvore que é toda sinal, na capacidade humana de virar outros e outros. Convoquemos esses chamados:

Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. [...] O senhor v, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no cho, se escuta barulho de fortes guas, que vo rolando debaixo da terra. O senhor dorme em sovre um rio? [...] O senhor escute o buritizal. E meu corao vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (Rosa, 1956, p. 284-309).

3 A questo das crticas “domesticadoras”: o “ps-espanto”, a natureza e as matrizes ocidentalizantes

Esta , pois, a abertura para que olhemos nos olhos do monstro *Grande sertão: veredas*, sem que queiramos coloc-lo em cativeiro. No entanto, a crtica tradicional, conforme ,

9 Emprestamos a expresso da cano de Milton Nascimento e Chico Buarque (1976).

argumentado por Silviano Santiago (2017, p. 76-77), preferiu lentamente domesticá-lo, partindo de outras referências culturais já consagradas e canônicas: a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha – por Antonio Candido –, o romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann – por Roberto Schwarz –; ou, ainda, os romances de cavalaria do “universo das cruzadas medievais” (Santiago, 2017, p. 77) – por Cavalcanti Proença e mesmo por Candido. Não estamos a afirmar que a natureza foi desprezada totalmente nas leituras críticas de muitos estudiosos. Por outro lado, a cultura letrada ganhou grande espaço e, talvez, o buritizal não tenha sido escutado com afínco – ouvido humano no corpo vegetal. Ou, ainda, o ouvido do crítico tenha ficado longe da terra, mas os rios continuam a correr por debaixo. Um exemplo de natureza não totalmente desprezada na interpretação de *Grande sertão: veredas* é o estudo de Cavalcanti Proença (1958). Em *Trilhas no Grande sertão*, ele colocou o elemento natural como terceira parte no seu resumo, depois de pontuar as partes subjetivas e coletivas:

Aí estaria o resumo de *Grande sertão: veredas*, se uma trama de efabulação, levada a raro grau de virtuosismo não nos revelasse uma superposição de planos que poderíamos dividir em três partes numa tentativa de simplificar. A primeira, individual, subjetiva, que acabamos de resumir, antagonismo entre os elementos da alma humana; a segunda, coletiva, subjacente, influenciada pela literatura popular que faz do cangaceiro Riobaldo um símile de herói medievo, retirado de romance de Cavalaria e aculturado nos sertões do Brasil Central; a terceira, telúrica, mítica, em que os elementos naturais – sertão, vento, rio, buritis – se tornam personagens vivos e atuantes. É preciso, porém, ressaltar o artificialismo desta simplificação, pois que as várias camadas se interpenetram, não sendo possível delimitá-las, mas unicamente acentuar-lhes as características e conexões que nos permitem esta divisão genérica. (Proença, 1958, p. 162-163).

Continuemos junto à interpretação de Santiago. Ao dizer que o buriti emenda as forças da masculinidade naquele sertão bruto, ele explica: “no companheiro vegetal e também falocêntrico, o buriti, árvore tão bem trabalhada como símbolo da masculinidade do homem sertanejo” (Santiago, 2017, p. 31). Aliás, é na natureza mineral, animal e vegetal que o crítico situa o *wilderness* em *Grande sertão: veredas*, e é por onde escoam todos os selváticos traços informes desses seres que se enfrentam sertão adentro. São “sucessivas e infatigáveis figuras animais e humanas, árvores e vegetação, montes, despenhadeiros, grotas, rios, veredas, estratégias, hieróglifos etc.” (Santiago, 2017, p. 33). São por essas encruzilhadas, matas, cerrados, córregos e olho a olho no bicho que é possível pensar a “beleza selvagem que há no homem humano” (Santiago, 2017, p. 33). Nas primeiríssimas impressões de leituras de *Grande sertão: veredas*, detectamos tais forças naturais. Um dado nessas análises, comentários ou resenhas críticas não passa despercebida aos nossos olhos: nelas, não se vale da “domesticação” do romance, na égide dos argumentos de Silviano. Para falar da domesticação do monstro do autor de *Corpo de baile* (1956), via referência cultural oferecida por *Os sertões* (1902),¹⁰ de Euclides da Cunha, por Antonio Candido, o estudioso derridiano expõe as formas do aprisionamento:

A primeira atitude de quem laça um animal selvagem no campo aberto e o adentra no curral da fazenda é a de procurar e descobrir, ou de inventar, um novo ambiente de vida que venha a lhe satisfazer as necessidades vitais e lhe ser agradável aos sentidos, ambiente em que o animal chegue a se locomover com a antiga desenvoltura

10 Lembremos de Assis Brasil. O crítico diz ser *Grande sertão: veredas* um objeto cultural de “casa”, em termos de novidade. E é justamente com outra obra de “casa” – *Os sertões* – que Santiago argumenta ser o início da domesticação do romance rosiano. Eis a questão lançada, o embate da interpretação da obra em pleno acontecimento.

e graça, *quase* como se não tivesse sido retirado pelo amansador do habitat originário. [...] Envelopar a potência selvagem do texto fluvial de Rosa, enroupar a robustez agreste dos personagens e dar tento e direção à ambiguidade linguística são atitudes performáticas típicas de todo adestrador. [...] A leitura de Antonio Candido deixa-se guiar mais pela semântica do *decidível* do que pela do *indecidível*, que é a única a gerar ambiguidades e a preservá-las em estado originário – o do *cálculo* da natureza. (Santiago, 2017, p. 35-40, grifos do autor).

Quanto ao início da “domesticação” do “monstro” no *Jornal do Brasil*, vemos, no ano seguinte ao do lançamento da obra, a crítica se aparelhando a suas armaduras de capturar seres informes, agitados e inclassificáveis. É mister olhar com atenção o momento exato da captura – quando o primeiro leitor espantado pisa em veredas úmidas, sem apoio para ficar de pé, e quando se iniciam as bases para tornar aquele mundo rosiano em terreno “decidível”, preso nas amarras de pilares/comparação/referência de outras histórias ficcionais já introjetadas no cânone nacional ou estrangeiro, as obras de “casa” e de “fora”. Em sintonia com a tese de Silviano, lemos, em “Primeira Notícia de *Grande sertão: veredas*”, de Benedito Nunes, texto crítico publicado no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil* (1957, p. 2), um exemplo dessa empreitada domesticadora pela tradição. O filósofo paraense que nasceu tão próximo das águas barrentas e das pororocas, cita *Os sertões*, *Macunaima* e os romances de gesta. Do primeiro, ele aponta a semelhança descritiva da paisagem:

O romance e, na sucessão de seus episódios, a história dos bandos de jagunços que, sob a chefia de “brabos” valorosos, pisaram a região dos “gerais”, terra sertaneja entre Minas, Bahia e Goiás, que Euclides da Cunha, em poucas palavras descreveu, como formada de vastas planuras, paragem formosíssima.

Da comparação com *Macunaíma*, o estudioso vai mais longe. Utiliza-se da ficção de Mário de Andrade para tratar da invenção da linguagem rosiana e sua vontade de arranhar a tradição canônica. Ele assinala: “tanto nessa obra como na de Guimarães Rosa, a linguagem desarvorada, rebelde aos cânones preestabelecidos, corresponde a uma necessidade de expressão”. Ao ler *Grande sertão: veredas* em diálogo com a literatura clássica do ocidente, volta-se à tradição para demonstrar que, na narrativa do autor de *Primeiras estórias* (1962), vemos irromper “os grandes problemas humanos”. Reveste Riobaldo, para isto, de cultura letrada:

Riobaldo que teve algumas letras, possui o senso inato da poesia. Mas é um temperamento místico, cuja ideia era fundar, nos “gerais”, uma grande cidade religiosa, onde se irmanassem todos os homens, para viver em paz, resguardados de mal. Na Idade Média seria cavaleiro andante; nos “gerais”, foi jagunço. Mas esse romance não constitui apenas a gesta do sertão. É – se podemos dizer – uma interpretação espiritual da terra e do povo que nela vive. Os fatores mesológicos, sociais, históricos assumem a forma de um problema mais amplo e vago, universal e de sentido místico. (Nunes, 1957, p. 2).

Vemos lançadas as bases, como se lê no fragmento crítico nunesiano, a inserção de Riobaldo em matrizes antigas, que, num heroísmo às avessas, põe como fundamento a questão humana, mística, religiosa. Depois de Nunes, não podemos deixar de mencionar a crônica “Grande Sertão: Veredas” (João Guimarães Rosa),¹¹ de Paulo Mendes Campos, lançada pela revista *Manchete*, n. 234, de 13 de outubro de 1956. Trata-se de uma recepção artística de *Grande sertão: veredas*, cujas

11 A presente crônica foi publicada na contracapa e na segunda “orelha” da primeira edição do livro *Ave, palavra* (1970), de Guimarães Rosa.

culturas humanas antigas são rememoradas como referência. No entanto, o cronista não esquece da natureza primitiva. É como se o romance rosiano carregasse a História e as culturas da humanidade nas costas, assim como tudo que é vivo:

Esse livro repete a parábola da vida humana sobre a terra e *nos molha no frescor das primitivas vegetações terrestres* até aclarar-nos ou ofuscar-nos em definitivas indagações da consciência; porque os homens são um único homem, e um único homem são todos os homens; porque Riobaldo esteve na Grécia, no castelo que preparava a guerra santa, na grande revolução libertária, no sertão de Minas entre os jagunços, e Riobaldo está a meu lado; porque a metafísica de Riobaldo percorre os tempos do mundo de ponta a ponta; porque Riobaldo é a ação que se contempla e o *pensamento que sai armado cavaleiro*; porque a invenção desse livro é constante como os movimentos da natureza e as inquietações do pensamento [...]; porque essa obra de arte, generosa como a fertilidade do solo, indo não sei onde, onde quer que o espírito a leve [...]; porque Riobaldo viu, ouviu, cheirou, provou da terra e dos corações [...] eu o louvo com modéstia e espanto. (Campos, 1956, p. 45, grifos próprios).

Na leitura de Campos, percebe-se uma certa visão indomável sobre o *Grande sertão: veredas*, porque esse romance não se prende num tempo. Antes, passa por muitos, não se fixando. É o que vemos conscientemente na abordagem do cronista. Não sendo prisioneiro de nenhuma referência ou matriz cultural, carrega a força do espanto das primeiras horas, de quando surge da terra, de dentro dela. Em 1956, Campos tem consciência dos muitos tempos que a narrativa de Riobaldo carrega. No entanto, sabe que todo esse contar provém da carga mais primitiva daquele chão, afinal, como diz Santiago (2017, p. 11), *Grande sertão: veredas* é um “objeto estético insólito, uma pedra-lascada, e não uma pilastra em concreto armado, geometricamente perfeita”.

Em se tratando de leitura pelo viés comparativo das gestas medievais, é conhecida a análise de *Grande sertão: veredas* por Antonio Candido, realizada em “O sertão e o mundo”, publicada na *Revista Diálogo*, n. 8, em novembro de 1957. Ao tratar de “O homem”, visto como um dos “elementos estruturais” (Candido, 1957, p. 6) do romance rosiano, ao lado de “a terra” e “a luta”, Candido traça a sua leitura medieval da obra, desse “Sertão-enquanto-Mundo”:

Sobre o fato concreto da jagunçagem, elabora-se na verdade um romance de Cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária é fundida no espaço mágico.

Nos dias em que foi lançado *Grande Sertão: Veredas*, José Geraldo Vieira, com a habitual acuidade, me chamou a atenção para essa *genealogia medieval*,¹² objeto mais tarde, segundo me informaram, de um artigo de Franklin de Oliveira, que não pude obter.

A sugestão do autor d’*A Quadragésima Porta* me esclareceu de repente a lógica do livro, levando-me a investigar os elementos utilizados para transcender a realidade do banditismo político, que aparece então como avatar sertanejo da Cavalaria.

[...]

O comportamento dos jagunços não segue o padrão ideal dos poemas e romances de Cavalaria, mas obedece à sua norma fundamental, a lealdade, e não há dúvida que também para eles a carreira das armas tem significado algo transcendente, de obediência a uma espécie de dever; no melhor dos casos, o senso de serviço, que é o próprio fundamento da Cavalaria. (Candido, 1957, p. 11-12, grifos próprios).

Ainda sobre a referência medieval, Cavalcanti Proença (1958), em *Trilhas no Grande sertão*, também se volta à

12 Em contra-leitura, Silviano Santiago vai utilizar justamente o termo “genealogia” para tecer a sua leitura selvagem de *Grande sertão: veredas*.

comparação entre o sertão e a Idade Média. A crítica está com todas as armaduras no corpo, pronta a cavalgar para laçar o bicho-misturado-rosiano. Santiago (2017, p. 77) diz que Roberto Schwarz e Cavalcanti Proença,¹³ ao se valerem do “universo das cruzadas medievais e do romance de cavalaria”, abrem uma das portas para a domesticação de *Grande sertão: veredas* pela “cultura europeia”. No que diz respeito aos romances de gesta, Silviano esqueceu da domesticação feita por Nunes – breve, claro, mas domesticação – no *Jornal do Brasil* (1957). Do ponto de vista da domesticação, trata-se, em grau, de um amansar da fera numa perspectiva muito mais ampla e pública, afinal, o jornal passava por muitos leitores, os mais diversos. Enquanto, por exemplo, a revista *Diálogo* (1957), em que foi publicado o estudo de Candido, ficou muito mais restrita aos círculos de intelectuais. Sobre a recorrência às narrativas medievais e outras, ele ainda conclui:

Portanto, a ideia de recorrer a mito medieval para compreender a inserção da arte brasileira no Ocidente é herança da nossa estética neoclássica ou romântica, em que pese seu alto valor analítico e histórico. [...] Não digo, claro, que o romancista Guimarães Rosa não teria tomado como referência temática o mito de origem germânico.¹⁴ Sua erudição o leva a tal e tanto, e até a mais. Sou muitas coisas, menos xenófobo e totalmente a favor dos estudos em literatura comparada, desde que

13 Santiago (2017, p. 102) diz que a leitura comparativa entre os romances de cavalaria e *Grande sertão: veredas* foi feita “inicialmente por Cavalcanti Proença”. Porém, Benedito Nunes, insistimos, já tinha mencionado os tais romances de gesta ao tecer suas primeiras notícias da obra rosiana, em 1957.

14 Recomendamos a entrevista de Guimarães Rosa, concedida a um canal de televisão de Berlim (1962). Nela, o autor de *Estas estórias* (1969) comenta que *Grande sertão: veredas* tem “um fundo telúrico, real...e aí, passa-se uma história com transcendência que visa até o metafísico. Seria *quase* uma ‘espécie de um fausto sertanejo’”. (grifo próprio). Na nossa visão, o “quase” de Rosa mistura tudo. Talvez, a comparação Riobaldo-Fausto sirva para melhor situar o entrevistador estrangeiro. Ou, ainda, Rosa se vale das tramas da crítica brasileira, que já havia feito a comparação. Destaca-se, ainda, que, depois do entrevistador comentar que “essa forma de monólogo interior é muito moderna, transposta para um ambiente muito concreto e realista”, o autor acrescenta a expressão “o primitivo”, duas vezes repetida e pronunciada com um discreto sorriso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>. Acesso em: 14 mai. 2025.

desprovidos das categorias e estratégias etnocêntricas tidas como verdadeiras e não meramente conjunturais. [...] Salientem-se, ainda, detalhes da retórica da ficção de Guimarães Rosa. Se o autor, Rosa, e o pseudonarrador anônimo são instruídos no áspero da cultura ocidental, o narrador/protagonista, Riobaldo, tem pouco estudo formal e muito conhecimento da semântica do enclave arcaico, e a graça maior do monstro *Grande sertão: veredas* está em ter querido ir além da grande divisão entre erudito e popular. (Santiago, 2017, p. 80).

Nessa égide, a passagem do susto quando o romance aparece ao processo de domesticação dá-se poucos meses depois. O *Jornal do Brasil*, de acordo com a perspectiva aqui defendida, traduz e é prova dessa passagem selvagem à tentativa de “domesticação”. Entretanto, estamos de acordo com Santiago: não é fácil domá-lo, requereria grandes correntes e fortes cadeados. A obra é lisa e as veredas úmidas. Tudo é mistura e “indecidível”. Misturados e em zonas fluviais,¹⁵ a força selvática do romance rosiano dá-se justamente ao se mostrar “ribeirinho e verde, barrento e encardido, anárquico e selvagem” (Santiago, 2017, p. 21). Ainda estamos ligados à imagem não-humana – de movimentos de águas que levam fragmentos de matéria, pedaços de seres, para todos os lados, em desordem. Ora, olhemos mais de perto o desenho de Poty, o qual mais parece seres flutuando ao vento carregado de verde e verdes – um cerrado todo feito de folhas de buritizal para camuflar e facilitar as lutas dos jagunços, mas sem esquecer das aproximações não-humanas, porque, no fundo, tudo faz parte de um mesmo terreno bruto. Sobre esse vasto verde, conforme a visão de Riobaldo, diz-se:

15 Lembremos que *Grande sertão: veredas* começa em pleno rio e se derrama como “água fluvial a se entranhar por todos os poros da terra” e “enobrece o verde da vegetação” (Santiago, 2017, p. 41).

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, térmo da chapada. Saudades, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso: *O vento é verde*. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. *Eu sou donde eu nasci*. Sou de outros lugares. (Rosa, 1956, p. 286, grifos próprios).

“O vento é verde”. Diríamos, Riobaldo é de vento-verde e buriti e silêncio. Para ele, convergem os elementos naturais do lugar do nascimento, participando de tantos outros mundos-lugares. Esse é o caráter selvagem do ex-jagunço: sua indomesticidade, seu modo liso de ser, como aquelas bandas do “liso do Sussuarão”, “fundo e largo” (Rosa, 1956, p. 495). Para a História da Literatura, *Grande sertão: veredas* chegou como tempestade, balançando com violência a tradição já muito arrumada, aspecto bem argumentado por Silviano Santiago e Assis Brasil. Dessa maneira, se este último convocou a pororoca para manifestar-dizer a recente ficção lançada, assim como Vivaldo Coaracy lembrou dos frutos e matos para expressar imageticamente sua leitura, e Santiago fez do rio o ponto nodal do “enclave” monstruoso da narrativa, assinalamos também ser o vento a força capaz de revelar o tom, a selvageria e a vontade de derrubar aquela mansidão que estava instalada na literatura nacional naqueles anos de 1950. Para falar dessa tranquilidade, Silviano (2017, p. 24) menciona a imagem do “trenzinho caipira da literatura brasileira” – tempo de bossa nova e empolgação com a criação de Brasília. Do estudo de Santiago, é importante trazermos as considerações sobre a recepção do romance – das impressões negativas e positivas, em que Rosa se vê num campo de batalha do “juízo de gosto”. Santiago (2017, p. 13-18) diz ser ele um “romancista solitário, relativamente desconhecido tanto

na imprensa tradicional quanto na emergente imprensa nanica”. Não participando de grupos, como os “poetas da Geração de 45”, teve que lidar sozinho e “enfrentar corajosamente a primeira e pouco auspiciosa recepção que lhe é dada”. No caso do *Jornal do Brasil*, segundo já comentamos, vemos uma recepção favorável àquela novidade surgida, entretanto, considerando que o “Suplemento Dominical” já existia desde 1956,¹⁶ nos anos que procederam ao lançamento de *Grande sertão: veredas*, não tivemos no mencionado veículo de comunicação muitas leituras críticas naquele mesmo ano. Assis Brasil, no livro *Guimarães Rosa: ensaio*, publicado em 1969, estudo que se utilizou das análises que publicou no *Jornal do Brasil*, inclusive, fala sobre o desconcerto da crítica perante a narrativa:

A crítica literária, comumente desaparelhada, sofreu um impacto em 1956, quando João Guimarães Rosa publicou o romance *Grande Sertão: Veredas*. Aqui começa, realmente, a nova ficção brasileira. [...] O Sintoma mais flagrante do revigoramento do romance brasileiro, a partir e em torno daquela data, foi a mudança, quase que radical, de nossos métodos de aferição crítica (Brasil, 1969, p. 17-19).

Poder-se-ia dizer que o surgimento de *Grande sertão: veredas* levou a crítica a mudar ou consolidar um novo juízo estético. Por exemplo, o autor Fernando Sabino, em um texto publicado no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil* (1957, p. 2), diz:

O romance brasileiro começou com Guimarães Rosa. Considero “Grande Sertão – Veredas”¹⁷ o primeiro grande romance nacional – naturalmente se levarmos em conta que antes dele Machado de Assis foi o nosso

16 Conferir Abreu (1996, p. 20).

17 Preservamos a escrita do título do romance rosiano por Fernando Sabino.

primeiro grande escritor. Vou mais longe: a opinião sobre esse monumento moderno de nossa literatura serve para mim de padrão de julgamento.

Considerando que citamos Fenando Sabino, escritor que ficara muito conhecido pelo livro *O encontro marcado* (1956), para tratar da recepção entre escritores, lembremos um outro artista que leu *Grande sertão: veredas*, mas não demonstrou simpatia pelo livro. Estamos a falar de Ferreira Gullar, citado por Santiago, em *Genealogia da ferocidade*: “Li 70 páginas de *Grande sertão: veredas*. Não pude ir adiante. A essa altura o livro começou a parecer-me uma história de cangaço contada para os linguistas. Parei, mas também sempre fui péssimo leitor de ficção” (Gullar *apud* Santiago, 2017, p. 19). Continuemos no terreno dos leitores-ficcionistas. É conhecida a opinião de Clarice Lispector sobre *Grande sertão: veredas*. Em carta remetida de Washington ao ficcionista Fernando Sabino, em 11 de dezembro de 1956, ela comenta: “Nunca vi coisa assim! É a coisa mais linda dos últimos tempos. Não sei até onde vai o poder inventivo dele, ultrapassa o limite imaginável. Estou até tola. [...] O livro está me dando uma reconciliação com tudo, me explicando coisas adivinhadas, enriquecendo tudo” (Sabino; Lispector, 2011, p. 169).

Mostrar a “reconciliação com tudo”, acrescentemos, tem relação com aquilo que escreve Luiz Martins, no *Jornal do Brasil*, naquela mesma “mesa redonda” já mencionada. Ele lembra como o conteúdo do ex-jagunço flui num ambiente de águas e folhas e silêncios: “tudo desliza numa facilidade mansa de córrego entre folhagens, murmúrio de solilóquio em tarde de silêncio, voz cansada de um velho que relembra com simplicidade as grandes saudades de sua vida”. Nas recepções

postas nas páginas do *Jornal do Brasil*, a natura evocada nessa obra rosiana tão vegetal, animal, mineral e primitiva é resgatada em forma de leitura crítica, e, talvez, esses mesmos elementos eco-poéticos do romance tenham impressionado Clarice Lispector, que também é tão ligada aos infamiliars não-humanos e à língua portuguesa, que, para a autora, ainda “borbulha” (Lispector, 2005, p. 106) em novidade. Sobre essa língua viva-nova-primitiva-rosiana, diz Assis Brasil, em “Guimarães Rosa e a literatura brasileira”, publicado no “Suplemento Dominical”, do *Jornal do Brasil* (1957, p. 2), tratar-se de uma “linguagem do sertanejo, virgem ainda de influências externas”. Sobre essa mesma língua, Santiago (2017, p. 90) aponta: “beleza selvagem da língua portuguesa falada no Brasil e sertaneja”. Mais uma vez, lembramos de Vivaldo Coaracy para ligarmos as visões selvagens da língua rosiana.

É diante dessa língua que se revela, sem dúvida, o assombro, a felicidade e a “tolice” da leitora Clarice naquele ano de 1956. *Grande sertão: veredas* promove fascínio, vicia, como sugerem as palavras de Bandeira, na sua coluna do *Jornal do Brasil* (1957, p. 5): “os leitores me desculpem, mas hoje em dia, a propósito de certas situações, só sei falar no estilo de *Grande sertão: veredas*”. Embora mencionemos o ano de 1957, e poderíamos ter citado outros anos ao longo da década de 1950, quando surgiu no *Jornal do Brasil* várias leituras críticas, preferimos olhar o “monstro” no momento em que colocou a primeira parte do corpo para fora: é quando os ânimos críticos se revelam mais surpreendidos, pois são pegos de supetão – sem terem tido tempo para armar o corpo e o cavalo com as armaduras da tradição. Até, aos poucos, acontecer a “lenta domesticação do selvagem” (Santiago, 2017, p. 35). Será? Queiramos que não, que, nas

veredas úmidas, os “Ritmos Selvagens” sejam sempre vivos; e que as terras do sertão “que carecem de fechos” (Rosa, 1956, p. 9) lancem seu destino bronco e sempre pronto para assustar “missionários” da crítica bem segura de capturar e possuir o monstro rosiano. Desejemos que o *Grande sertão: veredas* continue a levantar ondas barulhentas de pororoca e que ele se incorpore das misturas, meio homem, meio bicho, como aquela Iara de *Magma*, “sangue de mulher moça da terra vermelha,/ carne de peixe da água gorda do rio.../Iara de olhos verdes de muiraquitã,/ cintura para cima cunhantã, /cintura pra baixo tucunaré...” (Rosa, 212, p. 23-24). Ora, que Diadorim continue sendo sereia, silenciosa e lisa, neblina total, “jaguarado” (Rosa, 1956, p. 429), sob o nosso olhar. Aliás, sobre essa personagem, Manuel Bandeira “preferia Diadorim homem até o fim”, segundo diz em conhecida resenha crítica, publicada no *Jornal do Brasil* (1957, p. 5). Da nossa parte, queremos-la mais que mulher: que ela seja lisa e sereia, e, quem sabe, Iara e jaguar, banhando-se em água barrenta e colocando, de vez em quando, a cabeça para fora. Esse é o mundo do sertão rosiano, potencialmente misturado, afinal, conforme aponta Mônica Meyer (2008, p. 26), em *Ser-tão natureza: a natureza de Guimarães Rosa*, “a natureza do homem e a natureza dos outros elementos que compõe o mundo natural se entrelaçam e as mudanças vão se processando simultaneamente”. Sobre o entrosamento de Rosa com a natureza, Meyer (2008, p. 29) ainda afirma:

A paixão de Guimarães Rosa pelo mundo natural salta das páginas com muitas citações e descrições de plantas, bichos, rios, morros, lugares, pessoas, auroras, crepúsculos... O espaço é esquadrinhado em quatro dimensões ligando os elementos do céu, da água, da terra e do fogo. De imediato, percebe-se um

Guimarães Rosa naturalista, dono de uma forma poética única de expressar a natureza, que foge das chaves de classificação, frias e herméticas, adotadas na biologia.

Por fim, a natureza continua a cumprir as suas chamadas em *Grande sertão: veredas*. Ela está intacta. E, por meio dela, podemos renovar o nosso espanto diante dessa narrativa que se encontra entranhada num Cerrado, bioma de muitos milhões de anos. É nessa antiguidade, a nosso ver, que se guardam as potentes misturas dos seres, em que, na imaginação, é possível transformar-se em flor, pedra, jaguar, cavalo bravo. Renovemos, então, essa ligação do romance com a terra e, para isto, não tenhamos receio de voltar às leituras espantadas – de quando as primeiras linhas escritas sobre o narrar de Riobaldo foram, sem dúvida, enredadas em olhos “arregalados” de tanta surpresa. Não esqueçamos, o *Jornal do Brasil* é prova escrita e material desse espanto – de quando o “monstro” sai do rio ainda molhado e nu, e quando ele passa a ser vestido com roupas à moda brasileira – já bem assimilada pela crítica – ou europeia. Mas somos dos trópicos. Por aqui, é sempre uma manhã de sol, propícia para o monstro tirar a roupa, voltando ao momento em que chegou.

Considerações finais

Entre Minas, Goiás e Bahia, a natureza rosiana não se intimida. Desejando mostrar-se percebida nos detalhes do contar do ex-jagunço Riobaldo, ela se permite entrosada, e vice-versa, com os eventos narrados. No presente estudo, voltamos aos não-humanos de *Grande sertão: veredas*, citados nas primeiras leituras do romance nas páginas do *Jornal do Brasil*. Para isto, elegemos textos da recepção que se mostraram leituras

de “primeiras horas”, quando as impressões ainda estavam carregadas de enorme assombro e maravilhamento – pelo menos, por aqueles que melhor receberam a obra. Ao lermos os comentários sobre *Grande sertão: veredas* nas edições do *Jornal do Brasil*, enfatizamos a tese de Silviano Santiago, no livro *Genealogia da ferocidade*. Sintonizados com essa crítica feroz e radical do intelectual brasileiro, pudemos revisitar as leituras a respeito desse objeto cultural. Com as imagens ou “figuras retóricas” – “terra”, “rio”, “floresta”, “braços fluviais”, “verde”, “vereda” – por ele interpretadas para expor a narrativa do autor de Cordisburgo, pensamos as imagens não-humanas nos textos publicados no *Jornal do Brasil*. Deixemos, pois, o monstro vociferar, liso e pesado, descentralizador do um, único. Percebe-se que Silviano parece desejar manter vivo o espanto de primeiras horas, haja vista que seu argumento gira em torno da indomesticidade da obra e, com isso, se afasta de qualquer tentativa de domesticá-la pela via ocidentalizante.

Nesse sentido, é importante percebermos nas linhas publicadas por cada colunista do *Jornal do Brasil* – leitores de *Grande sertão: veredas* – elementos fundamentais que ajudaram a formar a recepção dessa estranha obra rosiana. Assim, este estudo ajuda a resgatar essas formulações críticas realizadas no “Suplemento Literário”, refazendo, nesse caso, o caminho da fortuna crítica do romance – antes de despontar em estudos mais robustos da obra –, quando se anuncia, talvez, o seu período “domesticador”. De alguma forma, percebeu-se que as primeiras análises da narrativa rosiana apresentam a “semente” da crítica mais contemporânea da obra, justificada pelas sugestões de uma natureza abundante, forte e até indomada. Para além do estranhamento em torno da ficção, frisamos, neste trabalho, que

a inserção de *Grande sertão: veredas* em termos de análise no contexto jornalístico revela o interesse pelo tratamento da cultura brasileira no seio da sua modernidade.

Referências

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ABREU, Alzira Alves (org.). *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 13-60.

AGUIAR, Flávio. Ángel Rama e Antonio Candido: de um encontro feliz a uma nova realidade crítica na América Latina. In: AGUIAR, Flávio; RODRIGUES, Joana (org.). *Ángel Rama: um transculturador do futuro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 33-45.

ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G.R. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 142-143. (Coleção Fortuna Crítica).

BANDEIRA, Manuel. O Brigadeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 57, p. 5, 10 mar. 1957. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=71307. Acesso em: 09 maio 2025.

BANDEIRA, Manuel. *Grande sertão: veredas*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 59, p. 5, 13 mar. 1957. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=71429. Acesso em: 10 maio 2025.

BANDEIRA, Manuel. Livros a mancheias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 187, p. 5, 12 ago. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=64659. Acesso em: 06 maio 2025.

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

BRASIL, Assis. Guimarães Rosa e a literatura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 303, p. 2, 30 dez. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=69090. Acesso em: 06 maio 2025.

BRASIL, Assis. Guimarães Rosa e a literatura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 2, 6 jan. 1957. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=69276. Acesso em: 09 maio 2025.

BRUNO, Haroldo. Romances e novelas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 303, p. 1, 30 dez. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=69089. Acesso em: 07 maio 2025.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Grande sertão: veredas* (João Guimarães Rosa). *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 234, p. 45, 13 out. 1956. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=15948>. Acesso em: 10 maio 2025.

CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. *Diálogo*. Revista de Cultura (número especial sobre Guimarães Rosa), São Paulo, n. 8, p. 5-18, nov. 1957.

CELSO, Maria Eugênia. Notas sociais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 174, p. 8, 28 jul. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=64192. Acesso em: 06 maio 2025.

COARACY, Vivaldo. “Mesa-redonda” sobre Guimarães Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 2, 2 set. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=65328. Acesso em: 06 maio 2025.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A reforma do *Jornal do Brasil*. In: ABREU, Alzira Alves (org.). *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 141-155.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JORNAL DO BRASIL. Ronda editorial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 46, p. 2, 26 fev. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=Jo%C3%A3o%20Guimar%C3%A3es%20Rosa&pagfis=59558. Acesso em: 06 maio 2025.

JORNAL DO BRASIL. Livros Novos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 162, p. 10, 15 jul. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=63794. Acesso em: 06 maio 2025.

LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. (org.). *Clarice Lispector e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 137-171.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MILLIET, Sérgio. “Mesa-redonda” sobre Guimarães Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 205, p. 2, 2 set. 1956. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=65328. Acesso em: 06 maio 2025.

NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre “Grande sertão: veredas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 2, 10 fev. 1957.

Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=70444. Acesso em: 11 maio 2025.

O GLOBO. *Bia Lessa coloca 'Grande sertão: veredas' em perspectiva*. 3 set. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/bia-lessa-coloca-grande-sertao-veredas-em-perspectiva-21779833>. Acesso em: 07 maio 2025.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas do Grande sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Singular Editora e Gráfica, 2012.

SABINO, Fernando. O maior romance brasileiro é o de Guimarães Rosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 75, p. 2, 31 mar. 1957. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=72214. Acesso em: 16 abril 2025.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da ferocidade: ensaio sobre Grande sertão: veredas*. Recife: Cepe, 2017.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e a história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2009.

The devil to pay in the backlands: perspectivas sobre o *Grande sertão: veredas* anglófono e alguns de seus efeitos sobre o ensino de tradução

Gilberto Alves Araújo*
Gizélia Maria da Silva Freitas**
Eliene Rodrigues Sousa***

Resumo

Este artigo examina criticamente a primeira tradução integral de *Grande sertão: veredas* para o inglês – *The devil to pay in the backlands* (1963) –, à luz de teorias de destaque na tradução literária. Com abordagem qualitativa, o estudo analisa dez trechos pouco explorados da obra original, comparando-os com suas versões traduzidas, a fim de identificar estratégias de domesticação, omissão e modulação. Utilizando autores como Berman e Venuti (2021) e Vinay e Darbelnet (2008), a análise revela perdas de ritmo, ambiguidade e densidade simbólica, destacando como tais transformações impactam a recepção estrangeira da obra. Em um segundo momento, o texto propõe que essas “falhas produtivas” possam ser exploradas pedagogicamente, servindo como estudos de caso na formação de tradutores literários. A iminente tradução de Alison Entrekin, prevista para 2026, é considerada uma oportunidade de comparação metodológica e renovação crítica.

Palavras-chave: tradução literária; Guimarães Rosa; domesticação; ensino de tradução; ambiguidade estilística.

* University of the Witwatersrand (WITS), Universidade da Força Aérea (UNIFA) e Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em Estudos do Discurso Midiático. Pesquisador Associado na Wits, Docente na UNIFA e Professor no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/UFPA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8177-0730>.

** Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Estudos Linguísticos. Professora e Pesquisadora na Faculdade de Letras, Departamento de Língua Inglesa, Campus de Altamira. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4685-1188>.

*** Secretaria de Estado da Educação do Tocantins (SEDUC-TO). Doutora em Ensino de Língua e Literatura. Professora e Pesquisadora. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8701-2677>.

The Devil to Pay in the Backlands: Perspectives on the Anglophone *Grande sertão: veredas* and Some of Its Effects on Translation Teaching

Abstract

This article critically assesses the first full English translation of *Grande sertão: veredas*, *The Devil to Pay in the Backlands* (1963), through the lens of robust literary translation theories. Employing a qualitative, analytical approach, the study examines nine underexplored excerpts, comparing them to their English counterparts to identify strategies such as domestication, omission, and modulation. Drawing on theorists like Berman, Venuti, and Vinay and Darbelnet, the analysis exposes losses in rhythm, ambiguity, and symbolic density, showing how these shifts reshape foreign perceptions of the original novel. The article also argues that these “productive failures” hold pedagogical value, offering rich case studies for translator education. The forthcoming translation by Alison Entrekin, set for 2026, is positioned as a landmark for comparative and critical reassessment.

Keywords: literary translation; Guimarães Rosa; domestication; translator education; stylistic ambiguity.

Recebido em: 16/07/25 // Aceito em: 14/04/2026

1 Introdução

Sete décadas após sua publicação, *Grande sertão: veredas* continua a operar como um sismógrafo da língua portuguesa, expondo fissuras entre a oralidade regional, a invenção lexical e a reflexão metafísica que desafiam qualquer tentativa de transposição para outros sistemas linguísticos. A primeira tradução integral para o inglês – *The devil to pay in the backlands* – realizada por Taylor e Onís em 1963, empreendeu o que à época soou quase impossível. Fê-lo, contudo, em grande medida, a partir de uma poética da domesticação, que suavizou ritmos, racionalizou ambiguidades e, em muitos trechos, “nivelou” a estranheza rosiana para encaixá-la no horizonte cultural anglófono. Essa operação, embora pioneira, instaurou uma recepção que, por décadas, condicionou o olhar estrangeiro sobre o romance e sobre a própria literatura brasileira (Alves Araújo; De Almeida e Sousa; Rodrigues Sousa, 2026).

A iminente publicação da tradução de Alison Entrekin em 2026, resultado de mais de dez anos de trabalho artesanal, acompanhado por intensa cobertura midiática (Mota, 2025), recoloca *Grande sertão: veredas* no centro dos estudos de tradução e das discussões sobre colonialidade linguística, exotização controlada e ética da perda. Entrekin não apenas inaugura um novo momento editorial, mas, antes de tudo, instaura um segundo “campo de provas” para a crítica, pois tornará possível comparar metodologias, escolhas e ações interpretativas em perspectiva diacrônica. O hiato de 63 anos entre as duas versões integrais sublinha a urgência do presente artigo, dentre tantas outras: reavaliar criticamente a tradução de 1963 para preparar o terreno analítico e didático que acolherá a versão de 2026.

Partimos de dois objetivos complementares, portanto. O primeiro é cartografar, à luz de teorias contemporâneas da tradução literária, as estratégias de racionalização, omissão e compensação que atravessam a versão de Taylor e Onís, expondo como tais procedimentos reconfiguraram categorias filosóficas, éticas e sensoriais fundamentais do texto-fonte. O segundo é demonstrar o potencial pedagógico dessas “falhas produtivas”, que, longe de serem meros deslizos, funcionam como estudos de caso privilegiados para a formação de tradutores, permitindo exercitar noções de estranhamento programado, fidelidade rítmica e negociação intercultural, conforme sugerem Kiraly (2000) e Hurtado Albir (2011).

A relevância do estudo se ergue, assim, a partir de três frentes: a lacuna supracitada de seis décadas sem uma nova tradução integral; a nova visibilidade internacional que a publicação de 2026 promete conceder ao romance; e a necessidade de ferramentas críticas robustas que auxiliem pesquisadores e estudantes a ler, cotejar e ensinar a partir das duas versões em diálogo. Este artigo organiza-se em mais três movimentos interdependentes. Na metodologia, explicitamos o aparato comparativo que combina Berman e Venuti (2021), Vinay e Darbelnet (2008), Newmark (1988), Nida (2003) e Eco (2001) a um protocolo de pesquisa em tradução. A seção de análise discute nove trechos emblemáticos, revelando padrões sistemáticos de domesticação e suas implicações didáticas. Por fim, a conclusão retoma os resultados, destaca as novidades que o estudo aporta ao campo e traça uma agenda de pesquisas futuras ancorada na chegada da tradução de Entrekin.

2 Metodologia

Adotamos aqui um desenho qualitativo, descritivo-analítico e interpretativo, balizado por princípios da reflexão tradutória (Berman, 2007; Berman; Venuti, 2021; Venuti, 2008) e pela estilística comparada de Vinay e Darbelnet (2008). O corpus compreende dez trechos centrais selecionados da edição brasileira de Rosa (2019) que, deliberadamente, não costumam figurar entre os exemplos mais revisitados pela crítica, confrontados com seus correspondentes na tradução de 1963.

Cada par de excertos foi submetido à segmentação microtextual, à classificação da técnica predominante (empréstimo, calque, modulação, equivalência, omissão ou compensação) e à discussão dos efeitos pragmáticos e estilísticos, à luz de categorias de Newmark (1988), Nida (2003), dentre outros. Paralelamente, mobilizamos o constructo “estrangeirização/domesticação” (Venuti, 2008) como eixo interpretativo e dialogamos com as propostas pedagógicas de Hurtado Albir (2011) e Kiraly (2000) para avaliar o potencial formativo dos fenômenos observados.

Todo o processo analítico foi conduzido por três leitores-avaliadores, que procuraram garantir uma triangulação interpretativa, de modo que os resultados fossem validados em debate coletivo entre os examinadores da tradução, configurando um protocolo de pesquisa em pequena escala.

3 Um trabalho hercúleo para poucos instrumentos e poucas mãos

A complexidade da obra *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, a posiciona como um dos maiores desafios da tradução literária no século XX. Ao ser vertida para o inglês sob o título *The devil to pay in the backlands*, por James L. Taylor e Harriet de Onís (1963), a obra exigiu soluções criativas que, ainda hoje, oferecem um rico laboratório interlinguístico para a formação crítica de tradutores literários. Nesse contexto – e reconhecendo tanto a enormidade da tarefa desses dois corajosos tradutores quanto as limitações de sua época –, passaremos a analisar segmentos específicos do *corpus* traduzido, deliberadamente excluindo os já amplamente discutidos pela crítica, com o objetivo de identificar, categorizar e interpretar as estratégias, técnicas e abordagens teóricas subjacentes às escolhas tradutórias. Assim, cada comparação é ancorada em um material textual real e busca iluminar implicações didáticas para o ensino de tradução.

O primeiro fragmento analisado – “pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?” (Rosa, 2019, p. 14) – é exemplar da densidade metafórica e da estrutura rítmica e filosófica que permeiam o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Seu correspondente em inglês – “*Look here: in the same ground, and with branches and leaves of the same shape, doesn't the sweet cassava, which we eat, grow and the bitter cassava, which kills?*” (Rosa, 1963, p. 14) – revela uma operação tradutória marcada pela adaptação sintática e

pela tentativa de conservação do conteúdo proposicional, mas com significativas perdas de efeito estilístico e ambiguidade semântica.

No original em português, Rosa recorre a uma sintaxe circular e cadenciada, quase aforística, que remete a construções orais e mnemônicas típicas do sertão brasileiro. A imagem da “mandioca mansa” e da “mandioca-brava”, ambas crescendo “num chão” e “com igual formato de ramos e folhas”, estrutura-se por paralelismo e oposição, criando um campo semântico de duplicidade espectral (benigno/maligno, visível/oculto, comum/mortal) que transcende o literal e ecoa uma visão filosófica da vida: as aparências enganam; o mesmo solo pode gerar o alimento e o veneno.

Do ponto de vista tradutório, esse é um trecho emblemático de alta densidade metafórica e carga filosófica implícita, além de um ritmo peculiar que cumpre uma função estética e cognitiva. Como apontam Berman e Venuti (2021), a “destruição dos ritmos” é um dos riscos mais recorrentes na tradução literária, especialmente quando há uma priorização da clareza sintática sobre a musicalidade da enunciação original.

A musicalidade, o ritmo e a ambiguidade são componentes essenciais do estilo de Guimarães Rosa e cumprem um papel mais profundo do que o mero ornamento literário. São estruturantes do pensamento filosófico e da experiência de mundo expressa no texto. Nesse sentido, a reescrita em inglês falha em replicar o efeito de encantamento e hesitação interpretativa que o trecho suscita no leitor lusófono.

Como sugerem Berman e Venuti (2021), um dos efeitos letais da tradução está na tendência de racionalizar o texto original, apagando suas tensões internas, suas hesitações formais

e sua densidade imaginária. No caso em questão, ao optar por uma estrutura mais previsível e menos ambígua, a tradução compromete parte da experiência estética e cognitiva proposta por Rosa.

Além disso, o binômio “mandioca mansa” *versus* “mandioca-brava” possui significados culturais específicos. A mandioca-brava, por exemplo, contém cianeto e precisa passar por processos de purificação antes do consumo, sob pena de envenenamento. Esse saber etnobotânico e cultural do sertão brasileiro não é explorado nem compensado na tradução, perdendo-se a oportunidade de inserir uma nota explicativa ou uma glosa cultural, conforme recomendado por Newmark (1988) em casos de lacunas culturais não preenchíveis por simples equivalência lexical.

Nosso segundo exemplo, a frase “já viu, por ver, a feiura de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel?” (Rosa, 2019, p. 14), vertida para “*Have you ever seen the look of shriveled hatred, the scowl, in the face of a rattlesnake?*” (Rosa, 1963, p. 16), oferece um caso riquíssimo para análise crítica no âmbito da tradução literária. A construção original é profundamente marcada por elementos que combinam zoomorfismo, sinestesia e uma forma de juízo moral embutido na linguagem poética. Rosa não apenas descreve o animal, mas projeta sobre ele atributos humanos de feiura, raiva e expressão facial (“ódio franzido, carantonho”), atribuindo-lhe uma carga simbólica de malícia. A forma adensada da linguagem aproxima-se de um ritmo do sentido, em que a significação é inseparável da organização rítmica, semântica e afetiva do discurso.

Na tradução inglesa, a frase sofre uma simplificação importante. A escolha de “*glaring hate in the eyes of a*

rattlesnake” substitui a complexa expressão sinestésica e facial (“ódio franzido, carantonho, nas faces”) por uma imagem mais convencional e direta: o “olhar de ódio” da cobra. Embora “*glaring hate*” capture parte da intensidade emocional, perdesse o aspecto fisionômico-animalizado do “carantonho” e a projeção do ódio como uma “feição franzida”, expressão que, no português, é fortemente evocativa.

A técnica predominante aqui é a de modulação (Vinay; Darbelnet, 2008), em que o tradutor altera o ponto de vista semântico da expressão para se adequar ao sistema da língua-alvo. Ao invés de tentarem uma correspondência literal para “feiúra de ódio franzido, carantonho”, os tradutores optam por uma equivalência mais convencional na cultura anglófona: “*glaring hate in the eyes*”.

Além disso, identifica-se também uma instância de atenuação estilística, em que o tradutor suaviza ou simplifica uma construção de difícil transferência interlingual (Newmark, 1988). Isso é comum em traduções de Guimarães Rosa, cuja linguagem é deliberadamente inventiva e transgressora. A estratégia adotada parece se alinhar à abordagem da domesticação (Venuti, 2008), priorizando a legibilidade e a naturalidade na língua-alvo, ainda que à custa de certas singularidades do texto de partida. Essa escolha, embora compreensível no contexto de recepção anglófona, implica na perda de elementos culturais e estilísticos do original. Por outro lado, a decisão de priorizar a clareza e a inteligibilidade pode ser defendida à luz da equivalência dinâmica de Nida (2003), cujo foco está no efeito do texto sobre o leitor, e não na correspondência literal.

Já a frase rosiana “Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola...”

(Rosa, 2019, p. 15) é um exemplo emblemático da tensão entre a linguagem literária de forte carga cultural e poética e os desafios de sua transposição para outra língua e cultura. Na tradução inglesa, apresentada como “*Well, one day, just for the hell of it, Aleixo killed a little old man who had come around begging*” (Rosa, 1963, p. 16), observamos uma série de decisões tradutórias que implicam perdas, ganhos e reformulações estratégicas, dignas de análise cuidadosa no contexto da formação de tradutores literários.

No português original, a expressão “graça rústica” é central para compreender o efeito estético e ético do trecho. Trata-se de um eufemismo irônico, em que a palavra “graça”, tradicionalmente associada a humor, leveza ou prazer, é adjetivada como “rústica”, sugerindo uma perversidade brutal disfarçada de normalidade sertaneja. A escolha léxica de Guimarães Rosa, ao unir “graça” e “rústica”, revela uma realidade social marcada pela naturalização da violência e por uma distorção moral regionalizada. Essa ambivalência entre o trágico e o grotesco é parte constitutiva do estilo rosiano.

Já na tradução inglesa, a expressão correspondente (“*just for the hell of it*”) substitui a ambiguidade do original por uma forma idiomática fortemente marcada no inglês americano. A expressão denota impulsividade e indiferença moral, mas carrega conotações contemporâneas e urbanas que destoam do universo sertanejo do original. Em termos técnicos, essa solução caracteriza-se como uma substituição idiomática com domesticação cultural (Vinay; Darbelnet, 2008), ou seja, o tradutor adapta o enunciado a uma expressão idiomática mais próxima da linguagem do público-alvo, em detrimento da marcação estilística e semântica do texto de partida.

Essa escolha pode ser compreendida também à luz da estratégia de domesticação proposta por Venuti (2008), que preconiza a adaptação da linguagem e da cultura de origem à cultura da língua-alvo, com vistas à fluidez e à aceitação textual. Contudo, dessa decisão, decorre a perda do termo “desvalido”, que, no original, acentua a condição de vulnerabilidade do velhinho. Essa omissão, portanto, contribui também para a diminuição do impacto ético e emocional do ato descrito.

Em nosso quarto exemplo – “os meninos do Aleixo aí adoeceram [...], os olhos deles vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguinte – o que não sei é se foram todos duma vez, ou um logo e logo outro e outro - eles restaram cegos [...], sem remissão dum favinho de luz dessa nossa!” (Rosa, 2019, p. 15) –, notamos a fusão entre a oralidade regional e uma poética trágica. Expressões como “vermelhavam altos” e “sapiranga à rebelde” articulam uma sensibilidade que mescla empirismo sertanejo, fatalismo e lirismo. A construção “sem remissão dum favinho de luz dessa nossa” condensa uma imagem de perda absoluta, em que a metáfora do “favinho” representa uma última esperança luminosa, minúscula, porém vital. Rosa constrói, aqui, um simbolismo que remete tanto à natureza quanto ao sagrado, ecoando a linguagem de rezadeiras e curandeiros que permeia sua obra.

Nesse sentido, a tradução – “*Aleixo’s children took sick [...], their eyes became red, terribly inflamed, and nothing seemed to do any good. Then-I don’t know whether all at the same time or one by one-they all went blind, [...] without a glimmer of light*” (Rosa, 1963, p. 17). – preserva a estrutura narrativa e cronológica do trecho, mantendo, inclusive, o hesitante “*I don’t know whether*”, que reforça a dúvida do narrador. No entanto, há perdas

perceptíveis de imagética e tom, a exemplo de “susseguinte”. A expressão “*terribly inflamed*” substitui “sapiranga à rebelde”, um regionalismo botânico fortemente marcado pelo campo semântico do sertão. A metáfora do “favinho de luz dessa nossa” é reduzida a “*a glimmer of light*”, perdendo-se o valor afetivo, diminutivo e cultural do favinho como unidade de doçura e luz.

A técnica empregada é predominantemente a da equivalência semântica atenuada (Vinay; Darbelnet, 2008), com forte presença de omissão estilística. Em termos formais, os tradutores optaram por uma correspondência de sentido geral, renunciando a aspectos culturais e poéticos intraduzíveis ou considerados excessivamente exóticos para o público-alvo. Trata-se, portanto, de uma estratégia de domesticação (Venuti, 2008).

A escolha de “*glimmer of light*”, em substituição a “favinho de luz”, é emblemática. A imagem de “*glimmer*” (brilho tênue) é comum no inglês e carrega certa poeticidade, mas não corresponde à carga semântica e simbólica do favinho, que evoca o universo da natureza sertaneja, da doçura miúda, da esperança mínima, mas real. Os tradutores, aqui, substituem uma metáfora orgânica e culturalmente situada por uma metáfora genérica e abstraída, o que implica em uma perda de indexicalidade.

A quinta passagem selecionada – “essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro das espécies de sua natureza” (Rosa, 2019, p. 16) – parece igualmente abundante em marcas do estilo rosiano, o que impõe obstáculos consideráveis à tradução. A versão inglesa apresenta: “*this little shaver, from the moment he had a glimmer*

of intelligence, began to show his real nature-mean and cruel as all get-out, fond of evil to the depth of his soul” (Rosa, 1963, p. 17-18).

Nesse caso, observamos que os tradutores elegeram novamente uma estratégia predominantemente de adaptação e domesticação (Venuti, 2008), reformulando livremente as expressões metafóricas, neológicas e expressivas do português para expressões idiomáticas mais naturais ao inglês americano. A técnica aplicada corresponde à substituição idiomática com atenuação lexical, o que, conforme Vinay e Darbelnet (2008), configura um uso da técnica de equivalência, que se refere à reprodução de uma situação semelhante por meio de recursos linguísticos diferentes, mas com foco em produzir o mesmo efeito sobre o leitor.

No original, Rosa emprega uma sequência de construções semântica e afetivamente densas: “pedido madrasto” evoca uma torção moral, um pedido intrinsecamente mau ou um filho de uma “madrasta simbólica”. Nesse corolário, “azedo queimador” combina sensações gustativas e morais, e “gostoso de ruim” invoca um prazer perverso. Essas expressões não possuem correspondência direta em inglês, razão pela qual os tradutores optaram por expressões como “*mean and cruel as all get-out*” e “*fond of evil to the depth of his soul*”. Embora coloquiais e expressivas, essas escolhas implicam uma perda semântica e estilística igualmente significativa, substituindo a linguagem inventiva de Rosa por um inglês idiomático e menos ousado.

Por outro lado, notamos uma tentativa de compensação semântica por parte dos tradutores, que reforçam o componente ético e psicológico da frase (“*fond of evil to the depth of his soul*”), mesmo que essa expressão não esteja presente de forma

explícita no original. Essa técnica de compensação textual (Hervey; Higgins, 2002) é comum quando o conteúdo de um fragmento não pode ser reproduzido literalmente, mas seu efeito é replicado em outra parte do texto.

Nosso sexto caso – “Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa” (Rosa, 2019, p. 17) para “*I am what I am. I know almost nothing—but I have my doubts about many things*” (Rosa, 1963, p. 19) – representa uma das passagens mais sintéticas e, paradoxalmente, mais densas da obra *Grande sertão: veredas*. Nela, Guimarães Rosa condensa uma ontologia sertaneja, filosófica e existencial numa sequência de frases que, apesar da simplicidade gramatical, carrega ambivalência, oralidade e introspecção. Ao considerar a versão inglesa, percebemos uma solução tradutória que se aproxima da equivalência funcional (Nida, 2003), mas que sacrifica aspectos fundamentais da expressividade original. A análise de trechos como esse, portanto, fornece uma rica oportunidade para examinar as decisões tradutórias em contextos de alta carga filosófica e cultural, com implicações diretas no ensino da tradução literária, o que apontaremos na próxima seção.

É evidente que os tradutores optaram por uma estratégia centrada na equivalência semântica (Newmark, 1988). Embora a construção “*I am what I am*” corresponda de maneira funcional ao “Eu sou é eu mesmo”, ela omite a ênfase do pronome reforçado “é eu mesmo” e elimina o efeito de redobro, típico da oralidade sertaneja. Além disso, a frase intermediária “Divêrjo de todo o mundo”, que carrega um posicionamento ético e ontológico frente ao mundo, foi completamente suprimida na tradução. Essa omissão não é trivial, já que também elimina uma afirmação de

identidade divergente, de alteridade radical, que informa o *ethos* de Riobaldo, o narrador-protagonista. A construção “*I am what I am*” possui conotações bíblicas (cf. Exôdo 3:14), o que, se, por um lado, aproxima a frase do campo religioso sugerido por Rosa, por outro, também introduz um deslocamento interpretativo que não está presente na formulação original.

Do ponto de vista técnico, portanto, a escolha tradutória recorre a uma forma de compensação minimalista, uma técnica em que o tradutor suprime certos elementos para manter outros que considera essenciais (Hervey; Higgins, 2002). No entanto, ao fazer isso, perde-se a frase que mais expressa a dissidência intelectual do personagem: “Divêrjo de todo o mundo”.

Nesse contexto, a “domesticação” é evidente na supressão do neologismo gramatical “quase que nada não sei”, uma construção de negação ambígua que mistura oralidade e imprecisão filosófica e afetiva. Na tradução, esse ritmo foi reduzido à linearidade clara: “*I know almost nothing*”. Isso elimina o jogo com a negação dupla e com a “quase certeza de ignorância”, que Rosa orchestra com sutileza estilística.

Ao remover essas ambivalências, os tradutores optam por uma solução estilisticamente mais “padrão”, adaptando a frase à lógica discursiva inglesa, mas, ao fazê-lo, limitam a complexidade epistemológica implícita no original. Isso demonstra o tipo de decisão crítica com o qual tradutores literários devem lidar, especialmente em textos que desafiam não apenas léxico e sintaxe, mas concepções de linguagem e pensamento.

Ora, um dos maiores desafios na tradução literária é a manutenção das ambiguidades semânticas e filosóficas. No sétimo trecho selecionado, emblemático por sinal – “Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto

jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar” (Rosa, 2019, p. 18) –, o narrador, Riobaldo, enuncia uma visão de mundo em que a moralidade está permanentemente em suspensão, embrenhada em paradoxos existenciais e metafísicos. O desafio da tradução para o inglês reside precisamente em recriar essa ambivalência moral e o fluxo reflexivo sem sacrificar a coerência estilística e semântica.

A tradução para o inglês – “*Living is a dangerous business. Longing too ardently for something good can be in some ways like wishing for something bad*” (Rosa, 1963, p. 21) – realiza um esforço de preservação da tensão filosófica do original. A opção por “*longing too ardently for something good*” como equivalência de “querer o bem com demais força” transmite, com relativo grau de adequação, o excesso de desejo, enquanto a construção final “*can be in some ways like wishing for something bad*” reconstrói a ironia do texto-fonte, ainda que com ligeira racionalização. Notamos, aqui, o emprego de uma estratégia de equivalência dinâmica, nos termos de Nida (2003), em que se prioriza o efeito do texto sobre o leitor ao invés de seguir à risca a literalidade estrutural da língua de partida. Ao reconfigurar a sintaxe e ajustar os conectores lógicos (“*in some ways like*”), os tradutores garantem que a ambiguidade persista, mas em um registro mais explícito, suavizando a circularidade linguística rosiana.

Essa escolha reflete uma aplicação possível da teoria hermenêutica da tradução, especialmente conforme formulada por Berman (2007), que consiste, basicamente, em manter o “estrangeiro” da obra, resistindo à tentação de normalizar ou reduzir as tensões constitutivas do texto original. Embora a tradução inglesa sacrifique alguns dos traços sintáticos

característicos de Rosa, nesse trecho, ela parece respeitar minimamente a instabilidade semântica da proposição, isto é, a justaposição entre intenção e consequência, entre ética e erro. Essa dualidade, que remete à noção de “reverso ético involuntário”, é central à cosmovisão rosiana e encontra paralelos na tradição existencialista que permeia o romance.

Por outro lado, é possível apontar que a tradução opta por uma estrutura um tanto mais analítica e expositiva do que o original, o que pode ser interpretado como uma forma de domesticação estilística (Venuti, 2008). O texto inglês orienta mais explicitamente o leitor, ao passo que Rosa trabalha com o não dito e a sugestão, próprias da oralidade sofisticada do narrador.

Nossa oitava ilustração, a frase “Se chamava Nhorinhá. [...] Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo...” (Rosa, 2019, p. 31-32), foi traduzida para “*Her name was Nhorinha. [...] Ah, the best fruit of the mangaba is the one you find on the ground, under the tree*” (Rosa, 1963, p. 37). O excerto selecionado integra um momento do romance em que o narrador, Riobaldo, alude a uma figura feminina de modo ambíguo e carregado de sensualidade implícita, ancorada numa metáfora extraída do imaginário sertanejo. A imagem da “mangaba boa”, que “só se colhe já caída no chão”, evoca a valorização do fruto maduro, acessível e, possivelmente, associado à marginalidade social, tanto no plano literal quanto no simbólico.

Nesse caso, a técnica empregada pelos tradutores aponta para a manutenção de imagens ou expressões figuradas com forte carga cultural, por meio de soluções que procuram transportar o sentido e o efeito pragmático no idioma-alvo. Ao traduzirem “Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo...”

por “*Ah, the best fruit of the mangaba is the one you find on the ground, under the tree*”, os tradutores preservam tanto o objeto (a mangaba, fruto típico do Brasil central) quanto a construção metafórica. Apesar de “mangaba” não ser um fruto de conhecimento comum para leitores anglófonos, a manutenção do termo original é uma escolha consciente, alinhada a estratégias de exotização controlada (Venuti, 2008), permitindo ao leitor estrangeiro entrar em contato com a alteridade cultural, ainda que isso comprometa parte da inteligibilidade.

Essa solução tradutória evita o risco de domesticar excessivamente a imagem ou substituí-la por uma fruta mais conhecida, o que comprometeria tanto a autenticidade da ambientação quanto a conotação simbólica da metáfora. A imagem do fruto caído mantém sua ambivalência: ao mesmo tempo sinal, de maturidade e de possível desvalorização, mas também de disponibilidade e desejo, interpretação aberta que é preservada na versão inglesa.

A estratégia utilizada resulta em preservação da ambiguidade simbólica, amplamente defendida por teóricos como Berman e Venuti (2021), e Meschonnic (1999), os quais propõem que a tradução literária deva resistir à tendência de normalização e clareza excessiva. Ao invés de traduzir a metáfora por meio de um equivalente mais “transparente” para o leitor-alvo, os tradutores mantêm a opacidade poética e cultural do enunciado original. Ao fazê-lo, evitam deformações sistemáticas, dentre as quais, está a “clarificação”, ou seja, a tentativa do tradutor de explicitar sentidos que, no texto de partida, são deixados em aberto (Berman, 2007).

Essa decisão favorece uma leitura que respeita o valor poético e a polifonia da obra original, mantendo a densidade simbólica e

a complexidade do olhar de Riobaldo sobre as relações afetivas e sexuais. A escolha por manter “mangaba” em português e por traduzir literalmente a construção sintática do provérbio permite ao leitor do inglês sentir-se levemente deslocado, uma estratégia deliberada que contribui para a experiência estética e cultural do texto.

Nosso nono exemplo demonstra uma série de decisões tradutórias que culminam numa supressão significativa grave de conteúdo e forma, com impactos relevantes tanto estilísticos quanto semânticos:

Tudo turbulindo. [...] De um acêso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre (Rosa, 2019, p. 37).

A versão em inglês aponta:

My mind was in a whirl. I waited to see what he would do. In a flash of revelation I knew about myself : what influenced my state of mind was that I was crazy about Diadorim, and at the same time, underlying this, was a dull rage at it not being possible for me to love him as I wanted to, honorably and completely (Rosa, 1963, p. 42).

Ora, em contraste, o original em português apresenta uma construção profundamente lírica e elíptica, caracterizada por marcas de oralidade, fluxo de consciência e metáforas botânicas, como em: “meu amor inchou, de empapar todas as folhagens”. Essa metáfora singular e carregada de afetividade

vegetalizada desaparece completamente na versão inglesa, substituída por uma construção mais convencional e objetiva: “*I was crazy about Diadorim*”. A tradução escolhe uma abordagem significativamente mais direta e autoexplicativa, substituindo ambiguidades emocionais e estéticas por assertividades semânticas.

A tradução acima parece empregar principalmente as técnicas de modulação (modulação de perspectiva) e omissão (supressão textual) (Vinay; Darbelnet, 2008). Parece haver um mudança do plano metafórico para o plano psicológico explícito, o que pode ser lido como uma tentativa de tornar o conteúdo mais compreensível ao público-alvo, mas ao custo da perda de densidade simbólica, subjetividade e estilo. Nesse sentido, essas técnicas são frequentemente empregadas em contextos em que a literalidade comprometeria a fluência e a clareza no idioma de chegada, o que não se justifica, porém, nesse caso de apagamento da sensibilidade literária presente no original.

Essa tradução também revela uma abordagem domesticadora (Venuti, 2008). Com efeito, a supressão da metáfora (“empapar todas as folhagens”) e da estrutura sintática elíptica indica um gesto de nivelamento estilístico e cultural que reduz a estranheza do texto rosiano. Cremos que Berman (2007) criticaria tal gesto como parte de uma deformação sistemática na tradução literária, em especial, a clarificação excessiva e a destruição das redes simbólicas. A metáfora da folhagem não é uma mera ornamentação. Ela compõe um campo sensorial em que o amor é representado como expansão orgânica, líquida, difusa, e sua supressão rarefaz o universo simbólico do personagem e do romance.

Já nosso décimo caso – “Jagunço não se escabrêia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual” (Rosa, 2019, p. 51) – oferece um poderoso vislumbre da cosmovisão sertaneja a partir da figura do jagunço. A construção apresenta uma síntese existencial calcada na resistência, na insensibilidade diante do fracasso e na neutralidade emocional frente aos extremos da experiência humana. Na tradução anglófona, essa passagem foi vertida para “*A jagunço is a man who has halfway given up already*” (Rosa, 1963, p. 53). Ora, a análise crítica desse segmento revela escolhas tradutórias significativas que reposicionam sensivelmente o núcleo semântico e filosófico do original, demonstrando como estratégias interpretativas, quando inapropriadamente calibradas, podem remodelar categorias identitárias e afetivas de forma epistemologicamente dissonante.

No texto original, o verbo “escabrêia”, regionalismo presente na fala sertaneja, indica uma reação emocional intensa, o estremecimento ou o desespero diante da perda ou da derrota. A negação (“não se escabrêia”) revela uma atitude estoica, que rejeita abalos emocionais extremos. Rosa constrói, assim, um retrato do jagunço como um sujeito endurecido, imune ao vaivém da sorte. O complemento “quase que tudo para ele é o igual” amplia essa ideia ao sugerir uma homogeneidade emocional e filosófica diante do mundo. É a representação de um *ethos* que conjuga dureza, estoicismo e resignação ativa.

A versão inglesa “*a jagunço is a man who has halfway given up already*”, por outro lado, impõe uma interpretação psicológica que não se pode reerguer a partir do texto de origem. A imagem do homem “que já desistiu pela metade” implica uma visão pessimista e passiva, incompatível com a figura ativa e endurecida criada por Rosa. O jagunço, segundo o original, não

desiste, ele resiste, ainda que com aparente indiferença. A opção tradutória introduz um traço de rendição interior que se afasta do fatalismo combativo da versão brasileira. Assim, a tradução redireciona a semântica de resistência para a de renúncia.

Nesse contexto, a opção dos tradutores caracteriza-se por uma transposição filosófica, na qual se realiza uma interpretação do conteúdo ontológico implícito na frase, ao invés de uma tradução mais direta das construções linguísticas e estilísticas do original. Essa estratégia se aproxima de uma tradução interpretativa, ou seja, uma forma de tradução que se ancora na reconstrução dos efeitos de sentido, mesmo à custa de uma fidelidade lexical ou sintática (Eco, 2001), e pela imposição de uma leitura que pode não ser consensual.

Por fim, como ilustrações-bônus desta seção, mencionamos dois exemplos, um bastante sutil e, outro, peculiar, nos quais a escolha tradutória, ainda assim, produz um efeito não pretendido. O primeiro é a tradução do verbo marejar em “Diadorim apalpou meu braço. Vi: os olhos dele marejados” (Rosa, 2019, p. 50), traduzido como “*Diadorim touched my arm. I saw his eyes were swimming in tears*” (Rosa, 1963, p. 56). Ora, o verbo “marejar” em português traz uma riqueza semântica que a expressão “*swimming in tears*” não consegue capturar integralmente. Etimologicamente, “marejar” está ligado à ideia de “mar”, evocando não apenas o acúmulo de lágrimas, mas também certa oscilação aquática, lenta e emocional, como o balançar do mar em seus movimentos sutis. Além disso, o termo sugere uma umidade contida, uma emoção prestes a transbordar. É o limiar entre o retido e o derramado, um estado emocional intermediário.

Por outro lado, a opção inglesa (“*his eyes were swimming in tears*”), ainda que seja funcional, configura uma estratégia

de domesticação poética (Venuti, 2008), já que recorre a uma metáfora mais convencional na cultura de chegada. “*Swimming in tears*” é uma expressão estabelecida no inglês literário, mas que, nesse contexto, perde o efeito lírico e morfológico do original. A musicalidade e a surpresa morfológica da forma “marejados” se esvaem na regularidade da construção inglesa, em um clássico caso de substituição metafórica (Newmark, 1988).

Já em “o Rio Pandeiros – esse tem cachoeiras que cantam, e é d’água tão tinto, que papagaio voa por cima e grita, sem acordo: — É verde! É azul! É verde!...” (Rosa, 2019, p. 51), traduzido como “*Pandeiros River – this one has singing waterfalls, and its waters are so tinted that parrots flying over it argue, screaming: — ‘It’s green! It’s blue! It’s green! It’s green!’ Blessed waters, so near now*” (Rosa, 1963, p. 58), representa um desafio mais complexo: o verbo “remelêja”, forma arcaica ou inventada a partir de “remelar”, carrega uma camada sensorial profunda. O termo evoca a presença de remela, secreção ocular comum ao despertar, associando à pedra velha uma humanidade decadente, sugerindo um olhar cansado da natureza sobre o sertão. Ao traduzir esse trecho como “*Blessed waters, so near now*”, os tradutores optam pela omissão estilística, ignorando por completo o verbo em tela e sua carga semântica para manter a fluidez do parágrafo. Essa estratégia, embora compreensível no plano da fluência textual, sacrifica uma imagem poderosa, que funde a natureza com um estado fisiológico humano. Oportunamente, em um ambiente de formação de tradutores literários, essa passagem torna-se exemplar para discutir os riscos da estratégia de supressão figurativa, em que a fluência narrativa se impõe à imagem poética. É justamente sobre as implicações de *Grande sertão: veredas* para o ensino que discorreremos a seguir.

4 Implicações de *Grande sertão: veredas* para o ensino de tradução e a formação de tradutores

As discussões apresentadas acima, ainda que de forma preliminar, sugerem subsídios valiosos para se pensar o ensino da tradução como prática crítica, ética, filosófica e formativa. A análise contrastiva entre trechos do original rosiano e sua primeira tradução para o inglês demonstra, com nitidez, que as operações tradutórias são também operações de leitura profunda, de negociação cultural e de estilização linguística, elementos essenciais no processo pedagógico da formação de tradutores. Nesse sentido, o *corpus* rosiano, ao exigir do tradutor uma atenção especial à densidade poética, à ambiguidade semântica e ao ritmo sintático, revela-se um verdadeiro laboratório tradutório, no qual se exercitam tanto as habilidades quanto as inabilidades da tradução literária.

Como defende Berman (2007), um dos grandes perigos da tradução está na racionalização do texto original e no apagamento de suas tensões internas e sua densidade imaginária. A análise do trecho sobre a “mandioca-brava” revela o risco da perda de complexidade poética e filosófica quando a tradução opta por estruturas previsíveis e menos ambíguas, apontando a necessidade de pedagogias que preparem o tradutor para lidar com tais desafios. O ensino da tradução, portanto, pode se beneficiar enormemente da exposição sistemática a tais passagens, incentivando nos alunos a percepção do “efeito de sentido” como construção que envolve ritmo, imagem e contexto cultural. Essa abordagem se alinha a teóricos como Nord (2014), que propõe uma pedagogia voltada à função comunicativa e à análise contextual como chave para a competência tradutória.

A tradução do *Grande sertão: veredas* também se apresenta como um terreno fértil para explorar aspectos do paratexto tradutório, conforme explorado no estudo de Rezende (2024), que compara glossários presentes em traduções francesas da obra. Os glossários, nesse contexto, não apenas explicam termos culturais intraduzíveis, como também operam como instrumentos didáticos que ajudam a construir pontes entre o universo linguístico do sertão mineiro e o leitor estrangeiro. Ao estudar essas estratégias paratextuais, os alunos podem compreender os limites e possibilidades de diferentes recursos tradutórios, e aprender a tomar decisões conscientes e justificadas em situações de lacuna lexical ou cultural. Como analisa Rezende (2024), também é de grande valor didático. Com efeito, trabalhar a elaboração de glossários em oficinas tradutórias baseadas no *Grande sertão: veredas* pode aproximar o aluno do papel de mediador intercultural, um dos pilares da formação defendida por Pym (2009), para quem o tradutor deve atuar como um mediador intercultural, e não como um mero transcodificador.

Zilly (2017) observa que a tradução de Rosa demanda um afastamento das estratégias domesticadoras e um engajamento com o estranhamento e a poética da criação. Essa dimensão crítica da tradução, entendida como reinterpretação e reconfiguração estética, é um elemento formador de excelência no ensino da tradução literária. Zilly (2017) propõe que a tradução deve constituir-se como crítica e criação simultaneamente, o que remete diretamente ao conceito de “tradução como leitura crítica”, de Haroldo de Campos (2006), evidenciando também sua dimensão pedagógica: traduzir Rosa é, antes de tudo, aprender a ler Rosa.

Outro ponto relevante para o ensino está na constatação de que a fortuna crítica e tradutória de *Grande sertão: veredas* se transformou ao longo do tempo, com novas leituras sendo motivadas por mudanças culturais, linguísticas e editoriais. A análise de Pisetta (2020) sobre *The devil to pay in the backlands*, bem como o debate desenvolvido neste artigo, revelam as limitações daquela tradução histórica e convidam os alunos a refletirem sobre as condições materiais, ideológicas e editoriais que moldam um texto traduzido. Discutir essas condições em sala de aula amplia a formação ética e crítica dos tradutores, sensibilizando-os para as forças extratextuais que atuam na produção da tradução.

Diversos estudiosos da área defendem abordagens formativas que colocam o texto literário como centro de um processo de ensino baseado na problematização, no exercício da subjetividade crítica e no engajamento com desafios formais e culturais específicos. Autores como Hurtado Albir (1999) e Kiraly (2000) propõem metodologias colaborativas e baseadas em resolução de problemas como estratégias centrais no ensino de tradução. Ao aplicarmos tais abordagens à tradução de *Grande sertão: veredas*, vemos a pertinência de trabalhar com trechos altamente marcados por estilização e complexidade, como os que foram analisados no artigo: “mandioca mansa x mandioca-brava” e a “feiura de ódio franzido... na cobra cascavel”. Esses exemplos propiciam uma problematização coletiva do que se entende por fidelidade, ritmo, equivalência e estranhamento, fomentando nos alunos o desenvolvimento de competências de tradução por meio de aprendizagem situada autêntica.

Além disso, a noção de tradução como reescritura crítica, apontada em nossa análise, encontra eco em autores como

Rosemary Arrojo (2006), que defende uma pedagogia da tradução baseada na desconstrução de mitos de transparência e equivalência absoluta. O caso de *Grande sertão: veredas* é exemplar nesse sentido, pois obriga o tradutor e, portanto, o aluno, a lidar com zonas de irresolução lexical e estilística. O uso do romance como *corpus* pedagógico permite, então, trabalhar com o conceito espectral de perda e ganho discutido por Mona Baker (2011), levando os alunos refletirem sobre os riscos e as vantagens da travessia interlinguística.

Em sentido comparável, nossas discussões anteriores dialogam com referenciais que abordam o ensino de tradução a partir de uma perspectiva funcional, crítica e performativa. Autores como Kiraly (2000), que propõe um modelo construtivista de formação de tradutores com ênfase na autonomia do aluno e na resolução colaborativa de problemas, oferecem uma moldura teórica adequada para compreender como a complexidade estilística de *Grande sertão: veredas* pode ser convertida em instrumento pedagógico. A dificuldade de verter expressões do romance rosiano não é apenas técnica, ela exige sensibilidade cultural, competência estilística e imaginação tradutória, competências centrais no currículo de formação de tradutores.

Complementarmente, a perspectiva de Hurtado Albir (2011), que sistematiza competências tradutórias em cinco eixos (linguística, extralinguística, instrumental, estratégica e psicofisiológica), permite ver como o trabalho com Rosa ativa múltiplas dimensões do saber tradutório. Portanto, o presente estudo aponta, com relativo grau de fundamentação, que decisões tomadas pelos tradutores envolvem negociações entre fidelidade semântica, efeitos estilísticos e legibilidade na língua de chegada, dilemas centrais no desenvolvimento da competência estratégica, por exemplo.

Ademais, nesse contexto, as críticas à tradução inglesa original apresentadas aqui se revelam didaticamente produtivas e ilustrativas de múltiplos processos tradutórios possíveis. As omissões, simplificações e apagamentos de ambiguidade apontados pelo presente artigo são exemplos de decisões que podem ser debatidas em sala de aula à luz dos modelos teóricos propostos por autores como Newmark (1988), que distingue tradução semântica de tradução comunicativa, e por Venuti (2013), que discute sobre as estratégias de domesticação *versus* de estrangeirização. A própria crítica à “racionalização” da prosa rosiana ecoa nosso alerta e o de Berman (2007) sobre a destruição estilística da tradução literária quando guiada por normativismos do sistema de chegada.

5 Considerações finais

A leitura detida dos excertos aqui apresentados reitera que a tradução de 1963, embora tecnicamente engenhosa, opera majoritariamente sob uma lógica de transparência que direciona a violência poética de Rosa para registros psicológicos ou narrativos mais convencionais. O apagamento de certas nuances, a substituição de certas formas e a reinterpretação poético-filosófica do romance sugerem uma domesticação que impacta afetos, cosmologias e até ontologias sertanejas. Esse conjunto de intervenções confirma a hipótese central de Berman e Venuti (2021) sobre a “destruição dos ritmos” e o “nivelamento simbólico” quando a alteridade textual é tratada como um problema a ser resolvido, e não como um valor estético a ser preservado.

Ao empregar uma taxonomia fina para essas operações, este artigo inova ao reposicionar trechos pouco explorados na bibliografia, ampliando o inventário crítico espectral de perdas e ganhos, e, sobretudo, apontando para perspectivas de reflexão em sala de aula. Nesse sentido, contribuímos para um debate mais pedagógico sobre os estudos rosianos. Assim, o romance deixa de ser apenas objeto de veneração filológica para se tornar laboratório ético-pragmático, em que se testam escolhas de ritmo, registro e densidade semântica. Uma futura validação de protocolo em oficinas-piloto confirmará que o confronto com passagens “indomáveis” de Rosa estimula nos discentes a consciência metatradutória e a coragem de negociar entre literalidade e legibilidade, estranhamento e empatia.

Nos planos teórico e metodológico, este trabalho estabelece uma ponte entre reflexão tradutória e pedagogia construtivista, demonstrando que descrições microtextuais podem – e devem – alimentar modelos formativos que privilegiam a descoberta colaborativa, tal como defendido por Kiraly (2000), Hurtado Albir (2011) e Arrojo (2006). Ao traduzirmos achados analíticos em sequências didáticas, fazemos avançar a disciplina da Tradução do Discurso Literário para além do comentário exegético, propondo um uso pedagógico dos “pontos de atrito” que, historicamente, inquietam os tradutores de *Grande sertão: veredas*.

Por fim, traçamos quatro vetores de pesquisa futura que se abrem com a chegada da versão de Entrekin, em 2026: a) construir um *corpus* paralelo entre 1956, 1963 e 2026 que permita análises estilométricas do “grau de Rosa” preservado em cada etapa; b) investigar empiricamente, em diferentes contextos de ensino, como glossários bilíngues, notas de tradutor e paratextos

influenciam a recepção de elementos culturais como “mandioca-brava” ou “mangaba”; c) mapear o impacto crítico da nova tradução na circulação internacional de Rosa, aferindo citações, resenhas e adoção em cursos universitários; e d) comparar, em miradas interlinguísticas, as alternativas de recriação dos ritmos rosianos em outras línguas-alvo, estendendo o debate para além do eixo luso-anglófono. Ao articular esses caminhos, portanto, reiteramos que a tradução de *Grande sertão: veredas* não é apenas um episódio editorial, mas um acontecimento epistemológico que intima a teoria, a crítica e o ensino da tradução a repensarem, conjuntamente, suas categorias de encontro com o estrangeiro.

Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2006.

ALVES ARAÚJO, G.; DE ALMEIDA E SOUSA, L. A.; RODRIGUES SOUSA, E. “Grande Sertão” na imprensa dos EUA: a recepção midiática de “The Devil to Pay in the Backlands”. *Caderno de Letras*, Pelotas, v. 1, n. 51, p. 193-214, 2026.

BAKER, Mona. *In other words: a coursebook on translation*. 2. ed. London: Routledge, 2011.

BERMAN, Antoine; VENUTI, Lawrence. Translation and the trials of the foreign. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 2021. p. 247-260.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

CAMPOS, H. de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ECO, Umberto. *Experiences in translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

HERVEY, S.; HIGGINS, I. *Thinking translation: a course in translation method – French to English*. New York: Taylor & Francis, 2002.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Ariel, 1999.

HURTADO ALBIR, Amparo. *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2011.

KIRALY, Don. *A social constructivist approach to translator education: empowerment from theory to practice*. Manchester: St. Jerome, 2000.

MESCHONNIC, Henri. *Ethics and politics of translating*. New York: Benjamins, 2007.

MOTA, Camilla Veras. Nonada em inglês? A saga de uma década para traduzir o “intraduzível” *Grande sertão: veredas*. *BBC News Brasil*, São Paulo, 14 mar. 2025.

NEWMARK, Peter. *A textbook of translation*. London: Prentice Hall, 1988.

NIDA, Eugene A. *Toward a science of translating*. Leiden: Brill, 2003.

NORD, C. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome, 2014.

PISETTA, Lenita Maria Rimoli. O lado menos conhecido da história da primeira tradução de *Grande sertão: veredas* para o inglês. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 59, n. 2, p. 1288-1309, 2020.

PYM, Anthony. Using process studies in translator training: self-discovery through lousy experiments. In: ANDERMAN, J.;

ROGERS, R. (ed.). *Translation today*. Clevedon: Multilingual Matters, 2009. p. 135-155.

REZENDE, A. S. Estudo comparativo de dois glossários em traduções francesas de *Vidas secas* e *Grande sertão: veredas*. *Revista Letras Raras*, v. 13, n. 1, p. e1019, 2024.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas* [Kindle]. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

ROSA, J. G. *The devil to pay in the backlands*. Translation by J. L. Taylor and H. de Onís [Kindle]. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating. Translation by Susan Bernofsky. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2012. p. 43-63 (Trabalho original publicado em 1813).

VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 2008.

VENUTI, L. *Translation changes everything: theory and practice*. London: Routledge, 2013.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*. Translation by J. C. Sager & M. J. Hamel. New York: Benjamins, 2008.

ZILLY, Berthold. Procuro chocar e estranhar o leitor: *Grande sertão: veredas* – a poética da criação e da tradução. *Revista FronteiraZ*, n. 19, p. 4-31, 2017.

“Carece de ter muita coragem...”: uma travessia afro-indígena e galega em *Grande sertão: veredas*¹

Henrique Rodrigues Leroy*

Resumo

Este ensaio propõe uma leitura contemporânea de um episódio de *Grande sertão: veredas*, sob a perspectiva dos estudos translíngues e decoloniais. O objetivo é trazer exemplos de uma contralíngua, com a finalidade de contribuir para a desnaturalização e a desconstrução das colonialidades das linguagens. Com base em diferentes dicionários das línguas banto (kimbundo, umbundo e kikongo), iorubá, tupi, galega e portuguesa, bem como das categorias da antropologia da linguagem, tomadas como instrumentos de geração de registros, este texto pretende, primeiramente, identificar a quais línguas pertencem as palavras analisadas e, em seguida, discorrer sobre os resgates históricos e culturais das indexicalidades produzidas por essas palavras no contexto literário rosiano específico. As análises do léxico identificado trazem à tona a memória ancestral em detrimento da consciência colonizadora, que homogeneiza e apaga diferenças. O mergulho nos redemoinhos linguageiros fecundos da primazia do texto literário de João Guimarães Rosa revelou, em seu rico e diverso repertório

¹ Texto em homenagem aos 70 anos de publicação da obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Também em reverência ao texto rosiano, este ensaio não está dividido em seções, caracterizando-se como um texto-rio, que corre e flui em direção à sua voz. Confira também a obra *Infinitamente Rosa*: 60 anos de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas* (2018), livro organizado pelas Professoras Cleusa Rios Pinheiro Passos, Yudith Rosenbaum e Sandra Guardini Vasconcelos, em homenagem aos 60 anos dessas duas grandes obras rosianas.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Letras: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), com estágio pós-doutoral pela USP, pela UFBA e pelo Instituto da Língua Galega (ILGa) da Universidade de Santiago de Compostela (USC), na Galícia, Espanha. Professor da Faculdade de Letras da UFMG. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2902-1713>.

lexical, Brasis profundos oralizados, que trazem, em sua ancestralidade, a estruturação indígena, africana e galega da nossa língua brasileira. Assim, lançar as lentes das translanguagens, da decolonialidade e da antropologia das linguagens sobre a obra rosiana pode contribuir para a desnaturalização da colonialidade das linguagens, que nos impede de ver a beleza das raízes e das profundezas de um Brasil que pulsa, existe e resiste. A construção da linguagem na obra *Grande sertão: veredas*, analisada sob a perspectiva proposta neste ensaio, revela aos seus leitores as línguas-culturas dos povos ribeirinhos e barranqueiros em suas solidariedades dos existires.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; estudos translíngues; estudos decoloniais, memória ancestral; rio São Francisco.

“It takes a lot of courage”: Afro-indigenous and Galician Crossings in *Grande sertão: veredas*

Abstract

This essay, a tribute to the 70th anniversary of the publication of *Grande sertão: veredas*, proposes a contemporary reading of an episode that occurred within its pages from the perspectives of translingual and decolonial studies. The aim of this text is to provide examples of a counter-language in order to contribute to the denaturalization and deconstruction of the colonialities of languages. Through the use of different dictionaries of Bantu languages (Kimbundo, Umbundo, and Kikongo), Yoruba, Tupi, Galician, and Portuguese, and the categories of the anthropology of language as instruments for generating records, this text intends, firstly, to identify to which languages each analyzed word belongs, and then to discuss the historical and cultural recovery of the indexicalities produced by these words in the specific literary context of Guimarães Rosa. Analyses of the identified lexicon bring to light ancestral memory, overriding the colonizing consciousness that homogenizes and erases differences. Diving into the fertile linguistic whirlpools of João Guimarães Rosa's literary text revealed, through his rich and diverse lexical repertoire, profound oralized Brazils that carry, in their ancestry, the indigenous, African, and Galician structuring of our Brazilian language. Thus, bringing the lenses of translinguistics, decoloniality, and the anthropology of languages to Rosa's work can contribute to the denaturalization of the colonality of languages that prevents us from seeing the beauty of the roots and depths of a Brazil that pulsates, exists, and resists. The construction of language in the work *Grande*

sertão: veredas, analyzed from the perspective presented in this essay, reveals to its readers the languages and cultures of the riverside and riverbank communities in their shared existence.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; translingual studies; decolonial studies, ancestral memory; São Francisco river.

Recebido em 22/07/2025 // Aceito em: 11/05/2026

Velho Chico... Velho por quê? Por que vivi muito? E daí? Velho não é quem vive muito, mas, quem não sabe viver. Comigo não... Arranco da vida tudo que posso e vai ser sempre assim. Acompanho o Mundo! Dou as voltas que ele dá. Não sou rabugento, não censuro ninguém, não reclamo; Tudo que encontro no caminho, vou levando, vou levando... Sabe por que me chamam de Velho Chico? Porque sou um bom contador de estórias. E... vou começar (Figueiredo, 1982, p. 9).

O excerto que abre este texto pertence ao livro *Maria da Cruz e o Velho Chico*, da escritora e educadora mineira Augusta Figueiredo (1982). Essa obra conta a história de Maria da Cruz Torre Prado de Almeida Oliveira Matias Toledo Cardoso, a “líder social do Sertão Mineiro do São Francisco” (Figueiredo, 1982, p. 122). O preâmbulo desse livro, cujas palavras são essas que abrem este ensaio, são versos proferidos por uma voz lírica, que foi criada para interpretar o “Velho Chico”, marcando as relações entre a entidade rio, as pessoas e as estórias que atravessam suas águas e seus arredores. É a voz lírica do “Velho Chico” que abre o livro. Ao final do preâmbulo, essa voz lírica diz:

Vocês já sabem, é claro: sou o Rio São Francisco, o rio sertanejo que os mineiros resolveram chamar, carinhosamente, de Velho Chico! A Escritora deu a este livro o nome de “Maria da Cruz e o Velho Chico”. O Velho Chico vocês já conhecem... Deixo que ela fale, agora, da minha amiga de longos anos, a fabulosa Maria da Cruz!!! (Figueiredo, 1982, p. 21).

Aprendi com o filósofo Ailton Krenak (2019) que os rios falam e sentem, e que, por isso, têm memória e se emocionam. Para o povo Krenak, o rio é um parente, pertence à família e é muito sábio. Por isso, o rio Doce, para eles, é o rio *Watu*, que, na língua krenak, significa “rio grande” ou “água que corre”, e que,

por ser grande e muito antigo, também é chamado de “avô”,² um ancestral espiritual de muita sabedoria. Se o rio fala, ele também é um exímio contador de histórias. Tal qual o excerto que abre este texto, o “Velho Chico” nos enreda em inúmeros causos e, como ele disse que vai começar a nos contar algo, aproveito para trazer aqui mais uma frase da voz lírica que encena a figura do “Velho Chico”: “Depois de viver séculos e séculos preso dentro da terra, no meio daquela confusão toda, resolvi procurar minha liberdade. [...] e vim descendo, descendo... Por onde eu passava, um coro de pássaros me saudava” (Figueiredo, 1982, p. 10). Destaco, aqui, essa ação de descer, pois o transcurso descendente do “Velho Chico”, da sua nascente em Minas Gerais à sua foz na divisa de Sergipe com Alagoas, é o que me estimulará a tecer outra história a partir de uma passagem muito significativa do romance *Grande sertão: veredas*: o encontro de Riobaldo com o Menino e a travessia no rio São Francisco. O descer das águas do “Velho Chico” vai envolver e atravessar as histórias, não somente de personagens “homens humanos”, como também de personagens outros que se imbricam nos redemoinhos linguageiros fecundos das culturas barranqueiras, carranqueiras e ribeirinhas, como os caboclos, as plantas, os animais e, até mesmo, a fé no Bom Jesus da Lapa. Este ensaio compreende a natureza a partir da cosmovisão e da cosmovivência indígenas de inseparabilidade entre natureza e cultura. Por isso, nessa perspectiva, os rios, assim como as profundezas do nosso inconsciente, podem acolher essa memória cultural e permitir sua exposição por meio das palavras proferidas pelos personagens. Assim, tais personagens

2 O Rio *Watu* vem sofrendo muito, sobretudo, após o crime ambiental e humano ocorrido em 2015. Além do Velho Chico e do “de Janeiro”, vários outros rios são importantes no livro *Grande sertão: veredas*, como o Urucuia, o Preto, o Pardo, o Carinhanha, o Rio do Sono e o Rio das Velhas. Este último é chamado, na língua tupi, de Guaicui. Para um aprofundamento nos estudos sobre a relação do Rio *Guaicui* com a obra *Grande sertão: veredas*, confira *A travessia dos fantasmas*: literatura e psicanálise em *Grande sertão: veredas* (2001), da Professora Márcia Marques de Moraes.

podem fazer avivar uma memória que, por muito tempo, em detrimento de uma consciência colonizadora, resta recalcada nas profundezas dos rios: a memória das culturas orais, afro-indígenas³ e galegas que habitam os Gerais⁴ rosianos e que foram oralizadas estilisticamente por Guimarães Rosa. Destarte, o objetivo principal deste texto é contribuir para a desnaturalização e a desconstrução das colonialidades das linguagens, isto é, para a visibilização da decolonialidade das linguagens,⁵ a partir da viagens lexicais, que podem adentrar as profundezas do texto literário, resgatando as memórias ancestrais por meio de instrumentais teórico-metodológicos advindos de dicionários diversos das línguas pertencentes à sub-família tupi-guarani, à família banto (kimbundo, umbundo, kikongo), às famílias iorubá e jeje, dicionários das línguas galega e portuguesa, bem como instrumentais da antropologia da linguagem, dos estudos decoloniais⁶ e dos estudos translíngues.⁷ Espera-

3 Confirmam o livro *Veredas nativas*: relações entre a “mitologia” e a cultura dos povos originários com a obra de João Guimarães Rosa, do pesquisador Edinael Sanches Rocha (2023). Neste livro, Edinael trabalha, na perspectiva da mitologia indígena, temáticas de contos rosianos, dentre eles, “Buriti”, presente no terceiro livro *Noites do sertão*, que compõe o *Corpo de baile* (2016), que também completa 70 anos em 2026.

4 Aqui, proponho uma ideia que diferencia “os Gerais” e “as Gerais”. “Os Gerais” referem-se aos cerrados mineiro, baiano e goiano, e “as Gerais” referem-se exclusivamente ao cerrado mineiro, das Minas Gerais.

5 Neste ensaio, entendo como “decolonialidade da linguagem” uma mirada mais profunda no significado das palavras afro-indígenas e galegas presentes no texto escrito ficcional. Decolonizar a linguagem é desnaturalizar a colonialidade da linguagem, isto é, a dimensão languageira da colonialidade do poder (Leroy, 2023). A colonialidade da linguagem (Veronelli; Daitch, 2021) também é uma herança do colonialismo e pode reproduzir práticas colonizadoras, estereotipadas e homogeneizadoras por meio da língua. O colonizador também desumaniza aquele que não fala, performa ou escreve a sua língua.

6 Os estudos decoloniais propõem pensar e, sobretudo, agir no e com o mundo, a partir de outra perspectiva. O pensamento e a ação decoloniais, surgidos a partir da ampliação dos estudos críticos latino-americanos e das Ciências Sociais, propõem inverter a lógica dominadora, silenciadora e homogeneizadora da colonização e de todos os seus efeitos refletidos pelas colonialidades. Assim, tal práxis pretende desconstruir e desnaturalizar, em contextos diversos, práticas que trazem apenas uma visão de mundo: a visão “única” dos colonizadores, que impuseram seus corpos, discursos, saberes, ideologias, práticas culturais e, principalmente, práticas raciais estereotipadas, desumanizadoras e violentas. Para aprofundamento no tema, confira Quijano (2005), Lander (2007), Ballestrin (2013), Walsh (2013) e Leroy (2021).

7 As práticas translíngues partem do entendimento ampliado de língua como um recurso social, cultural, histórico, político e ideológico, e não apenas estrutural ou gramatical. Assim, os discursos que produzimos são formados por repertórios dinâmicos de linguagem que podem conectar, inclusive, traços linguísticos de outros idiomas em uma mesma frase. A função principal das práticas translíngues é visibilizar discursos, línguas, corpos, histórias e culturas de povos e de subjetividades/identidades que

se, assim, contribuir para a construção de uma contralíngua (hooks, 1994), uma língua contra-hegemônica que emergirá das profundezas dos rios como redemoinhos linguageiros fecundos e que visibilizará a “solidariedade dos existires” (Freire, 2013, p. 105), pois é uma língua oral que advém das sabenças⁸ dos povos ribeirinhos e que foi textualmente estilizada e oralizada por João Guimarães Rosa. É fundamental lembrar que Rosa oralizava o diálogo entre matrizes culturais diversas – indígenas, africanas e galegas – na urdidura de seus textos, incorporando neles um estilo literário *sui generis*. Sabemos que a própria condição literária do romance, a matéria literária, sempre permitirá novos e significativos efeitos. Entretanto, este ensaio tentará contribuir para a exposição de mais um desses infinitos efeitos literários: o efeito decolonizador das linguagens. Essa decolonização estará pautada nas diferentes possibilidades de sentidos que advirão de palavras diversas, sobretudo daquelas que pertencem às línguas indígenas, africanas e galega. Para os estudos decoloniais, a ideia social, histórica e cultural de raça foi construída a partir de 1492 – ano em que se configurou um sistema-mundo colonial que instituiu a Europa como centro e os demais continentes como periferias – para desumanizar e apagar as subjetividades e as produções epistemológicas e linguístico-culturais daqueles que não fossem pertencentes ao colonizador, universalizando a raça branca e provincializando as populações não brancas. A ideia construída de raça e sua desnaturalização é basilar para os estudos decoloniais. Aníbal Quijano (2005) cunhou a categoria de “classificação social” em contraposição à categoria

sempre foram subalternizados, apagados e silenciados pelo *status quo* moderno-colonial homogeneizador e dominador. Para aprofundamento no tema, confira Canagarajah (2013), García e Wei (2014) e Leroy (2021; 2023; 2025).

8 Utilizo, aqui, a palavra “sabença” para visibilizar os saberes ancestrais oralizados produzidos pelas culturas ribeirinhas, barranqueiras e carranqueiras.

econômica de “classe social”, para trazer a ideia social de raça como elemento fundamental da divisão da produção de trabalho e do conhecimento. Por isso, justifica-se a escolha da língua indígena tupi e das línguas africanas da matriz banto (kimbundo, umbundo e kikongo) e iorubá, por serem línguas racializadas, e da língua galega, por ser uma língua oprimida e invisibilizada, embora tenha suas origens no Norte Global. Isso nos traz uma ponderação muito importante no sentido de que não há um Norte Global homogeneizador e opressor, uma vez que existem muitos *suis* epistemológicos dentro do próprio norte, como também podem haver vários nortes epistemológicos dentro do próprio Sul Global.

É esse movimento rumo a um sul epistemológico que este texto irá propor, a partir de uma leitura *suleada*⁹, *sentipensada*,¹⁰ *corazonada*,¹¹ *translínque* e decolonial de uma passagem fundamental de *Grande sertão: veredas*, que tem o “Velho Chico” como um personagem que fala, sente, envolve-se e vai levando, para todos nós, toda a cultura que o atravessa, bem como participa da formação do caráter dos dois personagens principais do romance, que, em 2026, completa 70 anos de publicação. São os sentidos ampliados das palavras, dos itens lexicais manifestados na superfície deste texto-rio, que nos

9 A expressão “sulear” foi utilizada pelo educador Paulo Freire (2013), em sua obra *Pedagogia da esperança*. A expressão “sulear” veio, transdisciplinarmente, do Professor Márcio D’Olne Campos, um físico que, em 1991, publicou o texto “A arte de sulear-se”, simbolizando uma virada ideológica em relação à palavra “nortear”. Ideologicamente, se utilizamos a palavra “sulear”, valorizamos, primeiramente, as epistemologias e os conhecimentos locais do nosso sul epistemológico.

10 O termo “sentipensar”, criado pelo sociólogo e pesquisador colombiano Orlando Fals Borda (2003), estimula o surgimento de outro perfil de educador, de militante e de intelectual, e desafia o *status quo* eurocêntrico, positivista e tradicional do pesquisador, visto que, para ele, coração e mente estão ligados para enfrentar os altos e baixos das travessias libertadoras.

11 O antropólogo e educador equatoriano Edgar Patricio Guerrero Arias (2010) criou esse termo *translínque* “corazonar” a partir das cosmologias e cosmovivências indígenas andinas, hibridizando o vocábulo “corazón” com o verbo “razonar”, “raciocinar” em espanhol. De acordo com Leroy (2022), “corazonar”, em português, resultaria em algo como “coraçãozar” ou “raciocinar com o coração”, para propor uma antropologia comprometida com a vida e com a decolonização do poder, do ser e do saber, visando a uma outra perspectiva antropológica a partir da Abya Yala (América Latina).

levarão às suas profundezas e aos seus fecundos redemoinhos linguageiros que poderão indexicalizar muitos Brasis profundos. A indexicalidade (Hanks, 1999) é uma categoria da Antropologia das Linguagens que, segundo Leroy (2025), analisa a mobilização dos significados das palavras, textos e discursos em determinados contextos e situações de interlocuções. A partir das indexicalidades, ideologias linguísticas (Silverstein, 2003) também podem entrar em disputa, manifestando características colonizadoras e libertadoras. Para iniciarmos a travessia neste texto, que também pode ser um rio de palavras, precisamos começar por algum porto. “Quem quer bandear a cômodo o São Francisco, também principia ali a viagem. O porto tem de ser naquele ponto, mais alto, onde não dá febre de maresia” (Rosa, 2019, p. 78). Entretanto, para descer o barranco, nos apropriaremos de duas categorias advindas dos estudos da filósofa e antropóloga belo-horizontina Lélia de Almeida Gonzalez (2020):¹² a memória e a consciência, categorias que advêm de seus estudos psicanalíticos. O diálogo entre memória e consciência refletirá o ponto mais alto e panorâmico do porto que não dá maresias, pois, a partir delas, identificaremos, primeiramente, o contexto de produção da linguagem escrita e ficcional. Reconhecer o contexto de produção dessa linguagem é dissipar a maresia, isto é, afastar a névoa que embaça as nossas mentes colonizadas, para que possamos resgatar as memórias ancestrais que fundamentam as estórias dos Brasis profundos.

Para Gonzalez (2020), a consciência ocupa o lugar da névoa, produzindo a maresia do encobrimento, da ocultação, do esquecimento, da alienação e do apagamento das sabenças que se encontram por trás dessa cortina colonizadora. Trata-

12 Este texto é também uma homenagem aos 90 anos de Lélia Gonzalez, uma das maiores intérpretes da cultura brasileira, completados em 2025.

se de uma ideologia geradora de saberes dominadores que apagam culturas ribeirinhas e barranqueiras orais e populares. Por outro lado, a memória será a ferramenta capaz de dissipar a neblina provocada pela “febre de maresia” do rio. A memória, para Gonzalez (2020), resgatará, do fundo do rio, aquela sabença que não é necessariamente escrita e que, por isso, não é grafocentrada;¹³ aquela sabença que é oral e que também é oralizada pelo texto literário, que advém dos causos e das anedotas das populações ribeirinhas e que pode ser lida como “o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (Gonzalez, 2020, p. 78). Trata-se dessa ficção que, como nos diz Antônio Candido (1995, p. 175), caracteriza a capacidade universal de fabular, de produzir literatura, esse “sonho acordado das civilizações”. Como nos ensina Roland Barthes (2013, p. 17), em sua *Aula*, ler literatura, com suas histórias e memórias profundas, é “ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”. Como estamos analisando, de uma maneira suleada e decolonial, o transcurso da travessia do “Velho Chico” por Riobaldo e pelo Menino, posso dizer, aqui, que a escrita ficcional desse episódio formador do caráter das personagens é pluriversal, por se tratar do universo em suas pluralidades. Assim, a partir dessa análise pluriversal, não deixaremos que a lógica dominadora e eurocentrada da consciência oculte, invisibilize e apague a memória. Na verdade, trataremos de descrever, ao longo desse episódio, que é uma travessia, a dialética da memória e da consciência. Deveremos estar atentos para o fato de que, a partir

13 Apesar dessa análise advir de um texto escrito, isto é, de um episódio muito significativo do romance *Grande sertão: veredas*, a linguagem que caracteriza a obra é profundamente oralizada e estilizada a partir das línguas-culturas dos Gerais e da densa erudição do escritor João Guimarães Rosa. Sobre oralização e vocalidade na obra rosiana, consulte Nogueira (2018) e Matheus (2024).

da superfície-consciência lexical e morfológica dos rios “De Janeiro” e “Velho Chico”, poderemos sular nas profundezas desses mesmos rios, trazendo à tona as memórias, os saberes orais e oralizados que estavam ocultos e que podem nos revelar verdadeiros redemoinhos linguageiros fecundos. Esse fenômeno do redemoinho, um mote, um “*leitmotiv* do viver perigoso” (Mazzari, 2022, p. 32), recorrente em todo o romance *Grande sertão: veredas*, demonstrará sua astúcia no sentido de nos revelar as “mancadas do discurso da consciência” (Gonzalez, 2020, p. 79). Por isso, Gonzalez (2020) vai nos dizer que as memórias têm suas astúcias e seus jogos de cintura para impedir que as consciências dominadoras, colonizadoras e homogeneizadoras tirem de cena as histórias-memórias-palavras afro-indígenas e galegas presentes na travessia do “Velho Chico”. As memórias impedirão que as canoas fiquem esperando, “com as correntes presas na raiz descoberta dum pau-d’óleo, que tem” (Rosa, 2019, p. 78).

Antes que a travessia seja realizada, sabemos, por meio da narrativa, que Riobaldo estava ali, no porto do “De Janeiro”, para pagar uma promessa, pois ele “acabava de sarar de uma doença” (Rosa, 2019, p. 78). Do dinheiro acumulado das esmolas pedidas, metade iria para uma missa e outra metade iria ser colocada em uma *cabaça* muito bem tapada e breada para se jogar no rio São Francisco, “a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no *Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa*, que na beira do rio tudo pode” (Rosa, 2019, p. 78). A partir desse trecho, percebemos que, para que a promessa seja cumprida, a *cabaça* precisa descer o “Velho Chico” até o Santuário do Bom-Jesus da Lapa. O que poderia estar nas profundezas das memórias ancestrais advindas

dos estudos etimológicos da palavra *cabaça* e de algumas considerações sobre o *Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa*?

Antes dessa resposta, precisamos compreender um instrumental analítico que advém da antropologia das linguagens: a entextualização. De acordo com Leroy (2025), a entextualização (Rampton, 2006; Blommaert, 2012) consiste na extração de uma palavra, texto ou discurso de um determinado contexto, a fim de ser mobilizado e agenciado em outro contexto. A palavra que muda de contexto, ou viaja contextualmente, pode produzir novas indexicalidades ou significações. A palavra “cabaça”, entextualizada nessa travessia, pode indexicalizar uma memória ancestral banto, uma vez que sua etimologia está ligada a duas línguas da família banto (kimbundo e kikongo), nas quais significa “fruto do cabaceiro” (Queiroz, 2019). Trata-se de um fruto que é “usado no fabrico de vários utensílios das culturas africanas, como instrumentos musicais (berimbau, marimbas, xequerê etc.) e vasilhames de uso doméstico e ritual” (Lopes, 2015, p. 36). “Cabaça” também pode significar “criança gêmea que nasce em segundo lugar. Do quimbundo ou quicongo *kabasa*, gêmeo mais novo” (Lopes, 2012, p. 56); e “saco, alforje, mochila, na linguagem religiosa. Do Kikongo/Kimbundo (*ka*)*basa*” (Castro, 2022, p. 334). “Cabaça” também consta nas ferramentas de busca galegas, como no *Diccionario de diccionarios* (Santamarina, 2003), contando 28 acepções, bem como no *Tesouro do léxico patrimonial galego e português* (Álvarez, 2025), contendo 33 acepções em Portugal e 6 acepções no Brasil. A grande maioria dessas acepções indexicalizam frutos advindos da planta cabaceira e que podem ser utilizados como recipientes. No *Diccionario da lingua galega* (Ferreiro

et al., 1995, p. 146), “cabaça” significa “froito da cabaceira, de tamanho grande, forma redondeada e com muitas sementes no interior”. A partir de outra entextualização, a palavra “cabaça” também indexicaliza “cabaço”, termo que, nos vários dicionários consultados (Lopes, 2012; Queiroz, 2019; Castro, 2022), significa “membrana himenal, virgindade feminina, mulher virgem, homem casto. Do Kimbundo *kabasu*, virgindade” (Lopes, 2012); e “hímen, a virgindade da mulher” (Queiroz, 2019, p. 63; Castro, 2022, p. 335).

Essas indexicalidades da “cabaça”, entextualizadas no texto literário, remetem ao ritual de travessia de dois pré-adolescentes de 14 anos para um mundo adulto de desejos e descobertas. A palavra “cabaça”, presente na consciência lógica da superfície do texto rosiano, nos remete às profundezas de uma memória ancestral que denota, nas línguas africanas racializadas da família banto (kimbundo e umbundo), uma etimologia ligada ao fruto da cabaceira, que pode ser transformado em recipiente. Ao mesmo tempo, a palavra “cabaça” pode nos remeter a “cabaço”, que, por sua vez, nos conduz ao romance de formação - *Bildungsroman* - (Mazzari; Marks, 2020) e a um “episódio que se constitui em verdadeiro rito de passagem” (Marks, 2020, p. 53). É a partir dessa primeira travessia, desse “percurso de aprendizagem da primeira juventude” (Marks, 2020, p. 52 e 53) que os personagens principais dessa travessia, Riobaldo e o Menino-Reinaldo-Diadorim,¹⁴ adentrarão e se despertarão para um mundo adulto de desejos e descobertas. Como nos diz o crítico literário Benedito Nunes (2013, p. 63), “Diadorim, ambíguo, menino que é também menina, desperta a alma de

14 Para um estudo detalhado sobre a polissemia e as possíveis leituras e indexicalidades múltiplas dos nomes das personagens na obra rosiana, confira a obra *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens, da escritora e tradutora Ana Maria Machado (2013).

Riobaldo, infunde-lhe o desassossego, toque de Eros, que mais tarde, nos longes do sertão, se converterá em amor”. As memórias ancestrais estão sob a névoa-consciência-lógico-dominadora da superfície do rio; bruma que pode estar presente nas palavras do texto literário, mas que, ao serem analisadas à luz da antropologia das linguagens e dos estudos translíngues e decoloniais, abrem possibilidades para a descoberta dos redemoinhos languageiros fecundos que integram as urdiduras profundas da narrativa rosiana. Além de visibilizar a memória ancestral, trazer as origens africanas e galegas da palavra “cabaça” no texto também contribui para a decolonização da linguagem por meio das práticas translíngues, uma vez que Rosa escreve em uma língua brasileira em estado nascente e potencial; uma língua brasileira que foi formada e estruturada por línguas africanas (banto e iorubá e jeje), indígenas (sub-família tupi-guarani) e galega; uma língua brasileira que também pode ser chamada de pretuguês (Gonzalez, 2020), uma vez que esse pretuguês, mais do que a africanização e indigenização do nosso português brasileiro, constitui-se também pela modalidade oral de uma variedade linguística popular rural e urbana (rurbana) que sofre estigmas raciais e sociais. Essa variedade pretuguesa também caracteriza as línguas-culturas performadas por ribeirinhos, barranqueiros, carranqueiros e povos tradicionais que habitam os barrancos e as margens dos nossos rios e que fazem uso de muitas cabaças em seus cotidianos, como no exemplo a seguir: “De descer o barranco, me dava receio. Mas espiava as cabaças para boia de anzol, sempre dependuradas na parede do rancho” (Rosa, 2019, p. 78).

Como já citado anteriormente, a cabaça tapada e breada foi colocada no leito do rio São Francisco por Riobaldo para

pagar uma promessa ao Senhor Bom-Jesus da Lapa em razão da cura de sua enfermidade. Descendo o rio Bahia abaixo, a cabaça chegaria ao Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa. Conhecida como capital baiana da fé, a cidade de Bom Jesus da Lapa, no oeste da Bahia, é um grande centro de peregrinação. Lá, às margens do “Velho Chico”, está localizada a gruta, descoberta em 1691, onde fica a imagem do Bom-Jesus. Esse local de romaria é muito importante para a cultura sertaneja, composta por muitos brasileiros indígenas e ex-escravizados dos Gerais baiano, mineiro e goiano. Essa religiosidade, tão presente nas culturas orais dos nossos Gerais de romarias, também nos ajuda a mergulhar nas memórias dos ribeirinhos do “Velho Chico”, levando-nos para o suleamento e a decolonização das nossas mentes, embaçadas por uma lógica-consciência dominadora e colonizadora. É importante ressaltar que a palavra “cabaça”, na obra *O léxico de Guimarães Rosa* (Martins, 2020), não faz referência às suas origens africanas, galegas e portuguesas. Entretanto, a obra traz, nessa acepção, a entrada para “porongo”, que significa “cuia”, advindo de um “brasileirismo originário do quíchua,¹⁵ pelo espanhol platino” (Martins, 2020, p. 393).

Continuando o percurso-travessia suleado desse episódio-romance de formação, vamos, agora, descer o barranco com Riobaldo e o Menino: “Ele me deu a mão para ajudar a descer o barranco” (Rosa, 2019, p. 80). Após a titubeação receosa de Riobaldo em relação à fragilidade da canoa em que estavam, o Menino desvia a atenção de Riobaldo para a esplendorosa natureza ribeirinha: “‘As flores...’ — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de *olho-de-boi* e de outras trepadeiras, e as roxas, do *mucunã*, que é um feijão

¹⁵ Língua indígena andina falada no Peru, na Bolívia, no Equador, na Colômbia, no Chile e na Argentina.

bravo” (Rosa, 2019, p. 80). De acordo com o *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil* (Navarro, 2013, p. 318), *mukuna* é um “nome comum a plantas da família das leguminosas”. Para Martins (2020, p. 342), “é designação comum a várias leguminosas, cujas vagens têm um revestimento piloso que provoca prurido na pele de quem lhes toca”. Vale a pena mencionar que, na acepção *mucuna*, Martins (2020, p. 108) pede que vejamos a entrada *catuaba*, definida como uma “planta ornamental de flores amarelas que é tida por medicinal, afrodisíaca”. A autora também traz exemplos de *Sagarana* (Rosa, 2017), ao afirmar que “tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna... até os cogumelos cinzentos e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas a se retesar” (Martins, 2020, p. 108). Ademais, a leguminosa “olho-de-boi” também é conhecida como *mucunã*. De acordo com o *Houaiss* (2025), essa leguminosa pode ser usada contra o mau-olhado e energias negativas, bem como servir de amuleto. Na Umbanda, é utilizada em rituais para afastar influências malignas e atrair sorte. As sementes de “olho de boi” também podem ser usadas como oferendas para entidades como Pretos-Velhos, Caboclos, Boiadeiros e Baianos. Por fim, suas sementes também estão relacionadas à coragem, força e resistência. Observe que, a partir dos exemplos acima, quantas entextualizações e consequentes indexicalidades atravessaram a palavra “mucunã”. Todos esses sentidos atribuídos a “mucunã”, decorrentes das diversas viagens contextuais por ela realizadas pertencem à racializada língua tupi e contribuem para a decolonização das linguagens.

Miremos, vejamos e analisemos: no trecho sobre as flores, Riobaldo nos diz que o mucunã “é um feijão bravo” (Rosa, 2019,

p. 80). Ambas as plantas leguminosas, o mucunã e o olho-de-boi, podem ser indexicalizadas, a partir da entextualização do texto literário, como plantas bravas, no sentido de serem corajosas, de atrair energias positivas e de afastar inveja, mau-olhado ou olho-gordo. A travessia do São Francisco com o Menino vai exigir coragem, e essas plantas vão alimentá-los de muita bravura, mas também de desejos. Tratava-se de dois adolescentes, com Riobaldo contando seus 14 anos, em plena puberdade: “Mas eu olhava esse menino com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível” (Rosa, 2019, p. 79). Um pouco mais adiante, ele diz: “Fui recebendo em mim um desejo que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido” (Rosa, 2019, p. 79); “Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava já comigo” (Rosa, 2019, p. 79). Tais manifestações de desejo e querença também nos remetem à passagem de *Sagarana* (2017)¹⁶ que Martins (2020) nos sugere, quando afirma que essas plantas mandam pecar e pecam, e também quando nos chama a atenção para a bravura de suas folhas, que sempre voltam a se reter, a tornar-se tensas e a enrijecer. Os rios “De Janeiro” e “São Francisco”, bem como suas vegetações ribeirinhas, representam ritos de passagem e de formação do caráter, do desejo e do amor desses dois personagens: “Foi o menino quem me mostrou e chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado” (Rosa, 2019, p. 80). O mato em pé, rijo e rígido, bem exato, como se estivesse medido à régua, remete

¹⁶ A obra *Sagarana*, de 1946, completa 80 anos em 2026.

ao percurso do “de Janeiro”, que segue reto até o São Francisco. De acordo com Nunes (2013), Diadorim apresenta a Riobaldo o mundo áspero e magnífico do sertão. O autor também afirma que Diadorim pode ser associado ao rio São Francisco, com seus mistérios, enigmas e força. Como se fossem um só – rio e Menino – Diadorim-Menino apresenta a Riobaldo as esplêndidas flora e fauna ribeirinhas, ensinando-o “a ver a beleza que vai pelo mundo” (Nunes, 2013, p. 69). Mirem! Vejam! Um mato rijo que vai formando um paredão. O paredão aqui pode nos remeter ao outro “paredão” da batalha final. Alfa e Ômega no primeiro encontro. Destinos selados e traçados, “pois na infância já se emaranharam fios de incerta origem, que tecem a vida de um homem, em seu direito e avesso” (Nunes, 2013, p. 70). A língua indígena tupi da “mucunã” presente na superfície do texto literário, nos guia, como na Umbanda, para as profundidades das águas-palavras do “Velho Chico”, que nos revelam vegetações ribeirinhas fundamentais para esse rito corajoso de formação de Rio(baldo)¹⁷ e do Menino. Uma palavra indígena que pode caracterizar uma prática translíngua e decolonial no romance nos leva a memórias ancestrais não somente indígenas, mas também afro-brasileiras, quando trazemos o “olho-de-boi” como oferenda para entidades da Umbanda, espantando energias negativas e sendo também utilizado como amuleto da sorte. De fato, a decolonialidade da linguagem por meio das práticas translíngues, isto é, a visibilização da profundidade das palavras “mucunã” e “olho-de-boi”, desconstrói a consciência homogeneizadora, que nos impede de enxergar para além da superfície do rio. A colonialidade da linguagem foi desconstruída, levando-nos para os fecundos redemoinhos languageiros não somente das

17 Para um estudo mais aprofundado sobre o nome “Riobaldo”, confira a obra *Grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil, do Professor Willi Bolle (2023). Para ele, o “baldo” vem do verbo alemão *baldowern* (explorar), que remete ao substantivo hebraico *ba'al-davar* (o dono das palavras e das coisas). Assim, “o narrador Riobaldo exerce o papel de um investigador dos discursos que falam da história do país, sobretudo daquilo que ela tem de oculto, demoníaco e dissimulado” (Bolle, 2023, p. 10).

profundezas do rio, mas também para as profundezas das raízes das vegetações ribeirinhas que o adornam e equilibram todo o seu ecossistema, realizando o verdadeiro trabalho de proteção de uma mata ciliar.

Antes de adentrar o “Velho Chico”, o Menino – “aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (Rosa, 2019, p. 80) – ainda apresentou a Riobaldo mais detalhes-encantos da natureza, como se estivesse preparando-o e encorajando-o a enfrentar “de repente, aquela terrível água de largura: imensidade” (Rosa, 2019, p. 80). “Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. [...] Um papagaio vermelho: — ‘Arara for?’ — ele me disse. E — *quê-quê-quê?* — o ararári perguntava” (Rosa, 2019, p. 80). Nessa atraente prosa-poética, a natureza nos presenteia com palavras indígenas da língua tupi. Segundo o *Dicionário Tupi Antigo*: a língua indígena clássica do Brasil (Navarro, 2013, p. 157), a entrada “nhambu” nos leva para “îambu”, que é uma “designação comum a aves tinamiformes da família dos tinamídeos. Duas de suas espécies menores são o NHAMBUXORORÓ e o NHAMBUXINTÃ. [...] Daí provém o nome da canção XITÃOZINHO E XORORÓ,¹⁸ dos compositores Serrinha e Athos Campos (do ano de 1939)”. Já Martins (2020, p. 351), no *Léxico de Guimarães Rosa*, nos diz que nhambu é uma “ave marrom, de pernas e bico vermelhos, desprovida de cauda, encontrada nos cerrados. Var. de **inhambu**, do tupi **inã bi**”. Ademais, Martins (2020, p. 351) também nos apresenta a entrada “**NHAMBU-CHORORÓ**. [...] Espécie de nhambu. // F. dic.: **inhambuxororó**. De **inhambu** + **xororó**, ‘sussurrante’”. Além do nhambú, também aparece uma possível “arara” vermelha da cor do amor: “Arara for?” (Rosa, 2019, p.

18 Canção muito conhecida na cultura oralizada sertaneja, que foi popularizada por Tonico e Tinoco, Ivo e Ivonete, e Chitãozinho e Xororó, cuja nomeação foi uma homenagem a essa peça do cancionário sertanejo popular brasileiro.

80). “Arara”, segundo Navarro (2013, p. 59), é a “designação comum a várias espécies de aves psitacíformes da família dos psitacídeos. São todas de grande porte, cauda longa e bico muito forte, com o qual se alimentam de frutas e sementes em geral”. Como nos ensina Meyer (2008, p. 201), a natureza, em Rosa, é um personagem e habita dentro de nós: “O ambiente/sertão não está separado das pessoas, dos bichos, das plantas, e sim dentro de cada um, caracterizando o jeito de ser e de viver”. Como Ailton Krenak (2020) também nos ensinou, devemos ressignificar o que entendemos por “recursos humanos” e por “recursos naturais”. Essa linguagem mercadológica deve dar lugar à linguagem simbiótica que dialoga com a natureza, pois dela viemos e para ela partiremos novamente, resgatando a noção telúrica de humanidade como húmus. E, mais uma vez, Krenak (2019) nos ensina que os seres da natureza sentem, se emocionam, choram e conversam conosco. É por isso que o araçari, um “tucano pequeno” (Martins, 2020, p. 39) personificado perguntava a Riobaldo, ao Menino e ao canoeiro: “— quê-quê-quê?” (Rosa, 2019, p. 80). Navarro (2013, p. 60) no diz que o araçari é uma “ave pisciforme da família dos ranfastídeos [...]”. Suas ventas são visíveis na superfície do bico; alimenta-se de pequenos frutos e bagas na floresta”. Será que o canto desse pássaro é semelhante a um questionamento? Martins (2020, p. 39) aponta, a partir de uma citação do conto “São Marcos”, presente em *Sagarana* (Rosa, 2017, p. 231), que o araçari faz discursos irônicos após muitos ensaios e reensaios, ao invés de fazer música, ao passo que o conto “São Marcos” se inicia com uma cantiga para espantar males.

Espantar males para Riobaldo, pois, para o Menino, “tudo nele era segurança em si” (Rosa, 2019, p. 80). Agora, eles

saíam do pequeno e tranquilo rio “De-Janeiro” e chegavam “no do-Chico” (Rosa, 2019, p. 80). A partir de agora, o medo de Riobaldo crescerá, uma vez que o São Francisco se transformou “sem espera, no corpo dum rio grande” (Rosa, 2019, p. 81). “E se deu que o remador encostou quase a canoa nas canaranas, e se curvou, queria quebrar um galho de maracujá-do-mato” (Rosa, 2019, p. 81). De acordo com o *Houaiss* (2025), canarana é “cana brava, planta gramínea, que vem de ‘cana’ + do guarani ‘rana’”. Segundo Assis (1985, p. 79), canarana é uma “vegetação que dá nos lugares alagadiços, nas margens dos rios e lagos, própria para alimentação do gado, sobretudo na época das enchentes. É também usada na medicina popular, em forma de chá, para curar infecções urinárias; é uma falsa cana (grifo próprio). Navarro (2013, p. 427) afirma que o sufixo “-rana”, que, no tupi, significa “semelhante a”, compõe mais de uma centena de palavras do português brasileiro. Assim como a palavra translíngue “Sagarana” – junção de “saga” (“estória épica”, no alemão) e “rana”¹⁹ (“semelhante a”, na língua tupi) – significa “semelhante a uma estória épica”, a também translíngue “canarana” pode remeter a algo semelhante à cana-de-açúcar. Por isso, “com o mau jeito, a canoa desconversou” (Rosa, 2019, p. 81), pois o apoio para a embarcação podia ser falso e tudo isso em meio à tentativa de quebrar um galho de maracujá-do-mato, definido por Martins (2020, p. 321) como uma “variedade de maracujá [...]. Do tupi **mboruku’ ya do-mato**”. O maracujá-do-mato poderia, então, trazer calma a Riobaldo, ao Menino e ao canoeiro. Mesmo sem o “murukuíá” (Navarro, 2013, p. 319), o

19 Tatarana é um dos tantos nomes associados ao personagem Riobaldo, que, de acordo com Martins (2020, p. 484), é uma “lagarta urticante capaz de provocar reações que variam de um eritema ligeiro a lesões mais extensas e fenômenos diversos [...]”.

// Do tupi **tata’rana**, ‘semelhante a fogo’. É um dos cognomes de Riobaldo”. Esse nome também se remete à boa pontaria do personagem jagunço Riobaldo em seu manuseio com as armas.

corajoso Menino “deu ordem ao canoeiro, com uma palavra só, firme mas sem vexame: — ‘Atravessa!’ O canoeiro obedeceu” (Rosa, 2019, p. 81).

Antes da travessia, não somente miremos, mas sobretudo vejamos a importância do resgate das memórias ancestrais afro-pindorâmicas²⁰ translíngues e decoloniais presentes nas profundezas dos rios “De Janeiro” e “Velho Chico”, e de toda a vida abundante que os cercam, como suas ricas fauna e vegetação. É como se a natureza presente em toda a profundidade desse léxico indígena, advindo da língua tupi, estivesse preparando os três personagens para a travessia até a outra margem do “Velho Chico”. Por meio da construção e do jogo de indexicalidades que nos são permitidos pelas entextualizações do texto literário – o que João Adolfo Hansen (2012) vai chamar de graus de indeterminação do texto literário –, permito-me dizer que a construção da linguagem literária de Rosa pode incitar o pensamento de que o Menino ultrapassa a fronteira da consciência lógica e colonizadora, e se aprofunda na memória ancestral indígena, iniciando Riobaldo na contemplação do nhambu, da arara vermelha e do araçari, que podem estar dando um recado, um possível alerta contra as canaranas, e, por fim, da mucunã e do olho-de-boi, que ajudarão a espantar os males que poderão advir desse atravessamento da infância para a vida adulta.

“Não me lembrei do Caboclo D’água, não me lembrei do perigo que é a onça d’água, se diz – a ariranha – essas desmergulham, em bando, e bécam a gente: rodeando e então fazendo a canoa virar, de estudo” (Rosa, 2019, p. 81). Os meandros da construção do texto literário podem sugerir que Riobaldo ainda está preso nos meandros da consciência. Por

²⁰ Afro-indígenas.

isso, apesar de não ter se lembrado, ele tem medo do caboclo d’água. Se ele ultrapassasse essa consciência, visando à memória ancestral afro-indígena, poderia, inclusive, contemplar essa entidade. Martins (2020, p. 89) diz: “[C]ABOCLO-D’ÁGUA (V. ARIRANHA). Ente fantástico que à noite vira canoas e assombra barranqueiros, no rio São Francisco”. Sobre a ariranha, Martins (2020, p. 42) afirma tratar-se de um “mamífero carnívoro da família dos mustelídeos; onça-d’água. // Do tupi **ari’raña**. A autora também reproduz uma explicação de Guimarães Rosa a Curt Meyer-Clason: “A ariranha não é a lontra. É uma espécie de lontra enorme, nadadora e brava, pelo menos duas vezes e meia ou três maior que aquela. O **beca** aqui é corruptela do v. **abecar** = atacar, agarrar, atracar-se com” (Bussolotti, 1997, p. 146 *apud* Martins, 2020, p. 42). Castro (2022, p. 336), por sua vez, aproxima-nos de outro habitante das águas ao afirmar que o caboclo d’água, também chamado de nego-d’água ou moleque d’água, é um “ente fantástico que, à noite, vira as canoas e assombra barranqueiros no rio São Francisco, no Nordeste do Brasil”.

Diferentemente das acepções apresentadas por Martins (2020) e Castro (2022) acerca do caboclo d’água, este ensaio propõe uma leitura decolonial desse rito de iniciação e de passagem representado pelo encontro de Riobaldo com o Menino e por sua primeira travessia do “Velho Chico”. Essa leitura busca resgatar a memória ancestral afro-indígena de um rio vivo, que também é lar de muitos encantados, dentre os quais, o caboclo d’água. Devemos nos perguntar por que o caboclo d’água ataca e, sobretudo, a quem ele ataca. Qual tipo de barranqueiro ele ataca? Ele ataca todos os barranqueiros ou somente os barranqueiros que maltratam o rio e a natureza? Ele é um ser demoníaco ou

um ser de proteção, um guardião do rio? Miremos e vejamos, primeiro, o que significa caboclo. Segundo o *Dicionário escolar afro-brasileiro* (Lopes, 2015, p. 36):

CABOCLO(A) – Na umbanda, designação de cada uma das entidades ameríndias da linha de Oxóssi. No candomblé de caboclo, cada uma das entidades principais, reverenciadas como ancestrais dos primeiros habitantes da terra brasileira, num eloquente exemplo das inúmeras trocas e alianças entre indígenas e negros nas Américas.

Para Castro (2022, p. 336), o caboclo, ou o encantado, tem várias acepções, dentre elas, a de “designação genérica dada à personificação de espíritos indígenas brasileiros, também cultuados pelos iniciados ao lado das entidades negro-africanas, mas tidos na categoria de ‘nobres’ e não de ‘santos’”. Ao desenvolver essa definição, Castro (2022, p. 336) afirma ainda que, nos rituais de caboclo, são entoadas diversas línguas indígenas e africanas, de base congo-angola, misturadas a um português “rudimentar”. Essa leitura translingue e decolonial do caboclo, que também nos remete ao caboclo d’água, apresenta uma perspectiva distinta sobre esses seres. No tupi, inclusive, e segundo Castro (2022), *caaboca* pode significar “casa” e “habitante do mato”.²¹ O caboclo pode receber diversos nomes, como, por exemplo, Acaçá, Boiadeiro, Estrela-d’Alva, Flexa Negra, Juremera, Jundiara, Penaverde e Sultão das Matas.

As entextualizações das palavras no texto literário e suas riquezas indexicais permitem-nos pensar que, talvez, se Riobaldo fosse iniciado nessas memórias ancestrais, translingues e decoloniais afro-indígenas, não teria experimentado o “medo

21 Ainda de acordo com Castro (2022, p. 336), o caboclo também faz alusão ao “monumento em bronze, encimado por um indígena, simbolizando a vitoriosa batalha do Dois de Julho de 1823, quando ficou consolidada a independência do Brasil, com expulsão de tropas portuguesas da Bahia, no Nordeste do Brasil”.

imediatos” (Rosa, 2019, p. 81). Pelo contrário, ele poderia se sentir protegido e tranquilo, pois os caboclos, inclusive, os caboclos d’água, mal nenhum poderiam fazer a quem estava apenas aprendendo a contemplar a pintura divina de toda a “belimbeleza” que é a natureza (Rosa, 2019, p. 39). Mas Riobaldo ainda carecia de muito aprendizado, pois o medo era tamanho que ele apresentava “arregalado dôidos olhos” (Rosa, 2019, p. 82). Por isso, o Menino lhe disse: “Carece de ter coragem...” (Rosa, 2019, p. 82).

E o Menino perguntou ao canoeiro: “Ah, tu: tem medo não nenhum? [...] — ‘Sou barranqueiro!’ — o canoeirinho tresdisse, repontando de seu orgulho” (Rosa, 2019, p. 82). Para Martins (2020, p. 65), barranqueiro é o “habitante ribeirinho do São Francisco. // Bras. pop. [Brasileirismo popular]”. As culturas barranqueiras, ribeirinhas e vazanteiras atravessam todo o romance *Grande sertão: veredas*, e não seria diferente nessa primeira travessia. Se não fosse o barranqueiro, o “canoeirinho” que “tresdisse”, com muita segurança e veemência, não ter medo da “aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo” (Rosa, 2019, p. 81), Riobaldo e o Menino não conseguiriam chegar à outra margem. E, após Riobaldo amanhecer a sua aurora, em razão do encontro da sua mão com a mão do Menino, “encostando e fazendo parte melhor da sua pele” (Rosa, 2019, p. 82), o canoeiro entoou uma “moda de copla que gente barranqueira usa: ‘*Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d’água, mas pedir tua bênção...*’” (Rosa, 2019, p. 82). Apesar de Riobaldo dizer que o canoeiro cantou feio, pode-se compreender, por meio das urdiduras do texto literário, que a memória ancestral e decolonial do “Velho Chico” foi ativada. A memória afro-

indígena-galega que canta o canoeiro, ao demonstrar profundo respeito pela entidade personificada que é o rio São Francisco – um rio que é seu, pois ele o chama intimamente de “meu” –, clama por sua bênção, pede-lhe licença com grande reverência e ainda lhe oferece um copo d’água. Toda essa reverência é feita para que todos naquela canoa possam navegar pela turvação de suas águas. Afirmo que a moda de copla barranqueira é afro-indígena em razão das culturas ribeirinhas indígenas e africanas que envolvem todo o entorno do rio São Francisco, como vimos nos estudos da palavra “caboclo”, e também é “galega”, uma vez que a palavra “copla” advém do idioma galego. De acordo com Martins (2020, p. 134), “copla” é uma “pequena comp. poét., geralmente em quadras, para ser cantada. // Do prov. **cobla**. Arc.”. Martins (2020) nos diz que “copla” deriva do provençal “cobla” e que é um arcaísmo. “Cobla” ou “copla” é uma unidade estrófica da poesia trovadoresca, movimento literário galego presente entre os séculos XII e XIV. Nesse período, apesar do reino de Portugal ter se separado do reino da Galícia/León, no século XIII, a língua falada em toda a região era o galego. A língua portuguesa só receberá esse nome no século XV, com as muitas traduções realizadas pelo infante dom Pedro, irmão do rei Duarte (1433-1438), da dinastia de Avis (Monteagudo, 2017). Portanto, “copla” é um termo galego, não um arcaísmo. Seria um arcaísmo se essa palavra não estivesse mais em uso. Entretanto, ela continua a ser amplamente utilizada não somente na língua galega contemporânea, mas também nos Brasis profundos, por comunidades ribeirinhas e barranqueiras. Segundo o *Tesouro do léxico patrimonial galego e português*, “copla” pode significar “cantiga, canción” (Regueira, 1989), e, no âmbito da literatura, designar uma “composición poética, polo xeral de catro versos

para ser cantada” (Dopazo, 2013). Assim a “moda de copla” entoada pelo canoeiro é uma peça de oralitura (Martins, 2003), uma vez que o corpo do “canoeirinho” evoca, oralmente, culturas indígenas, africanas e galegas, por meio do seu respeitoso e ribeirinho cântico, marcando, assim, seu corpo como um lugar de memória, como um lugar de afrografias da memória (Martins, 2021).

“Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá” (Rosa, 2019, p. 82). Na mesma perspectiva da análise da palavra “copla”, “arribamos” também merece uma mirada mais detalhada. De acordo com *O léxico de Guimarães Rosa* (Martins, 2020, p. 45), “arriba” significa “acima. // T. pop arcaizante”. Termo popular arcaizante. Voltemos ao arcaizante. Considerando as etapas históricas das variações e mudanças da língua portuguesa, o termo “arcaizante” refere-se a formas associadas a variedades do português dos séculos XVI ao XIX. Entretanto, a palavra “arribar” e suas variações já existiam na língua galega e continuam em uso tanto no galego contemporâneo quanto nas falas orais de comunidades ribeirinhas dos Brasis profundos. Nesse sentido, sua classificação como um termo arcaizante deve ser relativizada, uma vez que a palavra permanece viva em diferentes comunidades de fala. Ademais, o significado de “arribamos” no excerto que abre este parágrafo não é o que está descrito em Martins (2020). Segundo Ares (2002, p. 3), “arribar” significa “chegar a porto”. De modo semelhante, Rivas (2016)²² registra as acepções “chegar a embarcación ó porto no que remata a súa viaxe. *Arribar o porto*” e “fondear a embarcación nalgún lugar para evitar un perigo ou por outras necessidades;

22 Não foi identificada paginação para essas acepções no endereço eletrônico do *Tesouro do léxico patrimonial galego e português*.

recalar”. No *Diccionario de diccionarios* (Santamarina, 2003), uma ferramenta do Instituto da Língua Galega (ILGa), da Universidade de Santiago de Compostela (USC), encontram-se oito acepções para “arribar”, distribuídas em quatro dicionários galegos e galego-castelhanos, e todas elas indexalizam “chegar em terra” ou “aportar”. Portanto, Riobaldo, o Menino e o canoeiro chegaram à outra margem do “Velho Chico”. Arribando à beira de lá, o Menino pediu ao canoeiro: “— ‘Você não arreda daqui, fica tomando conta!’” (Rosa, 2019, p. 82). “Arredar” é uma palavra frequentemente associada às falas mineiras. Entretanto, ela também pertence ao léxico galego. De acordo com o *Tesouro do léxico patrimonial galego e português* (2025), “arredar” aparece em 16 entradas, todas elas associadas aos significados de “afastar” ou “separar”. O mesmo se observa no *Diccionario de diccionarios* (Santamarina, 2003), no qual encontramos 36 ocorrências, distribuídas em 22 dicionários galegos e galego-castelhanos; em todas elas, as acepções também remetem aos sentidos de “afastar” ou “separar”. Esses resultados nos levam para os estudos de Valentim (2017) e de Condé (2017), que nos ensinam que grande parte dos portugueses que vieram para as Minas Gerais eram da região norte de Portugal, que já foi a Gallaecia Romana, cuja língua era o galego. Até hoje, diversas variedades do português falado no norte de Portugal apresentam muita semelhança com a língua galega. É interessante trazer, aqui, toda uma galecidade presente na obra de João Guimarães Rosa. Como nos disse o escritor galego Valentín Paz-Andrade (1983, p. 93), em sua obra *A galeguidade na obra de Guimarães Rosa*, livro traduzido do galego para o português pelo grande amigo de Guimarães Rosa, Paulo Rónai, na seção “Filogênese Galiza-Sertão”:

Rapidamente, descobrimos a sincronia binária de um mesmo processo da língua comum – originariamente comum – obrando com aparente uniformidade, através de áreas geográficas opostas, e, ademais, longamente arredadas uma da outra, na convexidade hemisférica do mundo ocidental: a Galiza numa banda, a banda boreal, e o sertão intrabrasileiro na outra, a banda austral.

Vale destacar, aqui, também a diferença entre “galeguidade” e “galecidade”. Enquanto a primeira nos remete aos limites da Galícia atual, comunidade autônoma do Estado espanhol, a segunda refere-se à Gallaecia Romana, isto é, a uma Galícia ampliada, cujos limites se estendiam desde a cidade do Porto e o rio D’ouro, passando por Braga – a antiga Bracara Augusta, sua capital –, atravessando o rio Minho e alcançando os limites atuais da Galícia. Portanto, penso que a palavra presente no título da obra de Paz-Andrade não seria “galeguidade”, mas, sim, “galecidade”, uma vez que nosso mineirês e nossas variedades brasileiras do português falado nas Gerais e nos Gerais também são atravessados pela língua galega, que foi a língua do atual norte de Portugal e de toda a atual Galícia. Segundo Paz-Andrade (1983), a Gallaecia Romana também era a terra dos ascendentes do escritor João Guimarães Rosa.²³ Assim, resalto, aqui, mais uma vez, o potencial translíngue da obra rosiana. Por meio da perspectiva translíngue indígena, africana e galega, o texto rosiano visibiliza identidades e subjetividades por meio de estórias, de corpos e de línguas-culturas sertanejas, trazendo à tona as profundas memórias ancestrais em detrimento das consciências-lógicas limitadoras, colonizadoras e homogeneizadoras.

23 Aprendi a diferença entre “galecidade” e “galeguidade” por meio de diálogos muito ricos e interessantes com dois professores galegos: a Professora Rosario Álvarez Blanco, da Universidade de Santiago de Compostela (USC), e o Professor Xoán Carlos Lagares, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

“Antojo, então, por detrás de nós, sem aviso, apareceu a cara de um homem!” (Rosa, 2019, p. 83). Segundo Martins (2020, p. 34), “antojo” significa “à vista, ante os olhos, antojado. [...] Do esp. **ant** (**e**) + **ojo**”. Mais um traço translíngue da narrativa, que, agora, advém do castelhano. E, “no parado das coisas” (Rosa, 2019, p. 83), o Menino e Riobaldo se viram ameaçados por aquele sujeito que projetava maldade nos dois que ali estavam “espreitando as distâncias do rio” (Rosa, 2019, p. 83) e não estavam fazendo sujice nenhuma. Até que, a partir de um lance, “que o olhar da gente não acompanha” (Rosa, 2019, p. 83), o Menino, muito inteligentemente, “seduziu” aquele sujeito e, dando um bote, como o do “Urutú”, cortou o ameaçador com uma “quicé”: “— ‘Quicé que corta...’ foi só o que disse, a si dizendo” (Rosa, 2019, p. 83). Para Martins (2020, p. 513), “urutu” é uma “cobra muito venenosa; jararaca pintada. // Do tupi **uru’tu**”. Urutu também será o nome dado a Riobaldo já adulto e grande líder do bando de jagunços que, um dia, foi do grande chefe Joca Ramiro e do ex-soldado e ex-político Zé Bebelo. Já “quicé”, segundo Martins (2020, p. 407), significa “faca pequena; caxirenguengue. // T. pop., region., do tupi **ki’sé**”.

“— ‘Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem...’ — ele me moderou, tão gentil” (Rosa, 2019, p. 83). Após o episódio corajoso do Menino, Riobaldo pergunta a ele se sempre foi assim: “— Você é valente, sempre?” (Rosa, 2019, p. 84). E o Menino respondeu a Riobaldo que ele era “diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (Rosa, 2019, p. 84). E assim também é este ensaio, que carece e careceu de ser diferente. Diferente no sentido de ser contracorrente e de trazer exemplos de uma contralíngua (hooks, 1994) brasileira, que, por meio da entextualização, indexicaliza

ideologias que vão muito além dos limites de uma língua nacional colonizadora e homogeneizadora. Uma língua popular indígena, africana, galega e também de muitos imigrantes que estruturaram e ainda estruturam essa língua que chamamos de brasileira. Por isso, utilizamos ferramentas translíngues e decoloniais para, por meio desta análise, desnaturalizarmos e desconstruirmos as colonialidades das linguagens. E essas colonialidades só puderam ser desnaturalizadas em razão de nosso mergulho profundo na primazia do texto literário rosiano, que nos revelou redemoinhos languageiros fecundos, performados oralmente até hoje por esses nossos Brasis profundos. Por isso, o grande crítico literário esmeraldense Fábio Lucas (2016, p. 33) uma vez disse que o *Grande sertão: veredas* atíça todos nós a abandonarmos “o eurocentrismo para buscarmos as razões e as emoções do sertão brasileiro”. A emoção do encontro com o texto rosiano é tamanha que nos faltam palavras para descrevê-la. Como nos diz o Menino: “O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome” (Rosa, 2019, p. 84). A partir da narrativa de Rosa, esse etnógrafo e antropólogo do sertão, podemos ouvir, mirar, ver e aprender com as diversas e ricas estórias que o “Velho Chico” tem para nos contar. Sei dos limites de um ensaio como este para tratar de temas tão complexos e profundos, mas espero ter semeado um olhar diferenciado e contemporâneo para os estudos linguístico-literários ampliados. Ademais, estou ciente de que a análise de uma pequena, mas significativa, parte do romance *Grande sertão: veredas* não pode refletir e constituir a obra como um todo. Sei também que este estudo languageiro, antropológico, decolonial e translíngua não esgota as infinitas possibilidades de nos debruçarmos sobre

a criação rosiana, que vai muito além do que qualquer lente teórico-metodológica específica pode alcançar. Não obstante, reforço o convite para continuarmos a resgatar nossas memórias ancestrais afro-indígenas e galegas, a *corazonar*, a *sulear*, a *sentipensar*, a *translinguajar* e a *decolonizar* nossas miradas e visões a partir da prosa-poética única e libertadora de João Guimarães Rosa. A língua(gem) literária brasileira de Rosa na perspectiva *translúngua* e *decolonial* pode revelar para todos nós as *mancadas* dos discursos das consciências (Gonzalez, 2020) *limitadoras*, *colonizadoras* e *homogeneizadoras*, o que nos faz *mergulhar* profundo no *rio-língua(gem)* rosiano no sentido de resgatar as memórias ancestrais afro-indígenas, galegas e portuguesas, bem como suas “*solidariedades dos existires*” (Freire, 2013, p.105).

Referências

ÁLVAREZ, Rosario. *Tesouro do léxico patrimonial galego e portuguê*s. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. Disponível em: <https://ilg.usc.gal/tesouro>. Acesso em: 12 jul. 2025.

ARES, Mónica Ameixide. *Pequena achega ó léxico mariñeiro dun porto galego*: celeiro. 2002. Traballo académico (Facultade de Filoloxía) – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.

ASSIS, Rosa Maria Coelho de. *A fala cabocla no interior paraense*. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BLOMMAERT, Jan. Chronicles of complexity: ethnography, superdiversity and linguistic landscapes. *Tilburg Papers in Culture Studies*, n. 29. Tilburg: Tilburg University, 2012.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2023.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de edição da correspondência inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor Alemão Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Mimeografado.

CAMPOS, Márcio D’olne. A arte de sular-se. In: SCHNEIDER, T. (org.). *Interação museu-comunidade pela educação ambiental: manual de apoio ao curso de extensão universitária*. Rio de Janeiro: Uni-Rio/Tacnet Cultural, 1991. p. 1-3.

CANAGARAJAH, Suresh. *Translingual practice: global English and cosmopolitan relations*. Nova York: Routledge, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 1995, p. 169-191.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros*. Topbooks: Rio de Janeiro, 2022.

CONDÉ, Valéria Gil. Convergência do léxico por contato entre o português brasileiro e o galego modernos. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 97-107, jul./dez. 2017.

DOPAZO, José Manuel Entenza. *Patrimonio lingüístico e cultural da Illa de Ons*: textos e estudo. 2013. Memória de licenciatura – Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2013.

FALS BORDA, Orlando. *Ante la crisis del país*: ideacción para el cambio. Bogotá: El Áncora Editores; Panamericana Editorial, 2003.

FERREIRO, Xosé Ramón; DUBERT, Francisco; MOSCOSO, Eduardo M.; SOUSA, Xosé Carlos. *Diccionario da lingua galega*. Vigo: Obradoiro; Santillana, 1995.

FIGUEIREDO, Augusta. *Maria da Cruz e o Velho Chico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1982.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 55. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GARCÍA, Ofelia; WEI, Li. *Translanguaging*: language, bilingualism and education. Nova York: Palgrave MacMillan, 2014.

GONZALEZ, Lélia de Almeida. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93.

GUERRERO ARIAS, Edgar Patricio. *Corazonar*: una antropología comprometida con la vida. Assunção: Fondec, 2010.

HANKS, William F. Indexicality. *Journal of Linguistic Anthropology*. v. 9, n. 1-2, p. 124-126, 1999.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

hooks, b. *Teaching to transgress*: education as the practice of freedom. Nova York: Routledge, 1994.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur. Buenos Aires: Clacso, 2005.

LEROY, Henrique Rodrigues. *Dos sertões para as fronteiras e das fronteiras para os sertões: por uma travessia translíngue e decolonial no ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa Adicional*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021.

LEROY, Henrique Rodrigues. CORAZONAR. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Dóris (org.). *Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras*. 1. ed. v.1. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p. 83-90.

LEROY, Henrique Rodrigues. Por uma tentativa corazonante de decolonizar o “decolonial”: a decolonização das linguagens como lutas anticoloniais. In: DE SÁ, Rubens Lacerda; CHAVES, Pedro Jônatas da Silva (org.). *Decolonialidade & Educação: esperar em tempos de perplexidade*. v. 9. cap. 3. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023. p. 67-92.

LEROY, Henrique Rodrigues. Antropologia das linguagens e territórios translíngues: infinitas possibilidades de (re)existências. In: OLIVEIRA, Grassinete C. de Albuquerque; QUEIROZ, Amilton José Freire de; AGUIAR, André Effgen de (org.). *Decolonialidade como prática de resistência e esperança no ensino-aprendizagem de línguas-literaturas-linguagens*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. p. 301-313.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2015.

LUCAS, Fábio. *Novas mineiranças*. Belo Horizonte: Baobá, 2016.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARKS, Maria Cecília. No meio da travessia – aproximações e diferenças na formação de Wilhem Meister e de Riobaldo. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília (org.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020. p. 43-60.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2020.

MATHEUS, Simone Guimarães. *Carece de coragem: a vocalidade no sertão de Rosa*. 1. ed. Belo Horizonte: Literíssima, 2024.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília (org.). *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MONTEAGUDO, Henrique. *Historia social da língua galega*. 2. ed. Vigo: Editorial Galaxia, 2017.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica: 2001.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. 1. ed. São Paulo: Global, 2013.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

NUNES. Benedito. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. PINHEIRO, Victor Sales (org.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini (org.). *Infinitamente Rosa: 60 anos do Corpo de baile e de Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018.

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

QUEIROZ, Sônia. *Palavra banto em Minas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-130.

RAMPTON, Ben. *Language in late modernity: interaction in an urban school*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

REGUEIRA, Xosé Luís Fernández. *A fala do norte da Terra Chá*. 2 v. Tese (Doutorado) – Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1989.

RIVAS, Paco. *Entre o abalo e a zaranda*: dicionario léxico do mar. Ponte Caldelas: Edicións do Cumio, 2016.

ROCHA, Edinael Sanches. *Veredas nativas*: relações entre a mitologia e a cultura dos povos originários com a obra de João Guimarães Rosa. 1. ed. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2023.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*: 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 72. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

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

SANTAMARINA, Antón (ed.). *Diccionario de diccionarios*. 3. ed. CD-ROM. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2003.

SILVERSTEIN, Michael. Indexical order and the dialects of sociolinguistic life. *Language and Communication*, v. 23, p. 193-229, 2003.

VALENTIM, Letícia Maria. O galego no léxico de Rosa: veredas. In: *Gallaecia*: estudos de linguística portuguesa e galega. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2017. p. 747-763.

VERONELLI, Gabriela Alejandra; DAITCH, Silvana Leticia. Sobre a colonialidade da linguagem. *Revista X*, Curitiba, v. 16, n. 1, p. 80-100, 2021.

WALSH, Catherine. Introducción – Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: WALSH, C. (org.). *Pedagogías decoloniales*: prácticas insurgentes de resistir. (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013. p. 23-68.

Mulheres travestidas: um percurso comparativo entre Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, e *As mulheres no parlamento*, de Aristófanes

Jean-Paul Giusti*

Edinaura Linhares Ferreira Lima**

Marcelle Pereira Santos***

Resumo

O presente artigo fará um percurso narrativo entre as personagens Diadorim, da obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e as atenienses da comédia *As mulheres no parlamento*, de Aristófanes, fazendo um diálogo comparativo com a questão *Queer*, tão pertinente em discursões atuais. Já que tanto Diadorim quanto as atenienses utilizaram do travestimento para entrarem no mundo masculino disfarçadas e, por meio de sua retórica, puderam convencer os homens da sociedade de seus períodos que poderiam ocupar lugares – antes proibidos para elas – com a mesma perspicácia que os homens ocupavam. Por certo, Maria Deodorina travestiu-se como um homem e passou a ser chamada de Diadorim. A personagem entra no bando de jagunços ao qual seu pai pertenceu. Durante a narrativa da obra, a jovem convence todos ao seu redor que

* Sorbonne Université. Professor titular de literatura e cultura brasileira, e de tradução, do Departamento de Português, da Université Lumière Lyon 2. Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e pela Sorbonne Nouvelle Paris III com uma tese sobre Machado de Assis e o Teatro (teatro, teatralidade/ teatralização nos romances, contos/ crítica teatral, e as peças teatrais). Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-3595-3345>.

** UFC. Professora da Secretaria de Educação do Ceará. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre pela mesma universidade, com trabalho voltado para o estudo das relações entre os heróis da *Iliada* de Homero e do romance *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-5542-3384>.

*** UFC. Professora da Secretaria de Educação do Ceará. Mestre em Letras com área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. Trabalha com Tragédia grega e questões de gênero. Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-0344-8449>.

é um jovem cangaceiro. No romance, Diadorim tem local de fala e respeito de todos os cangaceiros com quem se deparou. De modo análogo, na comédia, Praxágora também utiliza a retórica para convencer as mulheres a lutarem por melhorias em sua sociedade. Assim, todas vestem as roupas dos seus maridos e comparecem à Assembleia. Como formam a maioria, garantem a aprovação se sua proposta e, a partir daí, dedicam-se à construção de uma sociedade igualitária. Portanto, tanto Diadorim quanto as atenienses de Aristófanes foram *Queers*, pois, a partir do travestimento, desafiaram o contexto no qual seu gênero era colocado dentro dos grupos masculinos. Por isso, não agiram conforme os preceitos estabelecidos, mas ressignificaram e resistiram as normas sociais excludentes de suas sociedades.

Palavras-chave: travestimento; *queer*; gênero; retórica; patriarcado.

Transvestite Women: A Comparative Journey Between Diadorim in *The Devil to Pay in the Backlands* and the *Assemblywomen* of Aristophanes

Abstract

This present article is going to take a narrative path between the characters Diadorim, of the novel *The Devil to Pay in the Backlands*, written by João Guimarães Rosa, and the Athenians of the comedy *Assemblywomen*, written by Aristophanes, engaging in a comparative dialogue with Queer issue, so pertinent in current discussions. Since both Diadorim and the Athenians used cross-dressing to enter in the male world, disguised, and, through their rhetoric, they were able to convince the men of society of their periods that could occupy places, previously prohibited for them, with the same perspicacity that those men occupied. For this accomplishment, Maria Deodorina dressed up as a man and started being called Diadorim. The character joins the companions who were “Henchmen” to which her father belonged. Throughout the narrative of the novel, the young woman convinces everyone around her that she is a young “henchman”. In the novel, Diadorim has a place of speech and the respect from all the “henchmen” who come across her. Analogously, in the comedy, Praxagora also uses rhetoric to convince women that they had to fight to improve their society. Thus, all the women take their husbands’ clothes and they appear at the Assembly. As a majority, the women will have the approval of their proposal and, from there, they dedicate themselves to construction of an egalitarian society. Therefore, both Diadorim and the Athenians in Aristophanes’ play were Queers, because they were strange. Starting from their cross-dressing, they challenged the context in which their

gender was placed within male groups. Because of that, they did not act in accordance with the norms established either. Moreover, they challenged the context in which gender was placed within male groups. Furthermore, they resignified and resisted the exclusionary social norms of their societies.

Keywords: cross-dressing; queer; gender; rhetoric; patriarchy.

Recebido em: 07/07/2025 // Aceito em: 21/05/2026

Neste artigo, visamos discutir o processo de travestimento de personagens femininas em masculinas em duas obras que, apesar de cronologicamente serem distantes, possuem questões que mantêm um diálogo intertextual e se cruzam em tempos diversos, com questionamentos humanos pertencentes a diferentes épocas, mas que refletem os mecanismos de poder pertinentes ao ser humano. Nesse contexto, o comediógrafo grego Aristófanes, em sua peça *As mulheres no parlamento* (séc. IV a. C.), apresenta diálogos que se cruzam com a obra *Grande sertão: veredas* (1956), do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, que aborda o travestimento feminino através da personagem Diadorim. Dessa maneira, as mulheres, ao se travestirem de homens, subverteram o lugar socialmente esperado para o gênero feminino, uma vez que passaram a ocupar espaços que lhes eram interditos. Por conseguinte, as gregas tiveram voz em um espaço público, e Diadorim participou de inúmeros conflitos armados e viveu entre homens na jagunçagem:

[...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (Butler, 2003, p. 26).

Assim, a cultura é responsável pela construção do gênero e contribui para a identificação de cada indivíduo. Na atual conjuntura, segundo Butler, o gênero acaba sendo determinado pela identificação dos sujeitos, pois pensá-lo apenas em seu

aspecto biológico não permite reconhecer aquilo que o indivíduo efetivamente é, ou seja, sua identidade.

No sertão de Rosa, o feminino margeia o sertão, já que aparece ocupando o lugar de mãe, de esposa, de prostituta, mas não aparece ao lado do masculino da jagunçagem. Por certo, a maioria das mulheres era sem voz, sem autonomia. Por isso, Diadorim surge como homem, sério, belo e extremamente corajoso: “Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares. Em jagunço com jagunço, o poder seco da pessoa é que vale” (Rosa, 2019, p. 64). Assim, em um ambiente bruto, violento e hostil, Diadorim destacou-se como um homem valoroso, pois não buscava privilégios ou poder, mas apenas viver como jagunço. Dito isso, a personagem só queria pertencer, como igual, a um grupo que ignorava o feminino. Por certo, Diadorim almejava viver como um corajoso jagunço dos sertões das Gerais, seguindo seu pai, Joca Ramiro, o maior líder de um grupo de jagunços da região.

Em contrapartida, o intuito das mulheres gregas, em *As mulheres parlamento*, ao se travestirem, era assumir o poder absoluto sobre seus próprios corpos, inclusive sexualmente. Além disso, buscavam tomar o poder das mãos dos homens para reestruturar as leis vigentes, que beneficiavam e privilegiavam apenas o gênero masculino, proporcionando às mulheres uma perspectiva mais igualitária na sociedade.

Em *Lisístrata*, comédia na qual as mulheres, cansadas do longo período de guerra, que afastava seus maridos de suas casas, apresentam um plano, promovendo uma privação coletiva de sexo aos homens, com o objetivo de fazê-los retornar ao lar. Já as mais velhas controlariam os recursos financeiros e guardariam a entrada principal da cidade. Em ambas as peças, observa-se a tomada do poderio masculino pelo feminino.

Aristófanes traz uma nova perspectiva de reflexão a respeito de se a mulher poderia ocupar o lugar do homem, saindo de seus lares e tomando decisões políticas que afetariam toda a conduta do corpo social, já que, naquela sociedade antiga, esperava-se que o feminino não exercesse o poder, mas que gerasse cidadãos gregos, sendo a função primordial das mulheres gregas. A educação das jovens helenas era voltada para que se tornarem boas esposas e vivessem dentro de suas moradias.

Dentro da casa, na esfera privada, a mulher era a responsável por todas as tarefas domésticas, tidas como femininas: cuidar das crianças, da roupa, da comida, do marido e também da tecelagem. Assume-se que essa última era muito importante na vida das mulheres atenienses, já que nas pinturas dos vasos elas frequentemente figuram sentadas na roda de fiar. O ideal ateniense de esposa era a chamada *σώφρων*: mulheres sexualmente comedidas e profundamente dedicadas ao marido, aos filhos e às tarefas domésticas (Campos, 2015, p. 14).

Tanto na peça de Aristófanes como no romance de Rosa, as mulheres tinham seu lugar estabelecido. Na Grécia Antiga, as funções sociais da mulher eram a casa e os ritos religiosos. Então, os contextos de maior permanência das mulheres atenienses eram a família, o silêncio, o lar ou a casa (*οἶκος*), ou seja, seu lugar era o privado, não lhes sendo possível andar nas ruas gregas desacompanhadas. Segundo Ferraz Júnior (1993, p. 27), “a palavra privado tinha o sentido *deprivus*, de ser privado de, daquele âmbito em que o homem, submetido às necessidades da natureza, buscava a sua utilidade no sentido de meios de sobrevivência. Nesse espaço não havia liberdade”. Por outro lado, o lugar destinado ao homem era a pólis (*πόλις*). Ao homem, ao público, ao cidadão político (*πολίτικο*), era permitido andar livremente pelas ruas atenienses.

Então, em uma sociedade patriarcal, à mulher era permitido o silêncio, tendo em vista que havia a desconexão com a família no momento do casamento, existindo uma ruptura completa entre a mulher e seus laços consanguíneos: “o casamento deu-lhe segundo nascimento. Doravante estará colocada no lugar de filha de seu marido” (Coulanges, 2001, p. 42),

Por conseguinte, a mulher ateniense era dada à família do marido, sendo deslocada do seu lugar de convívio e de seus afetos, com os quais não teria mais contato. A casa era a sede da família, e as relações familiares eram marcadas pela diferença e pela hierarquia, estabelecendo vínculos de comando e obediência. Desse contexto, emerge a figura do *pater familias*, o pai, senhor de sua mulher, seus filhos e seus escravos (Ferraz Júnior, 1993). Isto é, o *pater familias* era o homem que, nas sociedades antigas, detinha para si o poder sobre o que houvesse de material, escravo e feminino. Aristóteles (1998, v. 39) apresenta uma definição distinta e realista para o conceito de *pater familias*, que envolvia o poder senhorial, exercido sobre os escravos; o poder marital, exercido pelo marido sobre a mulher; e o poder paternal, exercido pelo pai sobre os filhos:

O pai e marido governa a mulher e os filhos, ambos como pessoas livres, mas não com a mesma forma de autoridade: governa a mulher como cidadão, os filhos como súditos. O homem está mais apto para mandar por natureza, do que a mulher, a menos que a união de ambos, contrarie de algum modo a natureza; do mesmo modo, o mais velho e mais desenvolvido está mais apto a mandar do que o mais novo e menos desenvolvido.

Dessa maneira, escolhemos como fontes de nosso referencial teórico duas estudiosas cujos nomes são fundamentais para o surgimento da Teoria *Queer*: Eve Kosofsky Sedgwick

e Judith Butler. Sedgwick trabalhou com o conceito social de “armário” na obra *Epistemologia do armário*. A autora apresenta o “armário” como metáfora para descrever um regulador que funciona de maneiras diferentes para o “homem” e a para a “mulher”, pois ele serve para ocultar a sexualidade do indivíduo, mantendo-o trancafiado nesse espaço simbólico e sob constante vigilância, sempre ameaçado pela possibilidade de exposição. Para Sedgwick, o ser humano busca a aprovação das estruturas sociais ao seu redor, o que acaba promovendo um medo constante que o domina.

Conforme teorizado por Sedgwick (2007, p. 67), o silêncio não deve ser compreendido como uma mera ausência de linguagem ou um vazio comunicativo, pois o sigilo é proposital e é uma escolha do indivíduo para manter sua reputação, já que somente a heteronormatividade, estabelecida pelo meio social, mantém privilégios: “O silêncio é tornado maleável de tal forma que ele próprio se torna um tipo particular de fala, uma forma de comunicação que funciona de maneira tão ativa e performativa quanto as palavras ditas”. Por outro lado, a cultura ocidental moderna, como é estruturada, acaba causando crises de identidade sexual.

Já Butler é considerada uma das precursoras da Teoria *Queer*, entendendo as Questões de Gênero como uma construção social, e não biológica. Ante o exposto, a estudiosa foi escolhida para permear esta análise por trabalhar com o travestimento (*cross-dressing*) e a performatividade de gênero, entendendo o gênero como regido por normas externas que obrigam o indivíduo a “ter um gênero”, e não como uma escolha teatral realizada diariamente. Com o intuito de nos ajudar a entender melhor a maneira desviante das mulheres nas obras analisadas na

presente pesquisa, ressaltamos que, inicialmente, o termo *queer* remetia a um xingamento, usado para insultar a comunidade *gay*, por não se enquadrar nos padrões de normalização esperados. Por isso, “*queer* era um xingamento que significava estranheza, anormalidade, desvio, perversão” (Ribeiro, 2005, p. 129).

Segundo Spargo (2006, p. 8), “o termo descreve um leque diverso de práticas e prioridades críticas”. Para entendermos a Teoria *Queer*, podemos comparar a sociedade com um grande palco, no qual há um roteiro rígido a respeito de como ser “homem” ou “mulher”, produzido por repetição de ações, comportamentos e normas. No livro *Corpos que importam*, Butler (2020, p. 168) reforça a questão do travestimento e da paródia como subversão, ou seja, como estratégias pelas quais um indivíduo utiliza o exagero dos traços socialmente construídos de gênero:

A drag não é a criação do gênero a partir do nada; pelo contrário, ela trabalha com materiais normativos, retrabalha as próprias amarras normativas pelas quais o gênero é socialmente regulado, e mostra que a própria heterossexualidade idealizada é uma imitação que ninguém consegue personificar perfeitamente.

Por conseguinte, as mulheres da peça de Aristófanes e Diadorim, em Rosa, agem com estranheza e, consciente ou inconscientemente, criticam o sistema opressor em que estão inseridas, comportando-se de forma desviante em relação à grande maioria das mulheres. Elas representavam uma minoria feminina destemida e estranha ao que era esperado do feminino em suas sociedades. Por certo, “não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (Butler, 2003, p. 27).

Nas obras de Rosa e de Aristófanes, o gênero masculino é o gênero dominante do poder. Sendo assim, a motivação das personagens para o travestimento foi a possibilidade de exercer a autoridade que sempre esteve nas mãos viris. Ao imitarem a ideia do que a sociedade diz ser “um homem”, reforça-se a performatividade das mulheres nas obras. Esta não é utilizada apenas como uma escolha teatral, mas como uma artimanha e uma forma de imitação, funcionando como subterfúgio para alcançar suas metas.

Dessa maneira, Diadorim se mostra como a própria dualidade do ser. Ela permeia entre o masculino e o feminino, convivendo com esse binômio estabelecido, não sendo totalmente uma coisa nem outra. Posto isto, partindo de seus vários nomes e significados que assume ao longo da narrativa, percebe-se que o nome atravessa sua própria essência instável: “— Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê” (Rosa, 2019, p. 116). Então, Reinaldo surge com o significado: “Reinaldo é também um nome guerreiro de origem germânica – e seu portador, também credenciado para a chefia, é aclamado como rei ao assumi-la” (Machado, 2013, p. 63). Já Diadorim e, por fim, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (Rosa, 2019, p. 432). Dessa forma, só o nome Diadorim pode significar várias coisas no que concerne à interpretação dos nomes:

1. Diá como Diabo, claramente confirmado quando o texto se refere ao demônio com o diá (p. 40) e Diadorim é chamado de Diá à p. 553.
2. Diá como dea, referindo-

se ao outro polo, Deus, muitas vezes associado ainda ao elemento que destacamos a seguir, também presente no Nome Diadorim. 3. A conjugação do verbo dar. 4. Dia, em suas conotações de tempo, luz, brilho (de ouro, à p. 562). 5. Dor. 6. Adorar, significado que se situa na vertente positiva, de Deus e amor, com a forma deadorar corroborada pela existência de deamar (pp. 40 e 134). 7. Durar, sendo a pronúncia da vogal fechada atestada quando o jagunço Quipes ouve o Nome e repete “Dindurinh’... Boa apelidação...” e Riobaldo observa que ele “Falava feito fosse o nome de um pássaro” (provavelmente andorinha), à p. 533. Além da ideia de duração desse nome perpetual, evoca-se aí também a dureza do guerreiro, “o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era chumbo e ferro”. (Gs 404). 8. Ódio, odiar, no polo negativo da dor e do diabo, opondo-se ao brilho de Deus e do amor, a adorar e dourar, outro sema também ocasionalmente afluído no Nome. 9. Odor. 10. Rio, já assinalado (ver sobretudo Gs 403). 11. -im, sufixo diminutivo ambíguo, servindo para masculino ou feminino, como o texto mostra inúmeras vezes, deixando, no caso, o sexo indefinido, não marcado, e sublinhando apenas a afetividade (Machado, 2013, p. 67).

Ademais, Diadorim é uma figura das representações da donzela guerreira, mulher que precisa vingar o pai: “— Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir você, Riobaldo, no querer e cumprir” (Rosa, 2019, p. 382). E, para isso, corta o cabelo: “— Cabelos que cortou com tesoura de prata” (Rosa, 2019, p. 429) —, amarra os seios, esconde o quadril e usa uma vestimenta masculina — “Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar” (Rosa, 2019, p. 214). Ela também toma banho escondida: “Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada” (Rosa,

2019, p. 109). E, depois de tudo, ainda vai guerrear, abdicando de sua feminilidade e tornando-se um guerreiro. Contudo, somente na sua morte é que os aspectos femininos de Diadorim ficam visíveis: “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (Rosa, 2019, p. 429). Por fim, Maria Deodorina aparece no corpo morto e exposto com características femininas:

Sua posição é numinosa na série filial, como primogênita ou unigênita, às vezes a caçula; o pai não tem filhos homens adultos ou, o que é quase regra, não os tem de todo. Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas [...], cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido. Costuma ser descoberta quando, ferida, o corpo é desvendado; e guerreia; e morre (Galvão, 1998, p. 12).

Dessa maneira, Diadorim, na narrativa de Riobaldo sobre a sua morte, torna-se mulher no sentido literal, trazendo uma mudança profunda da perspectiva de um atônito leitor. Por certo, Diadorim, travestida de figura masculina e jagunça, tomava o que queria por meio da força da arma e da faca: “Diadorim era assim: matar, se matava – era para ser um preparo. O judas algum? – na faca! Tinha de ser nosso costume” (Rosa, 2019, p. 33). Consequentemente, era assim que o homem sertanejo lidava: matava e morria na base da faca e do fazer sangrar, do mesmo modo como fizeram Diadorim e seu inimigo, Hermógenes. Ambos se esfaquearam e sangraram até a morte, morrendo Diadorim com bravura e honra, e cumprindo sua vingança contra a morte de seu pai:

Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... [...]. Ao

ferreio, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. [...] O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (Rosa, 2019, p. 425).

Decerto, para entender um pouco mais a figura emblemática de Diadorim, é necessário apresentar também um dos contextos de criação da obra, já que nela é propagado o conhecimento que Rosa tinha sobre o Brasil. O autor era um homem que observava e transmutava o país em suas obras. Assim, na obra *O homem dos avessos*, é citada a enorme inspiração que o escritor buscava no povo brasileiro e na observação documental refletida em suas obras:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção que subtrai a matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte – para cuja órbita nos arrasta a cada instante mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o mundo (Candido, 2002, p. 122).

Desse modo, com o intuito de adentrar na subjetividade da vida sertaneja, Rosa colocou heróis diversificados. Dentre eles, estava Diadorim, que se destaca por ser diferente e por despertar em Riobaldo inúmeros sentimentos contraditórios, inclusive o amor, em uma sociedade que não admite esse sentimento entre “dois homens”: “e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto” (Rosa, 2019, p. 65). À vista disso, os jagunços eram homens rústicos, não aceitavam

mudanças e viviam segundo suas próprias leis, sendo um dos costumes a não aceitação de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. Sendo assim, um relacionamento amoroso e sexual entre Riobaldo e Diadorim era interdito enquanto ela se assumisse como homem.

Assim, eles viviam da forma que seus chefes permitiam, em um ambiente extremamente violento, fugindo da polícia, cercados por inimigos e isolados em espaços remotos do sertão. Por isso, não habitavam espaços urbanos e movimentados das grandes metrópoles, sendo, em sua maioria, analfabetos, pobres e sertanejos. Dessa forma, já salientava o também escritor brasileiro Euclides da Cunha (1982, p. 91), em sua obra *Os sertões*:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. [...] Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...] Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. [...] Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. [...] e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Indubitavelmente, não poderia ausentar-se a historicidade nas suas narrativas. Rosa, com o propósito de apresentar ao leitor o lugar comum de uma parcela excluída da sociedade, retratou a figura de jagunço:

A palavra “jagunço” e a instituição da jagunçagem revestem-se, assim, de importância estratégica para se compreender o fenômeno da violência e do crime no Brasil. Ao retratar o país sob o ângulo da jagunçagem,

Guimarães Rosa traz à tona o componente da violência que está na origem de todo poder constituído (Bolle, 2004, p. 91-92).

Contudo, para Facó (1991), não havia distinção entre um jagunço e um cangaceiro; ambos representavam o sertanejo valente, tão bem descrito no romance de Rosa, que, em seu livro, criticou as instituições que marginalizam parcelas da sociedade e descreveu, com minúcias, o contexto de violência e opressão pelos quais passava o sertanejo. É válido lembrar que o cangaço, fenômeno que reverberou no sertão brasileiro na década de 1930, foi uma resposta ao menosprezo das elites dominantes em relação à figura do sertanejo pobre, miserável, castigado com a seca no sertão nordestino, desprovido de riquezas e cansado das injustiças sociais. Foi nesse contexto de revolta dos sertanejos que os jagunços se fincaram no Nordeste, pegaram em armas e deram origem aos temidos cangaceiros:

[...] o presidente [...] vangloriava-se de ter eliminado o cangaceirismo em todo o Ceará. Perseguira-o, é verdade, prendera centenas de sertanejos insubmissos, matara muitos, destroçara grupos inteiros. Mas a base fundamental, a matriz do cangaceiro e do jagunço permanecia intocada: o monopólio da terra, onde o trabalhador vivia como um semi-servo. O latifúndio produzia o mal e o alimentava. Provocava a miséria entre os despossuídos, em cujo seio nasciam os bandoleiros, que se voltavam contra o latifúndio, ainda que de maneira inconsciente. Mas a força deste era tão grande ainda que conseguia corrompê-los, desviá-los do seu caminho de rebelião contra a ordem dominante e colocá-los a seu serviço, aliciando-os, com os jagunços, para sua própria defesa. [...] É o capanga ou jagunço, na fazenda de um grande proprietário. Os próprios bandos autônomos se veem enredados nas malhas do latifundiário. Para fugir às perseguições da polícia, ocultam-se [...] numa grande fazenda, abrigo em geral inviolável (Facó, 1991, p. 173).

Então, do humilde e aparentemente subserviente homem, que tirava o chapéu de palha na presença de pessoas importantes, desse homem sertanejo e nordestino, surgiram os cangaceiros insubmissos. Há “a formação de grupos de cangaceiros que lutam de armas nas mãos, assaltando fazendas, saqueando comboios e armazéns de víveres nas próprias cidades e vilas” (Facó, 1991, p. 34). Decerto, o jagunço foi instituído em um contexto do poder masculino e conservador, em que a figura masculina era quem tinha voz, estratificação social e muito poder. Esses homens trabalhavam para fazendeiros e políticos, sendo, em alguns momentos, vistos como ladrões; em outros, como heróis. Eles tinham, no meio de outros sertanejos, o seu lugar, que tinha um papel masculino definido. Assim, Rosa ilustrou, em sua obra, a sociedade de poderio masculino existente no sertão na década de 1950. A sociedade retratada nos sertões das Gerais era similar à do sertão nordestino:

O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava (Albuquerque Júnior, 2013, p. 150).

Dessa maneira, Rosa criou seus jagunços à moda dos bravos homens já existentes na Caatinga brasileira. Os chamados cangaceiros foram comuns no sertão nordestino e, assim como os jagunços dos sertões das Gerais, eram homens regidos por leis próprias. Em sua grande maioria, eram homens viris que adentraram a Caatinga na década de 1930:

Os maiores cangaceiros, entendidos estes como os chefes de grupo de maior expressão, gostavam da vida do cangaço. Num sertão profundamente conturbado pelas disputas entre chefes políticos, lutas de famílias, ausência de manifestações rígidas e eficazes de um poder público longinquamente litorâneo; sertão povoado por um tipo especial de homem, individualista, sobranceiro, autônomo, desacostumado a prestar contas de seus atos [...]. A figura do cangaceiro, homem sem patrão, vivendo das armas, infenso a curvaturas, era razoavelmente bem aceita naquele meio (Mello, 2004, p. 116-117).

No entanto, ao contrário da jagunçagem em Rosa, em que as mulheres apenas margeavam a narrativa, os cangaceiros, como Virgulino Ferreira da Silva, também conhecido como Lampião, ou simplesmente Capitão, nome que seus subalternos delegaram para ele, tiveram ao seu lado parceiras que participaram desse universo. Dentre elas, estava Maria Gomes de Oliveira. Ela abandonou a casa e o marido para viver voluntariamente no cangaço, onde inclusive teve uma filha com Lampião. Ademais, ela também teve alcunhas no cangaço, como Maria do Capitão, Dona Maria e, após sua morte, passou a ser lembrada como Maria Bonita, pois, apesar do ambiente masculino, opressor, insalubre e hostil, era vaidosa e considerada bela. Por certo, sua última alcunha remete à narrativa de *Grande sertão: veredas*, já que um de seus nomes veio de sua mãe, Maria Déa. Esse nome lembra Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, ou seja, ambas possuem o nome Maria. Esse nome feminino apresenta diversos significados, sendo que uma das primeiras associações que desperta é santidade. Outro fator importante é que Maria é considerada uma figura santa, mãe de Jesus Cristo, não corrompida pelos prazeres mundanos, uma mulher que concebeu sem contato sexual e que personificou a pureza e a servidão a Deus.

Além disso, seu nome veio do hebraico, *Myriam*, que significa “senhora soberana”, “aquela que ama”, “a escolhida”, “amada por Deus”, ou ainda, “mar de amargura”, “a vidente”, “a pureza”. Já na derivação do egípcio, seria *mry*, ou seja, “amor”. Por fim, o nome Maria, por ser um nome popular no Brasil e no mundo, devido à propagação do cristianismo, também pode se referir a todas as mulheres, às inúmeras “Marias” que passam despercebidas, sempre humildes, tementes a Deus e silenciosas. Somado a isso, outras possíveis significações podem ser observadas nos nomes da Maria de Lampião e da Maria de Riobaldo. Dentre elas, constata-se o elemento *Deo*, que significa “Deus”, em Latim:

Sobre o nome *Maria* seria ocioso tecer comentários. DEODORINA nos parece uma alteração da forma que seria *Diodorina*, de *Diodora*, que, segundo Nascentes, vem do gr. *Diódoros*, de *dio*, raiz que se acha em Zeus, *Diós* o deus Zeus, e *dôron*, dom, presente de Zeus [...] DA FÊ não destoa das conotações dos dois primeiros, antes vem servir de suporte a eles e à semelhança como “minha senhora Nossa Senhora da Abadia” que nela encontra Riobaldo (Santos, 1971, p. 120).

Consequentemente, o cangaço teve outras mulheres, como Sêrgia Ribeiro da Silva, ou simplesmente Dadá, que foi sequestrada e violentada por Corisco, o “Diabo Loiro” e o braço direito de Lampião, mas acabou vivendo como sua companheira por muitos anos. Ela foi a única mulher a usar um fuzil no grupo de Lampião e, inclusive, segundo as narrativas biográficas dessa corajosa mulher, ajudou Corisco no comando do bando após a morte de Lampião.

Assim, os jagunços de Rosa assemelhavam-se a tantos outros que existiram no país, mas a personagem Diadorim, com seu travestimento, mostrou uma sociedade que tinha mesmo uma

conjuntura patriarcal. Dessa maneira, existiram e existem outros Diadorins na sociedade, seres que são subversivos, andrógenos, ambíguos e que deixam à mostra aspectos da sociedade brasileira não visíveis para a grande maioria dos brasileiros. Outrossim, em algumas passagens da narrativa, Diadorim foi questionado sobre a sua sexualidade, tendo o dever de mostrar que era viril e que não nutria desejos por Riobaldo. Pode ser citado como exemplo o confronto de faca entre Diadorim e um jagunço de outro bando que ousou chamar Diadorim de “delicado”:

A fumaça dos tições deu na cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” [...] 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 estava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: - um safano nas queixadas e uma sobarbada – e calçou o pé, se fez em fúria. Deu com Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou encima: e o punhal parou ponta dantinho da goela do dito, bem encostado no gogó [...]. Diadorim mandou também que Fancho se levantasse: que puxasse também da faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu amistoso [...] “— oxente! Tu é, manu velho, patricio!” (Rosa, 2019, p. 119-120).

Dessa maneira, para Diadorim e Riobaldo, andarem juntos como dois amigos era um ato cotidiano e tranquilo, diferentemente dos demais jagunços, que não nutriam amizades estreitas entres seus pares. Contudo, Riobaldo amava profundamente seu amigo, mesmo sabendo que, naquela sociedade, não seria permitido um relacionamento amoroso entre dois homens:

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si.

De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam (Rosa, 2019, p. 28).

Então, o comportamento atípico dos dois era respeitado, porque ninguém queria desentendimentos com homens corajosos e destemidos como Riobaldo e Diadorim. Além disso, ninguém suspeitou, em nenhum momento, da condição de Diadorim, que, na verdade, era uma mulher travestida.

Do mesmo modo que a personagem de Diadorim, as mulheres gregas foram corajosas e insólitas ao desejarem construir uma sociedade diferente na peça *As mulheres no parlamento*. No primeiro argumento, temos a explicação do proceder das mulheres para participarem da Assembleia. Elas também utilizaram o travestimento e a performatividade para alcançarem uma possível visibilidade e liderança em suas sociedades.

Sabe-se que, nesse período histórico, o teatro tinha um papel importante na vida dos gregos e que, por esse motivo, Aristófanes participou de concursos de peças teatrais. Estimase que ele tenha escrito em torno de 40 peças durante a sua vida. O poeta chegou até a ganhar alguns dos concursos, mas, infelizmente, poucas de suas peças permaneceram e chegaram até a contemporaneidade, pois muitas se perderam, e de outras restaram apenas fragmentos, ficando, desse modo, 11 peças: *As nuvens*, *As vespas*, *Lisístrata*, *As rãs*, *As mulheres no parlamento*, *Os pássaros*, *As tesmofariantes*, *Os acarnenses*, *Os cavaleiros*, *A paz* e *As aves*.

Os concursos dos quais Aristófanes participou eram incentivados pelos governos em voga como um subterfúgio para se manterem no poder, e o estratagema foi usar as artes

para manipular as camadas populares. Além da arte, ele também usou a religião e o culto de adoração das massas aos deuses para conseguir prestígio popular e fazer com que as famílias aristocráticas perdessem influência diante dos mais pobres: “afirmou-se que o grande desenvolvimento das festas religiosas e o interesse pelas artes, traço característico dos tiranos gregos, brotavam apenas do desígnio de afastar da política as massas inquietas e distraí-las sem perigo” (Jaeger, 2001, p. 278).

Aristófanes, com suas peças, utilizava figuras de linguagem e uma estilística que o diferenciavam dos demais escritores gregos. Convém salientar que, por meio do riso, da ironia e, muitas vezes, do grotesco, Aristófanes trouxe para a sociedade grega temas e discussões que não poderiam ser explicitados diretamente. Assim, aquele desvio, cujo crítica os tiranos não identificavam em suas palavras, acabava realmente sendo uma ferrenha crítica social, que os conhecedores do século V a. C. saberiam reconhecer, sem que fosse necessário nomear explicitamente seus destinatários.

Diante de um contexto político de falso interesse pelas artes e pela religião, utilizadas para desviar a atenção da população dos problemas públicos. Dessa forma, surgiram alguns comediógrafos, sendo Aristófanes o maior exemplo deles. Segundo Werner Jaeger (2001, p. 278):

Nenhuma exposição da cultura do último terço do Século V pode passar por cima de um fenômeno para nós tão estranho quanto atraente: a comédia ática. É certo que os antigos a denominaram “espelho da vida”, nela se pensavam na natureza humana, sempre igual, e nas suas fraquezas

Além disso, é importante ressaltar que o teatro representava uma determinada realidade cheia de conflitos, que, no caso das

comédias, ainda continuam sendo válidas. Para um poeta da época, era um grande prestígio ganhar o festival nas Dionísias.

Por isso, é importante compreender que os comediógrafos desse período histórico passaram a refletir sobre a democracia ateniense, sobre a realidade que os cercava como cidadãos e sobre os problemas que poderiam incidir em sua comunidade:

A comédia visa as realidades do seu tempo mais do que qualquer arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o propósito fundamental é apresentar, além da efemeridade das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopeia e da tragédia (Jaeger, 2001, p. 415).

Para isso, o comediógrafo serviu-se do poder da palavra, passando a usá-lo nas peças como uma forma de censurar essa sociedade. A palavra construiria o discurso, sendo importante para persuadir as pessoas. Dessa maneira, o poeta cômico colocou, na performance do ator e na oratória advinda de seus textos, uma maneira de não somente persuadir, mas também de provocar o riso, ao mesmo tempo em que criticava os problemas pouco discutidos e ignorados pela maioria do povo grego.

Durante muito tempo, a comédia não foi tão estudada, porque trata de assuntos constrangedores e escandalizadores, que causam o risível no público por ridicularizarem as pessoas e, principalmente, debocharem de uma parte da população: “a origem da comédia se encontra no incoercível impulso das naturezas mais comuns, poderíamos até dizer na tendência popular, realista, observadora, e crítica, que escolhe como predileção imitar o que é mau, censurável, indigno” (Jaeger, 2001, p. 415).

Por certo, na peça *As mulheres no parlamento*, Aristófanes (1996, vv. 107-108) mostra-nos, por meio de um grupo de mulheres que deseja tomar o poder pela apropriação política, que era preciso “arriscar este golpe, a ver se conseguimos tomar as/ rédeas do governo e fazer alguma coisa por esta cidade” (Aristófanes, 1996, vv. 107-108). Além disso, elas fazem uso da imitação do discurso ou da retórica masculinos, isto é, do convencimento por meio da palavra: “Há mais alguém que queira usar da palavra?” (Aristófanes, 1996, v. 147). Desse modo, conseguem mobilizar o público presente na Assembleia: “E o povo/ a clamar com quanta força tinha” (Aristófanes, 1996, vv. 440-441).

Acrescentamos a essas estratégias, o travestimento, já que essas mulheres pegam as roupas dos maridos durante a noite, colocam barbas falsas e esforçam-se para andar e falar como homens: “cumpriram tudo à/ risca. Têm sapatos, bengalas, roupas de homem, tal qual/ como combinámos” (Aristófanes, 1996, vv. 74-76).

Da mesma maneira, elas dão um jeito de sair de casa durante alguns dias para tomarem sol e não parecerem tão brancas, já que as mulheres gregas tomavam pouco sol, pois não saíam de casa com frequência: “meu marido saía para a ágora, eu untava-me da cabeça aos pés/ e pespegava-me o dia inteiro ao sol, a torrar” (Aristófanes, 1996, vv. 63-64). Na Assembleia, Cremes chega a confundir as mulheres travestidas com sapateiros, porque eles não costumavam sair de casa para pegar sol.

O coletivo feminino vivia no *oikos*, a casa, o espaço privado do lar, atuando como guardiãs das chaves da despensa – lugar socialmente destinado a elas: “E quando, à socapa, abrimos a despensa bem fornecida de vinhaça e farta de grão, tu és nossa

cúmplice” (Aristófanes, 1996, vv. 14-15). Assim, o plano de tomada do poder elaborado pelo grupo de mulheres seria concretizado na Assembleia, espaço público por excelência, próprio dos homens gregos, do qual a mulher ateniense não participava, uma vez que o direito à fala nesse espaço era reservado exclusivamente ao cidadão grego.

Ademais, a personagem Praxágora e as outras mulheres ficaram insatisfeitas com o governo estabelecido pelos homens gregos: ““E são vocês, meu povo, /os culpados de tudo. Quando recebem, em salário, os fundos/ do Estado, só pensam no vosso próprio interesse” (Aristófanes, 1996, vv. 205-207). Elas se encontravam fartas da má administração pública corrupta, por meio da qual se estabelecia uma grande desigualdade social entre a aristocracia e o povo, e, assim, se irritavam com os ganhos advindos de interesses particulares e não coletivos: “O mal está em que a vejo sempre deitar mão a /governantes da pior espécie” (Aristófanes, 1996, vv. 177-178).

Por isso, a personagem convocou todas as mulheres, esposas de gregos, para insuflarem o ambiente da Assembleia com o discurso de tomada de poder, que se expressa nas seguintes palavras: “se devia confiar às mulheres o governo da cidade” (Aristófanes, 1996, v. 430). Uma vez transferido o poder às mulheres, a administração da cidade melhoraria deveras, pois elas cuidariam do governo da mesma maneira cuidadosa que administravam suas casas.

Adicionalmente, Praxágora expõe os motivos pelos quais as mulheres exerceriam um governo superior ao dos homens. Em seu discurso, a personagem evidencia problemas presentes na sociedade ateniense, especialmente aqueles relacionados à condição feminina e às limitações impostas às mulheres por

uma ordem social conservadora. Ao mesmo tempo, apresenta transformações que seriam alcançadas com a instauração da nova administração do governo: “Acabou-se a roubalheira, a inveja dos vizinhos, as andanças/ em pelo por aí, na pedincha, seja o tipo quem for. Ponto/ final nos insultos e nas penhoras” (Aristófanes, 1996, vv. 565-567).

Outrossim, a população feminina pouparia a vida dos jovens, pois, por serem mães, não gostariam que seus filhos participassem de guerras nem que eles morressem: “primeiro, que, se são mães, vão dar /tudo por tudo para salvarem os soldados” (Aristófanes, 1996, vv. 233-234). Dessa forma, as cidadãs acabariam com os confrontos armados entre os gregos, tão comuns naquele período.

Decerto, o universo feminino, presente na obra de Aristófanes, sabia como lidar melhor com o dinheiro público, dividindo-o de modo mais igualitário. Nesse sentido, haveria a busca por uma sociedade mais igualitária para todos. Contudo, ainda havia certa resistência de alguns contra o novo governo, visto que estavam acostumados a terem privilégios individuais e não queriam compartilhar seus bens materiais. Praxágora não se deixou abater e explicou, de forma clara, como se daria essa mudança: “O que eu quero estabelecer é um padrão único de vida em comum, igual para todos” (Aristófanes, 1996, v. 594).

Ademais, salienta-se que as mulheres não seriam enganadas, uma vez que já tinham o hábito de cuidar das despesas e da organização de seus lares. Apesar do discurso eloquente na Assembleia, elas questionaram como funcionaria esse novo governo, já que tudo seria repartido e todos deveriam entregar suas posses individuais e materiais à coletividade: “É deste fundo comunitário que nós, as mulheres, vos vamos/ sustentar. É

a nós que compete administrá-lo com economia/ e bom-senso” (Aristófanes, 1996, vv. 599-600). Em complemento a essa nova mudança, todos os dias haveria um jantar coletivo para todas as pessoas, e a comida seria repartida de forma igualitária.

Outro aspecto relevante é a questão da paternidade e da maternidade, tão prezada pelos cidadãos gregos, sendo a maternidade considerada o papel mais importante atribuído às mulheres. Nesse novo modelo social, os filhos passariam a pertencer à coletividade: não haveria um pai em particular, embora a identidade da mãe permanecesse conhecida. Isso colaboraria para que os jovens tratassem os mais velhos com respeito e justiça, uma vez que qualquer um deles poderia ser seu progenitor: “As crianças vão considerar / como pais todos os mais velhos, conforme a sua idade” (Aristófanes, 1996, vv. 635-637).

Enfim, ao compartilharem o bem comum, todos teriam relação sexual com quem quisessem, não apenas os velhos e as velhas, mas também os feios e as feias, tendo a prioridade na escolha dos parceiros mais jovens e bonitos. Todos esses teriam saciados seus desejos sexuais. Sob esse viés, destaca-se a possibilidade de se falar da mulher exercendo sua sexualidade independentemente da sua idade e beleza. Segundo Lerner (2019, p. 287):

A expressão emancipação da mulher significa: liberdade das restrições opressivas impostas pelo sexo; autodeterminação; e autonomia. Liberdade das restrições opressivas impostas pelo sexo significa liberdade das restrições biológicas e sociais. Autodeterminação significa ser livre para decidir o próprio destino; ser livre para definir seu papel social; ter a liberdade de tomar decisões referentes ao próprio corpo. Autonomia significa conquistar o próprio status, não obtê-lo por meio de herança ou casamento; significa independência

financeira; liberdade de escolher seu estilo de vida e vivenciar sua orientação sexual – tudo isso sugere uma transformação radical de valores, teorias e instituições existentes.

A peça já trazia uma visão à frente de seu tempo ao mostrar a vivência das mulheres de uma forma que as destaca de forma independente e livre, sem a necessidade de ter a figura masculina como protagonista nem as mulheres como submissas aos seus pais e maridos. Além disso, a mulher seria a figura que representa o poder e o status social tanto na família quanto no casamento e no poder do Estado. Como Lerner (2019) destaca acima, as mulheres decidem o próprio destino. Em suma, as mulheres lutaram por uma sociedade mais equitativa, apesar da resistência de muitos contra o regime vigente. Dessa forma, percebe-se uma suposta liberdade que, para a Grécia do século IV a.C., revela-se profundamente utópica. Por outro lado, embora *As mulheres no parlamento* apresente um cenário irreal para a época, a mulher ateniense – casada com o cidadão ateniense – é colocada como foco, exercendo um papel de liderança da pólis (πόλις).

Assim sendo, tanto na sociedade descrita por João Guimarães Rosa quanto na representada por Aristófanes, está enraizado o patriarcado, contexto em que a mulher respeitada é aquela que habita os lares. Para o leitor, é apresentada de forma clara a visão machista dos jagunços quando o herói narra que as mulheres existem para a satisfação sexual dos homens e que, para poucas delas, é dado um lar, reservado apenas às escolhidas para serem esposas. Além disso, enfatiza-se que não existiam mulheres na vida de jagunçagem:

Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. — “Saindo por aí”, — dizia um — “qualquer uma que seja, não me escapole!”. 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, 2019, p. 128).

Consoante ao romance de Rosa, o poder constituído pelos jagunços brasileiros não permitia a presença de mulheres lutando ao lado dos homens nas contendidas e guerras travadas pela disputa de poder instituído dentro dos grupos de jagunços. Por esse motivo, Diadorim, ou Maria Deodorina, apresentou-se como homem para ser aceita como igual. De linhagem nobre e herdeira do bando, era filha de Joca Ramiro, líder de um dos mais importantes grupos de jagunços. Assim era Diadorim, uma mulher escondida e travestida em meio aos homens:

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

Outro ponto em comum entre as obras é a grande capacidade oratória das personagens. Tanto Diadorim quanto Praxágora possuem o dom da oratória, sendo capazes de convencer e incitar as outras personagens envolvidas. Assim, Diadorim convence e incita os demais durante boa parte da trama do romance, enquanto Praxágora incita as mulheres e, depois, as convence a participar da Assembleia.

O termo persuadir origina-se de persuadere (per + suadere). Per, como prefixo, significa “de modo completo”. Suadere equivale a “aconselhar”. [...] Persuadir contém em si o convencer (cum + vincere) [...] Persuadir: mover pelo coração, pela exploração do lado emocional (as paixões) [...]. Convencer: mover pela razão, pela exposição de provas lógicas [...] (Ferreira, 2010, p. 15).

Sob esse mesmo ponto de vista, a peça *As mulheres no parlamento* e o romance *Grande sertão: veredas* trazem reflexões sobre as ações do homem, o poder a eles destinado e a necessidade de travestimento do feminino para conquistar vez e voz em sociedades patriarcais. As personagens criadas por Aristófanes e por Rosa fizeram-se ouvir, ainda que por meio de estratégias. Assim, essas mulheres recorreram a diferentes ardis para contornar os mecanismos de poder presentes em suas respectivas sociedades.

Portanto, os autores nos deixaram como legado o ensinamento de que a mulher pode participar de determinados segmentos da sociedade que, antes, eram vetados ao público feminino, mostrando, ainda, que, independentemente do tempo transcorrido entre as obras, as mulheres devem continuar a transgredir as normas estabelecidas pelo patriarcado e que, ao final de suas trajetórias, podem tomar para si um lugar que lhes é de direito, retomando a voz em contextos predominantemente masculinos.

É válido ressaltar que, mesmo não existindo a nomenclatura *queer* nem na Grécia antiga nem no sertão de Rosa, é possível identificar perspectivas que dialogam com essa definição, já que as mulheres resistem e questionam as normas de gênero. No caso de Diadorim e Praxágora, observa-se uma resistência à sexualidade fixa tradicional. Logo, há uma abertura das relações,

seja no amor entre dois homens, como Riobaldo e Diadorim, seja em uma maior liberdade sexual, como a possibilidade de as mulheres manterem relações sexuais fora do casamento. Portanto, as mulheres da peça e Diadorim trazem uma perspectiva inovadora e transgressora. Fora dos conceitos rígidos impostos, subvertem e travestem o masculino, pois suas trajetórias não se encaixam em normas tradicionais. No caso de Diadorim, fica evidente que o binarismo pode ser ressignificado e que a personagem questiona e desconstrói conceitos tradicionais. Assim, Diadorim e Praxágora podem ser lidas a partir de uma perspectiva *queer*, por se recusaram a se enquadrar em categorias e normas rígidas estabelecidas socialmente.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino*. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ARISTÓFANES. *As mulheres no parlamento*. Tradução de Maria de Fátima Souza e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1996.

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Belo Horizonte: Vega, 1998.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 2007.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições/Crocodilo, 2020.

CAMPOS, Karina Rocha. *Pólis vs. Oikos: a investigação do papel feminino no drama grego*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/6c7b-2c2a-bfdc-4209-b5de-8602f7a71b76/content>. Acesso em: 04 jun. 2025.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios* 4. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FERRAZ JÚNIOR, Tércio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão e dominação*. São Paulo: Atlas, 1993.

FERREIRA, Luiz Antonio. *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira*: um estudo de gênero. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*: um estudo sobre a ambiguidade no *Grande sertão: veredas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

JAEGER, Werner. *Paidéia*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol*: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 2. ed. São Paulo: A Girafa, 2004.

POMPEU, Ana Maria César. *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora!* Introdução à *Lisístrata* de Aristófanes. Belo Horizonte, MG: Substância, 2018.

RIBEIRO, Hugues Costa de França. Sexualidade, gênero e teoria *queer*. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*, v. 16, n. 1, 2005. Disponível em: [file:///C:/Users/Edinaura%20Linhares/Downloads/228Texto%20do%20artigo%20\(enviar%20arquivo\)-474-436-10-20200413.pdf](file:///C:/Users/Edinaura%20Linhares/Downloads/228Texto%20do%20artigo%20(enviar%20arquivo)-474-436-10-20200413.pdf). Acesso em: 03 jun. 2025.

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

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemologia do armário*. Tradução de Branca Vianna. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

SILVA, Talita Nunes. *As estratégias de ação das mulheres transgressoras em Atenas no V século a. C.* 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

SPARGO, T. *Foucault e a teoria queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

Diadorim: imagem fantasmática em *Grande sertão: veredas*

Leandro Bessa*

Resumo

Os temas da morte e do amor se entrelaçam no imbricado problema que a figura de Diadorim, personagem inquietante e fascinante de *Grande sertão: veredas* (1956), tem suscitado ao longo dos seus 70 anos de existência. Partindo da hipótese de Diadorim como fantasma – figura espectral que assombra a memória e o discurso de Riobaldo –, este trabalho propõe uma leitura mediante a narrativa melancólica de Riobaldo, ancorada na estética e nos estudos da imagem em diálogo com abordagens dos estudos de gênero, notadamente as perspectivas *queer* e *trans*. Com isso, discutimos a potência semântica e simbólica da indeterminação de Diadorim como chave interpretativa para uma leitura do romance. Assim, buscamos contribuir para o debate contemporâneo sobre a atualidade literária de Guimarães Rosa, a partir da persistência fantasmática de Diadorim como imagem, nome e enigma.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; Diadorim; luto e melancolia; teoria *queer*; estudos de gênero.

* Realiza pesquisa de Pós-doutorado no Departamento de Línguas Clássicas Vernáculas na FFLCH/USP. É Doutor e Mestre em Comunicação e Sociedade pela Universidade de Brasília. Professor do PPG Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília (UCB). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4869-5887>.

Diadorim: A Spectral Image in *The Devil to Pay in the Backlands*

Abstract

The themes of death and love intertwine within the intricate problem posed by the figure of Diadorim, an unsettling and fascinating character in *The Devil to Pay in the Backlands*, which has provoked reflection throughout its seventy years of existence. Based on the hypothesis of Diadorim as a ghost – a spectral figure that haunts the memory and discourse of Riobaldo –, this paper proposes a reading through Riobaldo's melancholic narrative, grounded in aesthetics and image studies, in dialogue with approaches from gender studies, notably queer and trans perspectives. In doing so, we discuss the semantic and symbolic potency of Diadorim's indeterminacy as an interpretive key to reading the novel. Thus, we seek to contribute to the contemporary debate on the literary relevance of Guimarães Rosa, drawing on the ghostly persistence of Diadorim as image, name, and enigma.

Keywords: *The Devil to Pay in the Backlands*; Diadorim; mourning and melancholy; queer theory; gender studies.

Recebido em: 31/07/25 // Aceito em: 14/04/26

Introdução

A edição 249 da revista *Piauí* publicou, em julho de 2025, a resenha crítica “A neca da boneca: o inovador romance travesti de Amara Moira”, escrita por Eliane Robert Moraes. Em seu arguto e preciso texto, Moraes (2025) destaca uma das influências literárias que levaram à escrita desse romance em Pajubá. Nas palavras da própria Amara Moira (2018), o livro é “uma mistura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, com *120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade”. De imediato, isso demonstra que o romance de Guimarães Rosa, no ano de celebração do seu septuagésimo aniversário (2026), permanece como obra viva, capaz de influenciar novas gerações de escritores.

Contudo, não é irrelevante evocar a escrita de Amara Moira (2018) como ponto de partida deste ensaio, pois é justamente ela quem marca, de forma contundente, os traços de transgeneridade presentes na trama rosiana. Esses traços se revelam, por exemplo, na recorrente hesitação quanto ao uso do pronome de tratamento para Diadorim, refletindo a “oscilação que se percebe até hoje na crítica entre tratar Diadorim [...] ora no masculino, ora no feminino”, resultado da magnitude dessa que “com certeza, é a maior realização da literatura LGBT brasileira”¹ (Moira, 2018, p. 18).

Considerar os aspectos de gênero provocados pela presença de Diadorim na trama, mesmo sem que o enredo verse explicitamente sobre o tema, nos leva a estabelecer correlações entre sua persistência temporal e sua adesão a questões emergentes, além de evidenciar sua força e capacidade

1 Abordamos os aspectos do amor homoerótico em artigo publicado na revista *Logos* (UFF): “Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: veredas*”.

interpretativa. Com isso, talvez seja possível tratar Diadorim, do ponto de vista estético, como uma imagem-obsessão: uma figura literária que vai se constituindo como vulto, ganhando contornos ao longo do tempo, complexificando-se e ampliando-se em sentidos e significados.

Uma demonstração desse vulto temporal verifica-se desde a leitura de Benedito Nunes (2009, p. 160), dedicada aos aspectos andrógynos de Diadorim – “Diadorim, ser andrógino, é, ao mesmo tempo, divino e diabólico” – até a atual leitura de Amara Moira (2018, p. 18), que identifica Diadorim como personagem transgênero:

Trans, sim, mas não numa concepção subjetivista, visto que desconhecemos a maneira como ele pensava a própria condição: *trans* de uma perspectiva política, pela constatação de que, tendo sido criado para ser mulher (por conta do genital com que nasceu), construiu para si uma identidade masculina e foi, inclusive, assim reconhecido.

Diadorim, portanto, é a personagem indeterminada e, ao mesmo tempo, determinante do fluxo narrativo de *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma personagem rítmica, que produz ecos temporais da ordem da estética, da linguagem, da poética, do gênero e da forma – figura que, simultaneamente, estrutura e desestrutura a relação entre o narrado e o vivido.

Diadorim viaja no tempo como uma personagem sibilante, que parece ter saído de um quadro imagético de Aby Warburg (o iconoclasta para quem a imagem possui vida própria), e atravessa gerações, carregando-se e recarregando-se de significados. Para Warburg (2012), a imagem pede para existir e emerge em um quadro mitopoético, no qual as temporalidades culturais e históricas são geradoras desse processo.

Nesse sentido, propomos olhar para Diadorim, antes de tudo, como um vulto fantasmático, movendo-se como imagem não fixa e indeterminada, tanto na obra quanto para além dela. Essa noção de imagem movente situa-se no campo dos estudos da Comunicação e da Teoria da Imagem, ao mesmo tempo em que parte de uma postura de leitura e investigação com base no princípio “ser-com” (*Mitwelt*) da fenomenologia, conceito que considera um mundo sempre compartilhado, no qual todas as coisas se encontram e se afetam mutuamente – de caráter, portanto, transdisciplinar.

Do mesmo modo, acompanhamos o procedimento teórico-metodológico que compreende a imagem como carregada de força e vida própria, conforme formulado por autores como Walter Benjamin (2016), Aby Warburg (2012), Hans Belting (2016) e Georges Didi-Huberman (2015; 1998). Por essa via, pretendemos partir da ideia de que Diadorim é uma imagem que acompanha a narração de Riobaldo – uma imagem fantasmática, uma imagem-obsessão impregnada na memória, motivo do seu longo relato atravessado pelo pranto. Buscamos, com isso, compreender como Diadorim produz esse estado melancólico, derivado do luto de Riobaldo, justamente porque há algo que não foi alcançado nem realizado, sobretudo no que diz respeito ao investimento no objeto de desejo do narrador.

Partindo dessa tese, Diadorim como fantasma, desdobraremos a análise nas seguintes etapas: retomaremos as múltiplas faces de Diadorim sob a estética do assombro e do fascínio, considerando os diferentes efeitos de sua morte no desfecho da narrativa, dentre eles, a acepção de máscara mortuária; em seguida, abordaremos o luto de Riobaldo e a dimensão melancólica da narrativa; e, por fim, retomaremos os

aspectos de indeterminação de Diadorim, os quais permitem a atual leitura *queer* e *trans* do romance de Guimarães Rosa.

Diadorim: imago movente

De partida, é possível olhar para a dinâmica pendular das diversas faces de Diadorim por uma estética de assombro e fascínio, semelhante ao que observou Antonio Candido (2017, p. 115) no seu célebre ensaio *O homem dos avessos*: “Diadorim é uma experiência reversível que une o fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição”.

No prisma do fascínio, Diadorim vai se delineando por meio de uma camada mitopoética: ora encarnando sua fisionomia heroica, figura-guia de Riobaldo, em que reside sua face guerreira, de “bravo jagunço” e sobrenome fidalgo; ora como herdeiro da lei paterna, já que é filho do nobre chefe guerreiro Joca Ramiro, cujo próprio nome ganha características que lhe marcam sua dimensão dourada e de luz, uma vez que, no codinome *Rei*-naldo e no batistério *Deo*-dorina, encontram-se criptografados os signos da realeza divina. Em Diadorim, dá-se o regresso do *páthos* literário da donzela-guerreira, que, a nosso ver, ora aparece como Joana d’Arc reencarnada ou como a figura mítica Palas Atena – filha de pai sem direito de mãe, guerreira de olhos verdes –; ora aparece como a própria encarnação do espírito materno, na figura de Nossa Senhora – “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia” (Rosa, 2015, p. 403) –, adquirindo, assim, qualidades de cuidadora e protetora de Riobaldo; ora, ainda, como mulher-pássaro, reforçando a camada mística de

sua matéria imaginada, forjada com elementos mitológicos, numa articulação dos imaginários clássico, cavaleiresco e paleocristão.

Por outro lado, no âmbito da estética do assombro, Diadorim concentra os aspectos erotizantes e diabólicos do romance, uma vez que seu nome abriga a chave e o segredo que se articulam como elementos desestabilizadores da narrativa. As noções de ambiguidade e indeterminação nele inscritas formam os componentes deflagradores às variadas aparições de Diadorim, as quais oscilam entre imagens de assombro e fascínio.

Em Diadorim, é possível vislumbrar os assombros da condição humana, camada lusco-fusco de uma máscara porosa: “— Mulher é gente tão infeliz...” (Rosa, 2015, p. 149). Marcada, evidentemente, por sua posição sexual no romance, Diadorim é o significante *Outro*, signo do objeto da exclusão e do abandono, marcado pelo estigma da diferença. Assassinada duas vezes, tanto como mulher quanto como heroína, rompe com a tradição das donzelas-guerreiras, cujo destino costumava resguardar um final feliz, quase sempre selado pelo casamento com o herói masculino. Por essa via, Diadorim é o próprio tabu, uma vez que se “veste” e vive como um homem, tornando-se estímulo do desejo de outro homem, sem nunca poder revelar “sua identidade”, senão por meio de pistas de seu corpo dissidente.

Por essa via, o sexo de Diadorim é o problema no qual está alojada sua face abjeta, tão relevante quanto sua face mitopoética. “Levada” a se comportar como menino desde a infância – obrigação que a silenciou por toda uma vida, desenhando, assim, sua personalidade distante e quieta –, Diadorim enquanto Reinaldo mimetiza os valores morais de uma ordem masculina: nobreza, lealdade, braveza, coragem e vingança. Diadorim é a

imagem disfórica de um sistema heteropatriarcal, sem deixar de empreender deslocamentos de um paradigma racional polarizante.

Aliás, o nome do jagunço Reinaldo é, portanto, a própria condição de possibilidade de existência, que emerge como nome escolhido, autodenominado e simbolicamente delineado por sua alcunha nobre e cavalheiresca, pois é Rei e cavaleiro medieval ao mesmo tempo: “— O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço...” (Rosa, 2015, p. 460). Essa autodenominação é justamente o que assinala Amara Moira (2018) ao apontar para uma perspectiva política: trata-se da reivindicação do seu reconhecimento enquanto homem, agindo valentemente segundo um sistema arbitrário de normas masculinas. Seria, portanto, mediante sua participação na vida coletiva que Diadorim revelaria sua face transgênero, ao construir para si uma identidade masculina e ser, inclusive, assim reconhecida.

Apontar para essa imagem tabu implica dizer do que comumente não se deve falar e estaria na ordem daquilo que Freud (2019, p. 43) nomeou como *unheimlich*, isto é, “tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona”. Apreende-se com isso que, diante de sexos desviantes, devemos nos calar. Contudo, no auge do seu septuagenário, o que observamos, no que diz respeito à recepção e às adaptações para outros suportes, é uma crescente associação de Diadorim com identidades dissidentes, sustentadas à luz de uma epistemologia de gênero, contra as lógicas heteropatriarcais.

Os aspectos associados ao preconceito homoerótico e ao difícil tratamento daquilo que é abjeto ou considerado impróprio vão se articulando ao longo do quadro narrativo do romance,

desde a “aurora” do desejo – despertado pela imagem do Menino-Diadorim na travessia do rio São Francisco – até a revelação do corpo morto de mulher. Esses elementos podem constituir a via pela qual se revela uma das diversas faces encobertas da personagem, relacionada à sua potência de assombro, tanto para Riobaldo quanto para o sistema heteropatriarcal. Estaria aí alojado o motivo que teria levado Riobaldo ao esforço de ocultar de seu interlocutor (e do leitor) o segredo de toda a história: “E disse. E 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 só no átimo em que eu também só soube...” (Rosa, 2015, p. 485).

A morte de Diadorim

É possível identificar alguns efeitos que a morte de Diadorim pôde produzir no desfecho da narrativa: o primeiro é o de torná-la heroína, pois, na batalha final, Diadorim entrega a própria vida para o extermínio do mal e vinga a honra paterna (Joca Ramiro, símbolo da justiça e benevolência no sertão); o segundo é libertar e redimir Riobaldo da culpa e do desejo proibido, oferecendo, assim, um perdão heterossexual, pois justificaria a sua paixão por um jagunço; o terceiro, bastante explorado por Clara Rowland (2011, p. 223), é a morte como estratégia de não encerramento da narrativa, pois relança o leitor para o meio da história, resultando no ato da releitura do *Grande sertão: veredas*: “a descoberta do sexo de Diadorim relança o livro de volta ao seu centro”. Para Rowland (2011), na volta ao livro, o leitor busca as pistas do sexo de Diadorim ocultadas, meticulosamente, por Riobaldo, intensificando o efeito “labiríntico” da narração. O quarto efeito

seria o de uma morte que mantém a tradição literária hegemônica, de caráter “falocêntrico” e “fonocêntrico”,² cujo costume é o de uma produção, uma circulação e um reconhecimento de obras de arte (livros, pinturas, cinema, literatura etc.) produzidas, em sua grande maioria, por homens: ordem que “garante o caráter prescriptivo de uma fala que ao se pronunciar estabelece uma espécie de ‘lei natural’” (Tiburi, 2013, p. 193). Outro efeito remete-nos a uma crítica ao patriarcado, uma vez que o corpo morto de Diadorim foi enterrado como mulher, ato que reforça a presunção que vincula os órgãos sexuais à identidade de gênero, decorrentes de um modelo heteronormativo, contrariando, assim, o modo tal qual Diadorim sempre se apresentou: como menino, o jagunço Reinaldo: “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma” (Rosa, 2015, p. 485). As páginas finais lançam a personagem para o padrão normativo que ela mesma recusou e demonstram que, a todo momento, o que se pretendeu evidenciar foi uma ruptura com o sistema que determina as regras de poder. Isto é, Diadorim enterrada como mulher é um retorno àquilo que foi evitado por toda uma vida, ato que reforçaria uma violência de gênero discursiva.

No lastro histórico, devemos nos perguntar: Por que um corpo feminino morto foi e ainda é amplamente disseminado na arte, na literatura ou mesmo no noticiário midiático? Um clássico exemplo dessa imagem é o quadro *Moema*, de 1866, pintada segundo as linhas academicistas de Victor Meirelles. Morta, porém sedutora e erótica, a pintura retrata a personagem

2 Marcia Tiburi (2013) retoma o termo “fonocentrismo” de Jacques Derrida (2006, p. 14), para quem “tal noção permanece, portanto, na descendência [de um] logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”. Essa perspectiva acompanha as matrizes de um sistema sócnico (significante/significado), que estabelece as regras estruturantes de um modelo de escritura e acarreta uma “violência da letra” (Derrida, 2006, p. 14).

homônima do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1781). Essa seria outra expressão do *páthos* de uma imagem trágica e romântica ao mesmo tempo. Tiburi (2013, p. 194) chama-nos atenção para esse *páthos*, que, segundo os seus termos, não deixa de ser uma “necrofilia epistemológica”: “Na cena da morte de Diadorim, temos a continuação histórica da condenação à morte dada *na e pela* ficção. Tragédia e romantismo unem-se no espetáculo da morte das mulheres das quais Ofélia, morta na água, é a grande musa”. Tiburi (2013, p. 192) retoma Edgar Allan Poe para reforçar a manutenção desse imaginário de violência: “a morte de uma mulher é o motivo mais poético do mundo”. Ela também assinala que o momento da morte de Diadorim preserva essa velha tradição textual, cujo efeito produz um “gozo estético”: “Diadorim ‘morta’, momento apoteótico da narrativa” (Tiburi, 2013, p. 192).

Na mesma correspondência imaginária, naquilo que Gaston Bachelard (1997, p. 92-93), definiu de imaginação material, a personagem Ofélia sempre volta aos lábios, “porque seu nome é o símbolo de uma grande lei da imaginação. A imaginação da infelicidade e da morte”, encontrando, assim, na simbologia da água, uma imagem material especialmente poderosa e natural. No contraponto do imaginário dessa necrofilia aquática, Tiburi (2013, p. 194) complementa: “Diadorim, morrendo na seca do sertão, deve ser o seu oposto complementar”. Não obstante, Diadorim foi enterrada no Paredão, um povoado distante do mar: “em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão” (Rosa, 2015, p. 485). Essa imagem reforça a expressão do luto e da melancolia de Riobaldo, condensada nas frases “Vai, mar...” (Rosa, 2015, p. 30) e “Chapadão. Morreu o mar, que foi” (Rosa, 2015, p. 486), evocadas pelo narrador como expressão da dor e do sofrimento diante da finitude da vida.

O tema da morte de Diadorim merece atenção especial, tanto pelo teor fúnebre da narrativa, que pode ser lida, inclusive, como um canto de morte, um *réquiem*, quanto pela constituição de Diadorim como uma imagem morta, uma lembrança obsessiva, um *Egun* (entidade ancestral, segundo as cosmologias afro-brasileiras). Trata-se de uma figura cuja memória o velho Riobaldo não se cansa de reviver, sempre assombrado por sua presença ausente. Diante dessa imagem de morte e de insistência, propomos pensar Diadorim como um fantasma de Riobaldo – uma espécie de máscara mortuária que o persegue, que se imprime no tempo da narrativa e que estrutura o próprio lamento do narrador-personagem.

A máscara mortuária, da qual deriva o sentido etimológico da palavra *imago*, retoma o nosso interesse associado aos aspectos fantasmáticos da imagem. A referência à máscara aparece desde a primeira página de *Grande sertão: veredas*: “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” (Rosa, 2015, p. 19, grifo próprio). Aí está uma acepção de máscara que corresponde a sua etimologia latina (*maschera*), cujo significado é pessoa disfarçada e de origem controversa. Sua acepção pelo Houaiss (2001, p. 1862) explica que sua origem mediterrânea estaria relacionada ao demônio ou à máscara que representa o diabo. O nascimento de um bezerro com máscara de cão, que marca a abertura do livro, fato a que o narrador se equivocou de assistir, vai se desdobrar de forma desmedida ao longo da narração. Essa mesma *imago* como fulguração demoníaca reaparece no fim do livro sobre o corpo morto de Diadorim, unindo, assim, duas pontas do que já descrevemos: a dimensão diabólica da personagem.

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... (Rosa, 2015, p. 484, grifos próprios).

Na antiguidade greco-romana, o significado de máscara estava ligado à tradição teatral e correspondia à noção de *prósopon*, que, no grego, significa “o rosto visto”, que está diante dos olhos. “O rosto é aquilo que se desvela ao olhar do outro”, escreve Belting (2011, p. 86), retomando uma explicação de Françoise Frontise-Ducroux. Por isso, ela não se usa no nominativo, mas é, acima de tudo, “objeto do olhar”. Belting (2011, p. 86) complementa: “O rosto era, entre os gregos, ‘um meio privilegiado’ para levantar questões filosóficas. Nesta cultura, os cadáveres eram imediatamente subtraídos aos olhares, porque perdiam o seu rosto, logo ao chegar à morte”.

Em Roma, a máscara cênica recebeu o nome de *persona*, termo adotado pelos teólogos para designar o Homem-Deus. Segundo Hans Belting (2011), a tradução latina de máscara para *persona* criou um problema de sentido, pois, no espaço cênico, ele estaria relacionado a falseamento e imitação, enquanto os teólogos estavam se referindo ao homem, como sua imagem (*imago* sua). Na explicação de Hans Belting (2011, p. 86), “o *prósopon* não esconde, mas mostra”. Diferentemente da máscara romana, a *persona*, ela “esconde o rosto do ator, que atua com a sua voz. Daí deriva o conceito de “ressoar” (*per-sonare*)”

(Belting, 2011, p. 86). Os romanos tinham dois conceitos para o rosto, ambos não aplicáveis à máscara: “*facies* para a cara natural que identifica o seu portador, e *vultus* para a cara movida com a expressão da mímica facial” (Belting, 2011, p. 86).

Na tradição oriental do teatro-dança, tanto em Bali quanto no Nôh, as máscaras são tratadas como espíritos que carregam personalidades próprias; quando vestidas pelos atores, estes passam a incorporar os caracteres (personalidade, idade, hábito, humores, costumes e passado) do *ente* que habita a máscara. Contudo, é precisamente a definição de *máscara mortuária* empregada por Hans Belting (2011) que nos interessa e que nos auxilia numa leitura de Diadorim com tal sentido. Para Belting (2011, p. 88), a

[...] máscara mortuária representava o rosto do defunto sem a sua expressão mímica, distinguindo-se quer da face viva, da qual propunha um duplo, quer da máscara teatral, que se baseava inteiramente da ficção. Era uma imagem da recordação, que só em cerimônias públicas transformava a semelhança dos antepassados na sua aparência em presença fictícia dos mesmos.

A tradição de estudos sobre máscara mortuária, rosto e rostidade ganhou relevância com o relicário cristão do *Santo Sudário*. Vale destacar que Deleuze e Guattari (2012, p. 48), no texto *Ano zero: rostidade*, afirmam: “O rosto é o Cristo”. Georges Didi-Huberman (2015) também, em seu ensaio *Face, próximo e distante*, investiga o que é uma “Santa face”, valendo-se da seguinte pergunta: De que enigmático organismo é feita uma “Santa Face”? Em sua acepção, na Santa Face, “existe qualquer coisa a menos que uma imagem: um campo de marcas, de vestígios (vestigia) que mal se veem, ilegíveis, em todo o caso – que ainda não são ícones e, ainda menos, signos ou símbolos” (Didi-Huberman, 2015, p. 174).

É por essa via que Didi-Huberman (2015, p. 174) elabora uma proposta de quase imagem e supõe que, além “de toda a visibilidade mimética, de todo o reconhecimento aspectual: é, afinal, de *traço* e de contacto que nos fala a noção cristã de ‘Santa Face’”.

Diadorim, a personagem neblina, em sua habilidade de falsear trejeitos, voz e intencionalidades, por estar sempre a “forjar as formas do falso”, vai delineando, com radical força mimética, a sua face enigmática e ambígua, que ora revela, ora oculta. Por isso, sua dimensão plástica possui forte relação com as paisagens de lusco-fusco ou, para retomar uma expressão de Riobaldo, *lufús*, palavra escolhida para ambientar poeticamente uma cena amorosa e carregada de saudade:

Desse lufús, ia escurecendo. Diadorim acendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos juntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas (Rosa, 2015, p. 35).

Parece-nos que a morte de Diadorim levanta uma problemática teórica em torno da máscara, pois, a partir dela, sua participação na narrativa desloca-se para o nível da memória, como uma personagem vulto, manifestando-se nos traços da lembrança que se constroem entre ausência/presença e proximidade/distância. De certo modo, é o que ocorre com Riobaldo à luz do que Freud (2010, p. 181) descreveu em seu

célebre ensaio *Luto e melancolia*: “a sombra do objeto caiu sobre o ego” – e ali permanece, prolongando, sobre o narrador, o seu longo relato de saudade, angústia e pranto.

Foi Willi Bolle (2004, p. 198) quem percebeu essa relação ao definir a narração de Riobaldo como “um trabalho de luto, um pranto”, e é por meio desse *réquiem* que se desenrola a longa narrativa do romance, como um discurso fúnebre. Na leitura de Willi Bolle (2004, p. 198), na esteira do pensamento benjaminiano, Diadorim é figura pela qual Riobaldo exprime sua tristeza e seu lamento como um “*medium-de-reflexão*”:

Na tarefa de retratar o povo do sertão, Diadorim é para Guimarães Rosa não só uma figura elegíaca, mas também um *medium-de-reflexão* (*Reflexionsmedium*). Com este conceito Walter Benjamin sintetizou o trabalho de crítica poética elaborado pelo Romantismo alemão. “Romantizar”, de acordo com Novalis, é investigar por meio do gênero romance, ou seja, exercer a reflexão nesse medium literário específico.

Na visão de Bolle (2004, p. 198), o trabalho de Riobaldo é um trabalho de luto, portanto, “um *pranto* por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida”. A morte mesma é o *locus* no qual Diadorim constantemente atua, considerando os mais variados sentidos que essa expressão pode produzir: a morte como anulação de sua alegria e de seus prazeres – “mulher é gente tão infeliz” (Rosa, 2015, p. 149), como Diadorim mesmo o define; a morte como destino sempre iminente – “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue” (Rosa, 2015, p. 35). Ademais, foi no meio dos defuntos, onde há tantos mortos enterrados, um verdadeiro cemitério, que Diadorim, como Maria Deodorina, foi batizada: “Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada

à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos” (Rosa, 2015, p. 489). A morte não deixa de ser um lugar comum para Diadorim, nascida e preparada para a batalha; da guerra à mortalha, foi a vontade de vingança, pela via da morte – “acabar com os Hermógenes” (Rosa, 2015, p. 433) – que sobressaiu ao desejo e à esperança do amor. Mais do que acostumada ao sangue da batalha, enquanto imagem que se acopla à lembrança de Riobaldo, Diadorim é o próprio fantasma que o aflige, imagem impregnada na memória e que, por obsessão, volta sempre a espreitá-lo.

Desse pranto de morte, acompanhado pelo fantasma de Diadorim, nasce a saudade que desencadeia, em Riobaldo, um longo e melancólico relato: “O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? – desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor – quanta saudade...” (Rosa, 2015, p. 196). Lembramos que a saudade é também uma presença aguda, expressa por um tipo de intuição que pulsa não apenas pelas imagens mentais, mas, sobretudo, pelo pungente sentimento de vazio: “Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que eu não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486). Riobaldo, no luto pela morte do amigo, retorna ao mesmo lugar do pacto, as *Veredas-Mortas*, como uma tentativa de negociar o retorno de Diadorim à vida, perdida no combate: “Repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim” (Rosa, 2015, p. 486). Trata-se de outro modo de demonstrar a imagem gravada no corpo e na lembrança do narrador, como aquele *Egun* batizado no meio de tantos defuntos.

A persistência de Diadorim: luto, melancolia e o amor impossível

“Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui, a estória acaba” (Rosa, 2015, p. 486).

É a partir dessa tripla formulação do fim que Riobaldo parece anunciar o encerramento de sua narrativa. Contudo, o fim, em *Grande sertão: veredas*, nunca se apresenta como definitivo. Riobaldo relata, na sequência, seu encontro com a morte. No entanto, a aniquilação do corpo e a revelação de que o sexo de Diadorim é presumivelmente o de uma mulher não fazem desaparecer o nome Diadorim; pelo contrário, prodigalizam-no, tornando-o uma presença insistente e inesgotável. Aqui, cabe invocar a reflexão freudiana sobre o luto e a melancolia: a perda do objeto de desejo, sobretudo na melancolia, não se configura como ausência, mas como uma forma intensa de presença. A imagem obsessiva e fantasmática de Diadorim atravessa toda a narrativa, tornando-se um elemento de permanência psíquica. Como descreve Freud (2019, p. 174), “a existência do objeto perdido se prolonga na psique”.³

Com isso, o fim se prolonga, como tantas vezes acontece na experiência do luto. Ao se instaurar a perda, emergem a indignação e a necessidade de explicação diante do imponderável da morte, em uma busca desorientada por sentido. Riobaldo não escapa a esse movimento. Após cuidar dos mais frágeis – o menino

3 A noção de melancolia, tal como trabalhada pela psicanálise a partir da investigação de Freud (2010, p. 183), compreende-a como um estado patológico em que a perda do objeto se converte em perda do Eu (ego): “Portanto, a melancolia [...] é, por um lado, como o luto, reação à perda real dos objetos amorosos, mas, além disso, é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal ou que, quando aparece, transforma-o em patológico”. Nesse sentido, cabe destacar que a leitura aqui proposta da narrativa de *Grande sertão: veredas* pela lente da melancolia é compreendida, sobretudo, como uma categoria estética, e não como um enquadramento de ordem clínica.

Guirigó, o cego, os catrumanos e a mulher do Hermógenes –, ele parte, quase em delírio, em direção às *Veredas-Mortas*. A ação é movida por uma esperança desesperada: repor Diadorim em vida. Algumas vezes, Riobaldo descreve esse gesto como “doidável”: “Resoluto sai de lá, em galope, doidável” (Rosa, 2015, p. 486); “mesmo na doidagem” (Rosa, 2015, p. 486); ele queria “receber outra vez o que não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486).

Essa busca revela um duplo luto: por um lado, a morte de Diadorim, amigo e companheiro de armas; por outro, a revelação de seu corpo, que lança Riobaldo em um estado de irresolução absoluta: o que teria sido possível se ele soubesse antes? Isto é, o desejo que nutria, sem nomeá-lo, torna-se, agora, ainda mais enigmático. A perda, assim, não é apenas da pessoa, mas também de uma possibilidade, de um afeto suspenso que nunca pôde se realizar plenamente.

Esse é o duplo luto de Riobaldo. O luto pelo companheiro parece, à primeira vista, amenizado com o reencontro com Otacília na fazenda Barbaranha. Mas o sentimento expresso em “receber outra vez o que não tinha tido” (Rosa, 2015, p. 486) converte-se em um estado de profunda melancolia, que se manifesta repetidas vezes por dezenas de páginas atravessadas de saudade, angústia e contradição. A obsessão pela figura de Diadorim assombra Riobaldo, que se transforma no velho fazendeiro melancólico e intelectualmente inquieto: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (Rosa, 2015, p. 193).

Como nos lembra Freud (2010, p. 181), na melancolia, a perda é internalizada: “a sombra do objeto caiu sobre o eu”. A libido, impossibilitada de se transferir a outro objeto, retorna

ao ego, instaurando um conflito interno, não mais com a pessoa amada, mas com a imagem dela dentro de si. Mesmo na presença amorosa de Otacília, Riobaldo confessa que “por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido” (Rosa, 2015, p. 488). Ele não abandona a posição libidinal investida em Diadorim. Assim como descreve Freud (2019, p. 173), “observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia”. Ao final, *Grande sertão: veredas* pode ser lido como uma longa narrativa melancólica, uma elegia ao amor impossível, à figura de Diadorim, que se inscreve como ausência e obsessão. É a história de um morto que permanece como imagem, que espregueira, que retorna. Riobaldo não sabe exatamente o que perdeu, e é essa ignorância que marca o caráter melancólico da narrativa: o melancólico sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu nele.

A morte de Diadorim é acompanhada por uma desorganização psíquica – febre, delírio, esquecimento de si, sintomas somáticos –, como nos estados melancólicos, em que corpo e espírito entram em colapso. “De muito mal me lembro”, diz Riobaldo (Rosa, 2015, p. 486). “Revés em minha saúde, muita vez tonteei, de ter de me segurar, de cair” (Rosa, 2015, p. 486). Até que, por fim, ele é acolhido por Otacília. Mas, mesmo ali, a melancolia resiste: a lembrança do outro amor perdido não se afasta de seus pensamentos.

Retomando a expressão “Morreu o mar, que foi” (Rosa, 2015, p. 486), observa-se que a consciência da morte, da imensidão da perda, está marcada por esse superlativo poético. E, se o mar morreu, o que resta? Apenas o eco do que não foi vivido, o espectro de um desejo que jamais encontrou nome, forma ou completude.

Perspectivas *queer*: o tempo-espaço melancólico da narrativa

A resistência ao inominável e ao desconhecido desemboca numa força melancólica e fúnebre que aqui abordamos, transformando a narrativa num relato de luto que é, ao mesmo tempo, uma espécie de aprisionamento. Isso porque a melancolia decorrente da perda do objeto amado resulta em uma tristeza eterna,⁴ longa, tênue e arrastada – monótona e monológica –, que também expressa o sentimento de saudade, este, por sua vez, desprovido de esperança: “Moço: toda saudade é uma espécie de velhice” (Rosa, 2015, p. 45); “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” (Rosa, 2015, p. 489). Com isso, entendemos que o sentimento melancólico em Riobaldo nada mais é que a passagem do desejo de potência para o desejo como ausência, nos termos da noção de *desiderium*,⁵ como forma de manter viva a lembrança do ser amado por meio de sua internalização. Ao mesmo tempo, esse movimento delineia um tempo-espaço de indeterminação na narrativa. Essa melancolia na qual o velho Riobaldo se encontra mergulhado pode, assim, ser compreendida também como um *topos* da indeterminação.

Na perspectiva dos estudos de gênero, o desejo de Riobaldo pelo companheiro de luta e travessias não explicita a categoria de gênero de Diadorim, que é, ao mesmo tempo, o Menino,

4 Vale lembrar que a palavra alemã *trauer* significa tanto “luto” quanto “tristeza”.

5 Uma das acepções da noção de desejo é *desiderium*, que diz respeito ao lamento e ao anseio de trazer de volta o passado, isto é, o desejo suscitado pela ausência. Em contrapartida, na filosofia de Spinoza, o desejo é compreendido como potência de vida, como a capacidade de afetar e de ser afetado. Conforme demonstra Camille Dumoulié (2019) há, na história da filosofia, uma longa tradição, que remonta a Aristóteles e passa por Hobbes e Nietzsche, segundo a qual o desejo é concebido como um “apetite”, uma potência de vida.

Reinaldo e Maria Deodorina. Essa característica, que não é nem binária, nem exclusivamente biológica, menos ainda de caráter determinista, é o centro da questão nos debates *queer*: “Em teoria, *queer* está incessantemente em desacordo com o normal, a norma, seja a heterossexualidade dominante ou a identidade gay/lésbica. É categoricamente excêntrico, a-normal” (Spargo, 2017, p. 33).

Com isso, é possível desassociar o conflito sexual de Riobaldo, sob a perspectiva do desejo homoerótico, da categoria de gênero de Diadorim. Em outras palavras, uma questão diz respeito à expressão do desejo de Riobaldo, explicitada quando problematiza a impossibilidade de uma relação amorosa entre dois jagunços: “Nanje, pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto” (Rosa, 2015, p. 77). Trata-se, portanto, de um desejo que se afirma pela negação. Outra questão refere-se à posição social e ao modo como a masculinidade de Diadorim é constituída performativamente por meio da repetição de práticas, gestos e modos de atuação, marcados por sua inserção social e política, conforme demonstramos anteriormente a partir das reflexões de Amara Moira (2018). Na perspectiva dos estudos de gênero, essas são categorias distintas e não devem ser confundidas.

O termo *queer* pode ser interpretado como estranho, excêntrico, raro e extraordinário. Guacira Lopes Louro (2004, p. 38) o descreve da seguinte forma:

A expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Este termo é assumido por uma vertente de movimentos homossexuais para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para eles, *queer* significa ir contra a normalização, tendo como principal alvo a heteronormatividade.

Alguns movimentos de gays e lésbicas, no fim dos anos 1980, autodenominavam-se *queer* como um ato de reivindicação de um termo que, *a priori*, era pejorativo. Na perspectiva acadêmica, por sua vez, o estudo do termo visa dar continuidade ao projeto genealógico de Michel Foucault, investigando as diferentes formações das identidades sexuais e buscando compreender quais discursos e dispositivos de poder levaram à construção de uma certa “ciência da sexualidade”. Segundo Spargo (2017, p. 36), se “a homossexualidade é um produto da cultura, como Foucault afirmava, então o que é a heterossexualidade? E por que esta é vista como sexualidade natural, normal?”. É, portanto, na relação dialógica entre a história da sexualidade foucaultiana e a análise textual desconstrucionista que se assentam os estudos *queer*.

Belidson Dias e Carla Barreto (2011, p. 20) analisam a etimologia do termo “*queer*” e demonstram que ele é usualmente utilizado como “nome, adjetivo ou verbo”, além de apresentar outras raízes, como sua origem indo-europeia, que remete ao sentido de “através” (*twerkw*), da qual também derivaram o alemão *quer* (atravessado), o latim *torquere* (torcido, entrelaçado) e o inglês *athwart* (transversalmente). Como contraponto ao uso coloquial e popular do termo, associado aos significados de “loucura, vileza, inutilidade e homossexualidade” (Dias; Barreto, 2011, p. 20), os autores destacam o lado positivo da teoria *queer*, compreendendo-a como um “entrelugar” e espaço “transverso”, “que ao mesmo tempo está sujeito a grandes esforços para não institucionalizar/normalizar, para que assim possa permanecer como um processo ambíguo de transformação, interpretação e análise” (Dias; Barreto, 2011, p. 20).

Do ponto de vista semântico, o nome Diadorim guarda relação com o mesmo campo de sentidos que envolve o termo

queer, especialmente no que diz respeito à ideia de “através” e “atravessamento”. O prefixo *Diá-* carrega, também, essa acepção de deslocamento e transição (através; através de; ao longo de; durante), denotando movimento, passagem, liminaridade ou um estado intermediário. Tal leitura se intensifica quando consideramos o significante *diáfano*, que reforça a imagem de Diadorim como *lufús*. O *lusco-fusco*, observado sob o ângulo das técnicas pictóricas, é produzido por tons escuros aplicados para intensificar a passagem da luz, evocando, assim, uma imagem de atravessamento e de revelação parcial.

Transpondo essa ideia plástica para a dimensão literária, pode-se dizer que Riobaldo é atravessado pela luz *diá* de Diadorim. Não por acaso, os olhos verdes de Diadorim remetem às águas do rio Urucúia ou à pedra de safira – ambos símbolos de refração da luz, e, portanto, símbolos diáfanos. Nesse sentido, Diadorim não é apenas um personagem que se oculta; é, sobretudo, aquele(a) que refrata, que desloca, que produz zonas de ambiguidade e reverberação. Sua existência se dá como transição e como enigma, atravessando não apenas os limites do gênero e do desejo, mas também os próprios contornos da narrativa, do sertão e do narrador.

Do ponto de vista da teoria *queer*, a presença de Diadorim no quadro narrativo provoca, a nosso ver, essa subversão da ordem e da normatividade; sua estética não se restringe a uma imagem exclusiva do espectro feminino, tampouco do masculino. Nessa fronteira de gêneros, Diadorim transita de um espectro a outro, e sua presença permite suscitar reflexões sobre como o feminino se manifesta transversalmente no corpo masculino, e vice-versa, inscrevendo-se, assim, no campo das rupturas fronteiriças, conforme definição de Guaciara Lopes Louro (2004, p. 19): “A

fronteira é o lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão”.

Diadorim, em seu corpo “monstro” – porque mostra, revela e, ao mesmo tempo, assombra –, bem como em seu corpo “estranho”, manifesta ora aspectos femininos – “na fina cintura” (Rosa, 2015, p. 464), no “tão bonitos braços alvos” (Rosa, 2015, p. 41), “nas compridas pestanas” (Rosa, 2015, p. 122) –, ora aspectos masculinos: – tudo “num homem-d’armas, brabo bem jagunço” (Rosa, 2015, p. 126), “O Reinaldo pitava muito” (Rosa, 2015, p. 127), “a dura cabeça levantada” (Rosa, 2015, p. 43) e “sério, testalto” (Rosa, 2015, p. 156). Essa fusão figurativa, que também é estético-descritiva, carrega uma lógica não estabelecida e não identificável, embaralhando o silogismo racionalizante de Riobaldo. Trata-se de uma articulação que confunde, questiona e desestabiliza os padrões culturais de gênero, rompendo as barreiras socialmente preestabelecidas. Enfim, a personagem representa um conflito entre as fronteiras do masculino e do feminino, e produz um movimento de abertura para outras questões, para além dessas fronteiras, transcendendo as categorias apriorísticas do par sexo-gênero. Essa categoria de indeterminação em Diadorim transborda da personagem para a estratégia narrativa. Não por acaso, fala-se que a narração em *Grande sertão: veredas* se dá por uma estratégia de suspensão que insiste em manter o leitor no meio do ato de contar, semelhante ao sentido de travessia: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (Rosa, 2015, p. 41).

Assim, é nos termos de uma “*queer love stories*” que Asheley Brock (2018, p. 191) sugere um modelo recursivo

da narração de Riobaldo, expresso no longo e melancólico monólogo, cujo fundamento do desejo de Riobaldo está em “continuar a habitar um tempo-espaço distintamente *queer*, de latência, potencialidade e indeterminação, que relaciono ao *leitmotiv* da travessia em Guimarães Rosa” (Brock, 2018, p. 196, tradução nossa).⁶ Complementamos que esse tempo-espaço da travessia consiste numa espécie de permanência na melancolia, que é um modo de Riobaldo insistir na lembrança, mantendo a imagem do amigo morto ainda viva por meio das imagens mentais.

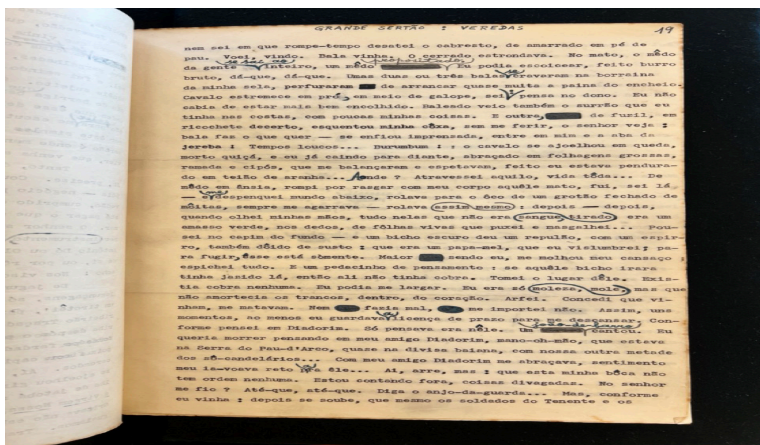
Na perspectiva de Freud (2010), o luto implica o reconhecimento da perda do objeto amado, permitindo que a libido reinvesta seu apego em outro objeto, enquanto a melancolia se recusa a reconhecer a finalidade dessa perda e, em vez disso, mantém o objeto amado vivo por meio de sua internalização. A recusa de Riobaldo em renunciar completamente, em realizar plenamente o luto pelo objeto amoroso perdido (Diadorim), é evidenciada em sua relutância em alcançar o fim de sua narrativa, em narrar a morte de Diadorim e em permitir que as revelações que aguardam o final da história se infiltrem em seu relato à medida que o constrói. Ou seja, o narrador permanece em um espaço suspenso, uma espécie de mundo que ora lhe é estranho e familiar, ora fantasioso e distante. Nesse ato de contar as histórias vividas com a pessoa amada, já morta, Riobaldo expressa a tristeza desse amor irresoluto, revisitando lembranças do passado como imagens de outrora projetadas sobre a face do presente.

Aliás, a primeira aparição de Diadorim no romance, que se dá como uma recordação, vem acompanhada por uma

6 No original: “[...] continue to inhabit a distinctly queer time-space of latency, potentiality, and indeterminacy, which I link to Rosa’s *leitmotiv* of the travessia”.

referência simbólica ao canto triste dos pássaros João-congo e tirirí. Este último aparece na versão datilografada do livro e, posteriormente, será substituído por um João-de-Barro, para só então ceder lugar ao primeiro: “Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim” (Rosa, 2015, p. 29, grifo próprio). Os dois pássaros associados à primeira lembrança do amigo ressaltam esse aspecto melancólico, que é reforçado pelo narrador em descrições futuras: “O João-congo piava cânticos, triste lá e ali em mim. Isto é, minto: hoje é triste, naquele tempo eram as alegrias” (Rosa, 2015, p. 431); “Triste, triste, um tirirí cantou” (Rosa, 2015, p. 178).

Figura 1 – Fac-símile do datiloscrito de
Grande sertão: veredas



Fonte: Biblioteca Guita e José de Mindlin, USP (Rosa, 1956, p. 19).

Brock (2018), na linha de pensamento de Butler (1997), mostra-nos que os desejos homossexuais renunciados são preservados por meio de uma melancolia, caracterizada por

um processo de incorporação ao ego. Assim, ao reafirmar o repúdio do desejo por outro homem, o sujeito tanto afirma a sua heterossexualidade quanto se apega ao objeto de amor rejeitado. E, mesmo que o amor pelo mesmo sexo deva ser negado externamente, a estrutura internalizante da melancolia permite que esse amor sobreviva em um estado de suspensão. Com isso, Ashley Brock (2018, p. 195) propõe interpretar “a relutância de Riobaldo em narrar a dupla perda de Diadorim (‘Ele está morto, ele não é o homem que eu pensava que fosse’) como expressão dessa melancolia *queer*” (tradução nossa).⁷ Ao apresentar seu desejo decididamente homoerótico por Diadorim como nunca totalmente abolido e nunca totalmente renunciado, Riobaldo permite que seu amor proibido escape à extinção e à heteronormatização, permanecendo, desse modo, numa zona de indeterminação.

Grande sertão: veredas é, portanto, uma história de amor *queer*, na perspectiva de Ashley Brock (2018), para quem Riobaldo não seria o único a ser seduzido por um desejo homoerótico; também o leitor seria envolvido por essa história de amor *queer*. Sobre a morte de Diadorim, a autora assinala uma redução da personagem a um corpo feminino fetichizado (morto e virgem). Contudo, há algo que é atenuado por essa “fetichização”: a psique anteriormente dinâmica, ambígua e não binária de Diadorim. Residiria aí a temporalidade *queer* em *Grande sertão: veredas*, pelo espaço intermediário da travessia, em sua dinâmica indeterminada e ambígua. Brock (2018, p. 196) segue a tese de Clara Rowland (2011) e acrescenta que o lugar da travessia – “o meio” – é também o tempo-espaço *queer* da narrativa: “Eu me baseio em tais teorias da temporalidade

7 No original: “[...] Riobaldo’s reluctance to narrate the double loss of Diadorim (‘He is dead, he is not the man I thought he was’) as an expression of such a queer melancholia”.

queer para retomar a premissa da leitura de Rowland – de que a narrativa de Riobaldo retorna continuamente sobre si mesma, afastando-se da morte e da finalidade do desfecho e dirigindo-se ao que ela chama de “o lugar do meio” (tradução nossa).⁸

Segundo Rowland (2011, p. 58), tal postura equivale a uma recusa do fechamento e funciona para uma leitura de *Grande sertão: veredas* que resista ao pensamento impositivo e determinista, de modo que a forma narrativa não se constitui por bordas delineantes: “Na vida e na ficção, a procura de uma legibilidade teologicamente orientada para um fechamento resulta, inevitavelmente, no encontro com a morte”. Em sua análise, Rowland (2011, p. 58) observa que “uma narrativa ‘aberta’”, como a de Riobaldo, “‘com menos formato’, faz-se assim *contra* essa morte, fundindo poética e ética”, e a “superação do limite da morte de Diadorim pelo movimento de releitura que o romance impõe” torna-se exemplar no modo como o narrador resiste a esse fim.

Importa esclarecer que a perspectiva *queer* não reivindica uma expressão do desejo, nem constitui uma teoria identitária; às vezes, é situada no campo das teorias pós-identitárias. Também não é uma noção que se opõe ao normal ou ao heteronormativo. A teoria *queer* existe no exterior da norma: não é um jogo binário entre o normal e o a-normal, mas um ex-normal. Por isso, ela é excêntrica, assim como a transgeneridade escapa às representações e aproxima-se da perspectiva de Tereza de Lauretis (2000, p. 111), para quem ao feminino foi imposto um silêncio e um exílio linguístico, dizendo respeito ao campo do irrepresentável:

8 No original: “I draw on such theories of queer temporality to take the premise of Rowland’s reading — that Riobaldo’s narrative perennially doubles back, away from the death and finality of the ending and towards what she calls ‘o lugar do meio’.”

O paradoxo de um ser ausente e ao mesmo tempo prisioneiro do discurso, constantemente discutido, mas que permanece, em si mesmo, inexprimível; um ser espetacularmente exibido, mas ao mesmo tempo não representado ou irrepresentável, invisível, mas constituído como objeto e garantia da visão; um ser cuja existência e especificidade são simultaneamente afirmadas e negadas, questionadas e controladas.

Por fim, a chave de leitura que situa Diadorim nessa zona de indeterminação, no lugar do meio, e que é sustentada pela potente noção de terceira margem, presente na obra de Guimarães Rosa, parece-nos um caminho rico em significado, pois não esgota o sentido. Nosso esforço, assim, esteve em apontar que a face fantasmática de Diadorim – sua máscara de morte – repousa de forma indelével sobre as lembranças de Riobaldo, perturbando-o em vida e para além dela. Sua dimensão *trans* produz um estado de suspensão e permanência, perturbando o narrador e o discurso, o que resulta no longo relato melancólico de Riobaldo. Contudo, não devemos ignorar que *Grande sertão: veredas* se propõe a representar o conjunto do que é passível de ser narrado e transmitido pela literatura, com toda a força de imagens e de significados que o romance comporta, sem decidir – segundo a ambiguidade propriamente mítica e poética – entre as diversas chaves de leituras possíveis. É nesse ponto que repousa o seu segredo.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto, Portugal: Dafne, 2011.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução e organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BESSA, Leandro; DE CASTRO, Gustavo; SAGGESE, Ana. Eros e o amor homoerótico em *Grande sertão: veredas*. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/81207>. Acesso em: 31 jul. 2025.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2004.

BROCK, Ashley. The queer temporality of *Grande sertão: veredas*. *Chasqui: Revista de Literatura Latino-Americana*, v. 47, n. 2, p. 190-203, nov. 2018.

BUTLER, Judith. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford: Stanford UP, 1997.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, Belidson; BARRETO, Carla. Mapeamento: fronteiras *queers*, memórias e histórias. In: *O i/mundo da educação em cultura visual*. Brasília: UnB, 2011. p. 95-104.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*: ensaios sobre a aparição. Tradução de A. Preto, V. Brito *et al.* Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, George. *Phasmes*: essais sur l'apparition 1. Paris: Éditions de Minuit, 1998.

DUMOULIÉ, Camille. *Le désir*: thème de culture générale. Paris: Dunod, 2019.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa, Portugal: Imprensa Régia, 1781.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: *Introdução ao narcisismo*: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [das unheimliche]. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Sujetos excêntricos (1987). In: LAURETIS, Teresa de. *Diferencias*: etapas de um camino a través del feminismo. Madrid: Horas y Horas, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MOIRA, Amara. Sobre aquele “monstruoso corpo de delito”: um amplo panorama de personagens transexuais na literatura brasileira. *Suplemento Pernambuco*, p. 18-19, dez. 2018.

MORAES, Eliane Robert. A neca da boneca: o inovador romance travesti de Amara Moira. *Revista Piauí*, seção Questões literárias, ed. 226, p. 68-72, jul. 2025.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 137-166.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Datiloscrito. São Paulo: Biblioteca Guita e José de Mindlin, Universidade de São Paulo, 1956.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas: Editora Unicamp; Edusp, 2011.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução de Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 119-207, jan./abr. 2013.

WARBURG, Aby. *L'Atlas mnémosyne*. Paris: L'écarquillé; INHA, 2012.

“O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo”: o *Grande sertão: veredas* como um espaço de escuta

Luiza Milano*

Gibran Ayub**

Augusto Stevanin***

Ramiro Machado****

Resumo

O presente texto propõe refletir sobre o clássico romance rosiano *Grande sertão: veredas* (1956) como um espaço de escuta. Partimos das marcas fônicas evidenciadas no texto – a arquitetura dos sons e o ritmo engendrado por suas combinações – e discutimos o papel do interlocutor que está à escuta de Riobaldo. No percurso do trabalho, o aspecto fônico da língua será destacado a partir de uma abordagem que busca interpretar a noção de escuta como constitutiva das relações entre som e sentido, colocando em diálogo os campos dos estudos literários e dos estudos da linguagem. Para tanto, mobilizaremos as noções de Saussure (1977), D’Ottavi (2022) e Coursil (2000), para, com base nelas, pensarmos a situação de interlocução posta em cena pela narrativa, e de Jakobson (1977; 2010) e Genette (s.d.), para refletirmos sobre a posição daquele a quem essa narrativa se destina. Nesse contexto, a figura do leitor do romance enquanto um “leitor-escutador”,

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Letras. Professora dos cursos de Letras e de Fonoaudiologia da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0040-7911>.

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando e mestre em Letras pela UFRGS. Professor de Literatura e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5287-4533>.

*** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras pela UFRGS. Professor de Literatura e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7090-349X>.

**** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrando em Letras pela UFRGS. Professor de Língua Francesa e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-5849-3459>.

que, na leitura, é o tempo todo afetado pela sonoridade do texto, terá especial importância para o argumento. De modo geral, nossas conclusões apontam para o esforço do narrador em manter sempre vivo o diálogo com seu interlocutor, apostando na não passividade de quem o escuta, a que o leitor do *Grande sertão* também acaba por corresponder.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Grande sertão*; veredas; escuta; leitor; som e sentido.

“Listen, sir – listen beyond what I am telling you”: *The Devil to Pay in the Backlands* as a Listening Space

Abstract

This text proposes a reflection on the classic Rosean novel *The Devil to Pay in the Backlands* (1956) as a listening space. We begin from the prominent phonic marks that are present in the text – the architecture of sounds and the rhythm generated by their combinations – and discuss the role of the interlocutor who is listening to Riobaldo. Throughout the work, the phonic aspect of language will be highlighted from an approach that seeks to conceive the notion of listening as constitutive of the relationship between sound and meaning, while also creating a dialogue between the fields of literary studies and language studies. To this end, we will mobilize some notions by Saussure (1977), D’Ottavi (2022) and Coursil (2000) in order to reflect on the situation of interlocution represented by the narrative, as well as some notions by Jakobson (1977; 2010) and Genette (n.d.) in order to reflect on the position of the one to whom this narrative is addressed. In this context, the figure of the reader of the novel as a “reader-listener”, constantly affected by the sound of the text while reading, will have special importance for the argument. In general, our conclusions point to the narrator’s effort to always keep the dialogue with his interlocutor alive, trusting on the non-passivity of his listener, to which the reader of the novel also ends up responding.

Keywords: João Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; listening; reader; sound and meaning.

Recebido em: 14/07/2025 // Aceito em: 04/05/2026

Introdução

O presente artigo busca refletir sobre em que medida se pode pensar o romance *Grande sertão: veredas* (1956) como um espaço de escuta. Em primeiro lugar, lembramos que o espaço em que a narrativa se desenvolve – tanto aquele em que presumivelmente se encontram Riobaldo e seu interlocutor quanto os espaços em que transcorrem os acontecimentos narrados – evoca constantemente a percepção dos sons do entorno. Já na primeira página do romance, passagens como “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” e “Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos” (Rosa, 2019, p. 13) apontam nessa direção. Além disso, a própria caracterização da personagem Joca Ramiro, para nos atermos apenas a esses exemplos, conta com a escuta: “quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava” (Rosa, 2019, p. 181).

No entanto, os aspectos auditivos da obra parecem não se restringir à impressão fônica do ambiente referida por parte das personagens. Há outras camadas de escuta que percebemos atravessarem o romance. São elas os aspectos fônicos do texto propriamente dito e a recorrência com que nos deparamos com o endereçamento do narrador Riobaldo a seu interlocutor. Desse modo, parece-nos possível pensar na própria narrativa como um “espaço” de escuta, além do espaço representado na trama.

Por limitação de espaço, nosso percurso não se ocupará da primeira modalidade (a caracterização sonora do ambiente). Daremos atenção, nesse momento, aos outros dois aspectos.

Primeiramente, exploraremos os rastros fônicos deixados por Guimarães Rosa na escrita do texto. Percebemos que a dinâmica dos sons na obra cumpre uma função que sensibiliza a escuta do leitor. Ou seja, há propriedades do próprio texto que parecem indicar estratégias para fisgar o leitor pelo ouvido. Em segundo lugar, dedicaremos especial atenção para aquele que escuta Riobaldo. Trata-se de um interlocutor privilegiado, sem dúvidas. No entanto, a posição na qual esse interlocutor é situado nos leva a pensar tanto em sua não passividade como também e, por isso mesmo, na sobreposição das figuras do interlocutor de Riobaldo e do leitor da obra.

É, então, por meio do apelo do narrador – “o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo” (Rosa, 2019, p. 84) – que também nós estaremos à escuta de *Grande sertão*.

1 *Grande sertão: veredas*, um texto para ser escutado?

Talvez, possa parecer um pouco estranho querer elaborar ideias que partem da hipótese de que um texto é escrito para ser escutado. Entretanto, quando entramos em contato com o discurso de Riobaldo no *Grande sertão: veredas*, a nós pareceria estranho precisamente não conseguir supor que ali, enquanto estamos diante desse texto literário, há, a todo instante, uma espécie de anzol que nos pega pela orelha. As estratégias, ou melhor, as iscas do célebre e enigmático romance de João Guimarães Rosa de convocar a escuta não são poucas e nem discretas: a própria narrativa de Rosa é arquitetada a partir de uma relação entre fala e escuta. Há Riobaldo narrando sua vida e há quem escuta as palavras do ex-jagunço, ou seja, há uma escuta que é constitutiva da estrutura narrativa arquitetada por Rosa. Embora Riobaldo

endereço sua matéria vertente a seu interlocutor, que lhe escuta sem nada propriamente dizer, esse interlocutor e a própria cena da interlocução ficam postos. Teríamos como pensar na fala do jagunço em *Grande sertão: veredas* sem pensar na escuta dessa fala e nos jeitos com que Riobaldo convoca seu interlocutor ficcional e, por extensão, seu leitor?¹

Mesmo que possa ser um questionamento pouco essencial, em certa perspectiva, a narrativa de Riobaldo deixa bastante curiosidade sobre a figura de seu interlocutor. Certamente, boa parte dos leitores deve ter se perguntado ou esperado encontrar, no decorrer do texto, uma (outra) grande revelação de identidade: a do sujeito que escuta os causos jagunços.

É possível recolher, ao longo do romance, alguns indícios que caracterizam esse interlocutor, embora de forma pouco substancial. Sendo tratado o tempo todo por “senhor”, trata-se de um homem “de fora”, com quem Riobaldo não mantém uma relação muito íntima e para o qual demonstra certa polidez ao dirigir-se, considerando, em especial, seu grau de letramento, reconhecido pelo ex-jagunço diversas vezes: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia” (Rosa, 2019, p. 15); “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem” (Rosa, 2019, p. 77). Talvez, um dos traços mais concretos mencionado por Riobaldo seja o de que esse

¹ Zilberman (2021) trata da figura do leitor e de sua complexa relação com o texto em um extensivo panorama dos diferentes modos como essa figura foi concebida pelas teorias da leitura. Neste trabalho, partiremos do leitor enquanto uma figura que é, ao mesmo tempo, entidade teórica e indivíduo de carne e osso, conforme sublinha Zilberman (2021), para mobilizar a ideia de um leitor que está à escuta, sem nos determos, necessariamente, nas variáveis em torno dessa figura. Vasconcellos (2005) também investe na aproximação entre o interlocutor de Riobaldo e o “leitor empírico”, em seus termos, do *Grande sertão: veredas*. Em seu estudo, essa aproximação relaciona-se ao modo como a narrativa reflete metalinguisticamente sobre a leitura. Em nosso caso, em movimento análogo, a reflexão enfatiza a dimensão da escuta.

senhor possui um jipe para seu deslocamento no sertão: “Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve.” (Rosa, 2019, p. 79).

Para Rosenfield (2006), há uma reatualização do discurso, a partir das questões e conjecturas feitas por Riobaldo, que remonta um diálogo peculiar, tendo em conta a ausência de atualização de seu interlocutor silenciado. A não resposta desse “senhor” faz com que o relato possa parecer algo como um diálogo interior. No entanto, mesmo nessa não resposta, o interlocutor se faz presente, não necessariamente de modo individualizado, mas de modo ficcional. Seu silêncio não seria ausência, mas, sim, uma presença às avessas.²

Até porque esse interlocutor de Riobaldo parece estar duplicado na figura do “leitor-escutador”³ da obra. O apelo à escuta⁴ é, como buscaremos mostrar na presente reflexão, marca do texto, e pode ser desdobrada em diferentes camadas. Por isso, a seguir, mapearemos pistas por nós encontradas que apontam estratégias presentes no texto de *Grande sertão: veredas* que levam a pensar em vários desdobramentos acerca da questão da escuta.

2 Ou, como propõe Kathrin Rosenfield (2006, p. 363), “o silêncio não é ausência, mas *presença negativa*; é como um “negativo”, da presença falante de Riobaldo, de forma que ele e o senhor (como funções do discurso) correspondem-se na ordem da simetria invertida”.

3 Retomamos, aqui, o termo “leitor-escutador”, empregado por Milano e Ayub (2022) para tratar da posição assumida pelo leitor durante a atividade de leitura em voz alta compartilhada, na qual, a escuta do leitor, convocada na e pela leitura, adquire especial relevância. Chiappini (1998, p. 200 *apud* Vasconcellos, 2005, p. 391), similarmente, refere-se ao “ouvinte-leitor” do *Grande sertão: veredas*. De nossa parte, preferimos o termo “leitor-escutador”, que aqui recuperamos por julgarmos que ele evidencia mais claramente o fato de que é a escuta que está em jogo nessa leitura, e não meramente a audição, no sentido mais fisiológico de que o termo “ouvir” se reveste.

4 Ao destacarmos a força dos aspectos fônicos no texto de *Grande sertão: veredas*, ocorre-nos pensar sempre nos efeitos desses aspectos na escuta do outro. Nesse sentido, lembramos das palavras de Barbara Cassin (2022, p. XXXII): “No entanto, quando se toma outro ponto de vista, o ponto de vista daquele que escuta ou daquele que fala prestando atenção ‘àquilo que há nos sons da voz e nas palavras’, o equívoco é demais significativo e útil, operante, vibrante”.

1.1 O que se escuta em *Grande sertão: veredas* ou sobre os aspectos do jogo fônico

Além da presença do interlocutor de Riobaldo – estratégia narrativa que aponta para a escuta e lhe confere um lugar de importância –, em *Grande sertão: veredas*, há também uma fortíssima expressividade sonora nas palavras⁵ com que Riobaldo vai dando contornos a sua experiência, nas relações entre som e sentido por meio das quais o narrador trama e intensifica aquilo que vai sendo tecido. Essa expressividade sonora, por sua vez, acreditamos ser mais uma estratégia de João Guimarães Rosa de chamar a atenção para a escuta em seu romance: outro jeito de fisgar o leitor pela orelha. Tal estratégia rosiana foi já apontada por Rónai (2005, p. 34): “A predileção do autor por fórmulas populares de uso geral não o impede de se deleitar com insólitas locuções individuais nem de inventar outras que, golpeando em cheio o leitor, lhe possam inculcar uma percepção nova”.

No romance de João Guimarães Rosa, deparamo-nos também com um fortíssimo apelo à oralidade, ou seja, nesse texto que é escrito, há um estilo de escrita que aponta para um discurso falado: “Vôxe, uai! Não entendo – tartamelei” diz Riobaldo (Rosa, 2019, p. 423). Voltemo-nos a algumas passagens do romance de Rosa em que pensamos estar o texto a nos pegar pela convocação à escuta, tanto pelas relações entre som e sentido quanto pelas marcas de oralidade que o texto carrega.

Para se deparar com a estranheza que provocam as relações entre som e sentido articuladas por Rosa em seu texto, não é necessário avançar mais que uma página do livro. As subversões

5 Nessa mesma direção, encontramos o apontamento de Elizabeth Lowe (1976, p. 128): “Guimarães Rosa se deleita tanto com o diálogo quanto com a palavra”.

estão postas a todo momento e se apresentam de jeitos muito diferentes. Nesse sentido, vale a pena recuperar aquilo que Edson de Sousa (2021, p. 153) diz sobre a linguagem do *Grande sertão: veredas*, em seu texto “O insertão”:

O incerto do sertão busca seus contornos. Sempre uma geografia trêmula, um litoral de marés imensas e nunca se sabe onde termina o mar e começa a terra. Vamos tateando o território da linguagem para tentar cercar um contorno possível. Rosa nos abre um rasgo em nossas superfícies contínuas. Joga o leitor no estrangeiro tão próximo, no desconhecido ao lado da cama, no exílio do infantil que habita nosso fundo de quintal.

A arquitetura da linguagem de *Grande sertão: veredas* é tão complexa quanto vasta. Pensar nas relações subversivas entre som e sentido é, para nós, uma chave possível para tatear parte do enigma, que permanecerá sendo uma geografia trêmula e encantadora, uma geografia incerta que nos faz tremer. Tal arquitetura da linguagem é, em grande parte, formada pelo jogo fônico do texto; jogo que, por sua vez, se realiza pela forma como os sons são desenhados pelo escritor em sua composição. Sobre isso, encontramos, em “A Fonologia e a poética”, de Mukarovsky (1978), três importantes procedimentos dos quais o escritor pode se valer quando escreve poesia – e, certamente, o mesmo vale para a prosa: os fonemas são escolhidos, agrupados e dispostos no texto. Vejamos mais de perto esses procedimentos:

- a escolha dos fonemas: a seleção fonêmica, aponta o linguista, influencia tanto o caráter fônico da obra quanto o seu vocabulário, afinal, “diversos elementos fonológicos, devido a sua repetição regular, imprimem à obra um impulso que caracteriza e que repercute nos elementos vizinhos” (Mukarovsky, 1978, p. 205);

- o agrupamento dos fonemas: segundo o autor, essa operação é regida por princípios internos de cada língua: fonemas são selecionados e agrupados, criando-se, então, sentidos, por meio de seus jogos relacionais, da presença de alguns sons em detrimento de outros e de suas relações de avizinhamento. Mukarovsky (1978, p. 207) aponta que existem pares consonantais que podem facilmente formar um grupo; outros, que são mais raros; e existem grupos que não ocorrem em dadas línguas: “o poeta pode tornar mais frequentes os encontros que, no uso corrente, são mais raros, ou inversamente”;
- a disposição dos fonemas: a constante presença de determinado som no interior de um verso ou ao final de vários versos consecutivos servem ao poeta como fenômeno eufônico (som ou combinação de sons agradáveis e harmoniosos ao ouvido), podendo, então, caracterizar-se como um elemento de composição. A respeito dos fenômenos eufônicos, Mukarovsky (1978, p. 208) enfatiza que a rima, além de ter uma “função eufônica”, tem também uma “função rítmica” e uma “função semântica”.

Na expressividade sonora do romance de Rosa, percebemos, frequentemente, a ocorrência desses procedimentos, o que imprime no leitor, ou melhor, na escuta do leitor, ora um ritmo que se passa com muitíssima fluidez, ora um ritmo que parece soar numa antilírica, quer dizer, produzindo um efeito de golpe agressivo, via relações entre som e sentido. É importante apontar que os jogos entre som e sentido – que propomos chamar de fluidez e de aspereza sonora – que aparecem no texto nunca são

ao acaso. Acompanhemos mais de perto algumas ocorrências em *Grande sertão: veredas*.

Com forte frequência, deparamo-nos com certo impulso produzido pelos sons entre as palavras da fala de Riobaldo, como ocorre no encadeamento fônico “Amigo era o braço, e o aço” (Rosa, 2019, p. 133). Nele, percebemos um jogo sonoro em eco, uma assonância, na qual “aço” recupera tanto a sílaba tônica da palavra precedente quanto sua parte final. Entre “braço” e “aço”, percebemos ainda uma espécie de paronomásia, isto é, uma aproximação sonora entre palavras de sentidos diferentes. Em “O senhor tolere e releve estas minhas palavras de fúria; mas, disto, sei, era assim que eu sentia, sofria. Eu era assim. Hoje em dia, nem sei se sou assim mais” (Rosa, 2019, p. 139), percebemos, mais uma vez, a recorrência de um mesmo som tônico entre palavras, como em “tolere” e “releve”. Em seguida, nota-se certa insistência na consoante fricativa /s/, estabelecendo um jogo sonoro de aliteração – repetição de uma mesma consoante – em “estas”, “palavras”, “mas”, “disto”, “sei”, “assim”, “sentia”, “sofia”. Nesses fragmentos, a seleção e a combinação dos sons não só parecem produzir um efeito eufônico no leitor, mas também – enquanto soam e impulsionam um tipo de cadência na própria leitura – fazem efeito na escuta do leitor, que se encanta por aquilo que o seduz: o jogo dos sons.

A presença da personagem Diadorim na fala de Riobaldo é bastante representativa quanto ao efeito de sedução que o jogo eufônico faz, como em “Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (Rosa, 2019, p. 143), “O nome de Diadorim que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente

é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia fazer aquilo?” (Rosa, 2019, p. 211), ou ainda, “De mim, vim, com Diadorim” (Rosa, 2019, p. 221). Uma personagem de uma narrativa, em geral, carrega características físicas e psíquicas. No caso de Diadorim, o jogo sonoro é tão constitutivo da personagem quanto as demais características. Quando seu nome aparece na fala de Riobaldo, há sempre uma sonoridade revelada, como se o próprio nome da personagem estivesse nos arredores: a sílaba final sempre ecoa em palavras vizinhas. E não só, também nos chama a atenção a fortíssima recorrência do som bilabial /m/, que se presentifica sempre que o nome do jagunço dos olhos verdes surge. O que nos chama a atenção, sobretudo, é que Diadorim e os efeitos eufônicos que se presentificam junto a ele revelam um discurso apaixonado, ou seja, há um jogo entre som e sentido que se arma diante da presença do amado de Riobaldo que não apenas soa encantadoramente bem, mas também torna Diadorim encantador. Quem lê o nome Diadorim, escuta os ecos que seduzem e encantam.

De outro modo – não em oposição, tampouco deixando de ser sonoro –, percebemos jogos entre som e sentido que funcionam mais como efeitos de aspereza, efeitos cacofônicos, jogos entre sons que produzem, na leitura, uma espécie de truncamento, aquilo que anteriormente chamamos de antilírica. Nesse sentido, há no romance uma passagem exemplar, a morte dos cavalos do bando de Riobaldo:

— “A que estão matando os cavalos!..”. Arre e era. Aí lá cheio de curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos presos, tão sadios todos [...]. Ânrias, ver aquilo. Alt’-e-baixos entendendo, sem saber, que era o despertar do demônio – os cavalos desespera em

roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retumbando no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtindo, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, tropeçando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se tivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as força, vinha de apertos, de sufocados (Rosa, 2019, p. 245).

Nessa passagem, chama-nos a atenção a altíssima recorrência do som de “r” e suas variantes sonoras – como em: “Arre e era”, “curralão”, “retumbando”, “enrolar”, “rolo”, “reboldeou”, “agarre do rincho”, “rinchado”, “relincho” etc. –, que causa no leitor um efeito, via seleção e encadeamento dos sons, de estranheza e truncamento. Há também, na passagem, uma forte presença de encontros consonantais: “pobres”, “presos”, “tremura”, “pedra”, “tropeçando”, “abrindo” etc.. É interessantíssimo que esse arranjo sonoro ocorra em uma passagem tão marcante da narrativa, principalmente na maneira como Rosa arremata o parágrafo da morte dos cavalos, que se sacodem de agonia: “aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados” (ROSA, 2019, p. 245). Há, nesse trecho, um sufocamento vivido pelos bichos agonizantes e, ao mesmo tempo, uma dificuldade de

fôlego experimentada pelo próprio leitor, confrontado com a antilírica densamente arquitetada pelo autor.

De jeitos diferentes, o texto vai propondo relações entre som e sentido: ora em um movimento de fluidez, ora produzindo, pela sonoridade, um efeito de aspereza. O que nos parece evidente é que, nessas ocorrências sonoras entre as palavras da fala de Riobaldo, há um contundente apelo à escuta de quem lê.

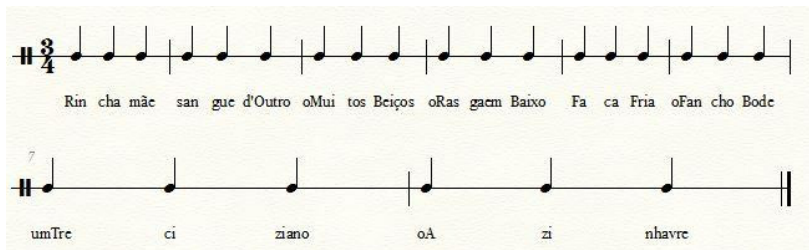
Um terceiro aspecto importante para o jogo fônico, em *Grande sertão: veredas*, é o ritmo. Para Paz (1982), a diferença fundamental entre a prosa e o texto poético é que, no poema, são justamente princípios rítmicos que orientam a construção frasal. O ritmo é um aspecto do texto que constitui a escuta. A seleção de palavras e o encadeamento sintático escolhido organizam ritmicamente a fala de Riobaldo. Para Arrigucci Júnior (1994), há, de fato, uma dimensão lírica no texto, uma espécie de natureza de versificação com ritmos textuais típicos da poesia. É por meio desse movimento adquirido pela linguagem que se pode reter e reconcentrar sua carga expressiva, soltar e expandir o conteúdo significativo. Em *Grande sertão: veredas*, observa-se o uso de ritmos regulares em passagens em que Riobaldo apresenta ao seu interlocutor uma listagem dos nomes de sujeitos pactários:

Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beiços, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fanchu-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (Rosa, 2019, p.14).

Ao escandir a passagem apresentada, Oliveira (2016) observa a presença de um ritmo ternário, em vistas da divisão silábica dos nomes. É possível a divisão regular da passagem

em pés-métricos ternários, os chamados *anapestos*: uma unidade bastante conhecida na versificação em língua portuguesa e que aqui parece dar certo dinamismo à leitura/escuta dessa lista de nomes:

Imagem 1 – Divisão rítmica para os nomes dos pactários



Fonte: Adaptado de Oliveira (2016, p. 71).

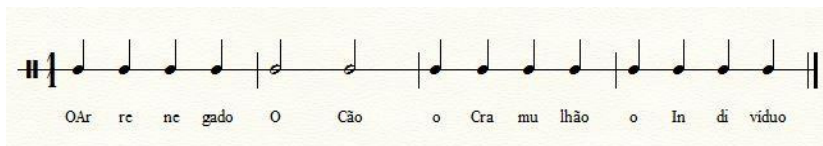
De modo similar, outras divisões podem ser observadas, como é o caso da lista dos nomes para o diabo, citados por Riobaldo:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (Rosa, 2019, p. 35).

Aqui, observa-se ainda a presença de ritmos binários e quaternários, quase exigindo da leitura a marcação dos artigos definidos, a fim de se alcançar o número de sílabas necessário aos pés métricos. Trata-se de uma marcação que difere um pouco

do caso anterior, no qual havia a possibilidade da elisão junto à vogal da palavra antecedente. Segue a nova divisão:

Imagem 2 – Divisão rítmica para os nomes do demo



Fonte: Adaptado de Oliveira (2016, p. 72).

Para além dessas passagens, em que há a presença evidente de uma simetria rítmica, é possível deparar-se com outros momentos da narrativa, onde há efeitos de misturas de ritmos que conduzem o movimento de sua carga expressiva. Segundo Nascimento (2010, p. 441), a preservação desses efeitos era uma preocupação do próprio autor a ser discutida com seus tradutores:

Não viram: 1) que aquela notação, ali, pontuava, objetiva, energeticamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o “ritmo emocional” do monólogo; 2) que esta brusca mudança guarda analogia com as “pontuações” da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS [...] obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos) (Rosa, 1963 *apud* Nascimento, 2010, p. 441).

Assim, partindo das contribuições dos autores mencionados, foram propostos aspectos constituintes do jogo fônico da prosa rosiana, os quais chamamos aqui de fluidez, aspereza e ritmo. Acreditamos, desse modo, ser possível colocar sob determinada perspectiva importantes fenômenos sonoros do

texto de Rosa e investigar as relações entre som e sentido no espaço de escuta em que ele nos coloca.

2 O apelo ao ouvido: observações sobre o funcionamento da linguagem

A presente seção busca revisitar os apontamentos anteriores, nos quais estavam em jogo as particularidades das relações entre som e sentido no texto de Guimarães Rosa, agora à luz de algumas considerações mais amplas acerca do funcionamento da linguagem. Para isso, partiremos de alguns elementos das teorias saussuriana e jakobsoniana para contextualizar nossa proposta. Particularmente, de Saussure, visitaremos a noção de “circuito da *parole*” (ou “circuito da fala”, conforme se pode ler na edição brasileira da obra).⁶ Da vasta produção jakobsoniana, elegemos dois aspectos em particular: a proposta sobre as funções da linguagem e o especial interesse sobre as relações entre som e sentido.

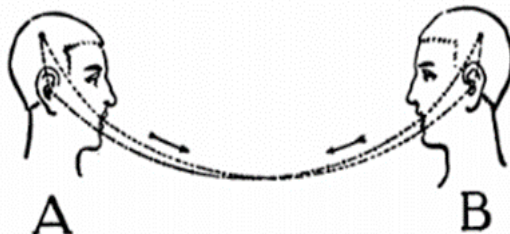
2.1 Considerações sobre o que se escuta no “circuito da *parole*”

Propomos visitar brevemente o conhecido “circuito da *parole*” apresentado por Ferdinand de Saussure a seus alunos na Universidade de Genebra, nos cursos que ministrou entre 1907

⁶ Assim como sugerido por Milano e Stawinski (2024), optamos por manter o termo *parole* em francês, pois, muitas vezes, percebe-se a interpretação da noção de “fala”, em português, fortemente relacionada à ideia de fonação. Em nosso entendimento, o conceito de *parole* é predominantemente relacionado à apropriação individual da *langue* ou, ainda, à realização da faculdade da linguagem pelos indivíduos. No caso específico deste estudo, a categoria de *parole* servirá, inclusive, para pensarmos a escrita, bem como a fronteira entre oralidade e escrita tão presente no texto rosiano.

e 1911. Lembremos que o *Curso de linguística geral* (Saussure, 1977) é uma obra póstuma, publicada a partir dos efeitos de escuta das aulas do professor Saussure sobre linguística geral. Nesse livro, encontramos a seguinte figura:

Imagem 3 – Circuito da *parole*



Fonte: Saussure (1977, p. 19).

Tal circuito foi por muito tempo interpretado de forma um tanto engessada, principalmente no que diz respeito à posição passiva do indivíduo B, o que nos faz recorrer a interpretações mais contemporâneas da proposta de Saussure para amparar a presente reflexão. Vejamos, inicialmente, a crítica apresentada pelo linguista italiano Giuseppe D’Ottavi (2022, p. 86-88):

[...] a recepção da *parole*, em particular, parece um retorno, um caminho para trás, quase uma decodificação. Na homologia essencial dos mecanismos produtivo e receptivo, por conseguinte, a recepção é determinada como o reflexo, passivo e devido, da produção.

[...]

O pressuposto do modelo linear de interação linguística, e o consequente papel simplificado do receptor, são postos em crise por uma série de observações genuinamente saussurianas frente a uma disposição ativa do lado receptivo do falante em seu trabalho de interpretação dos atos de *parole*.

Semioticamente, a tarefa solicitada a *Monsieur B* não é redutível a uma simples operação de decodificação.

Pensando na particular atitude de *Monsieur B*, de *Grande sertão: veredas* – seja ele o interlocutor de Riobaldo, o leitor da obra ou ambos –, as considerações de D’Ottavi nos parecem muito pertinentes. A interpretação dos ditos por *Monsieur B* (aquele que ouve ou lê) vai se construindo justamente a partir dessa aposta que o narrador faz na não passividade de seu interlocutor. Exatamente por isso se pode dizer que a consideração do estatuto da *parole* na obra é um efeito pendular entre aquilo que se fala e aquilo que se escuta brotar como efeito produzido pelo texto no indivíduo B.

O compositor de jazz e professor de linguística e de literatura Jacques Coursil, igualmente propõe uma leitura renovada do “circuito da *parole*” de Saussure. Ele sugere pensarmos o circuito observando os papéis dialógicos de A e de B, a partir da consideração da posição do ouvinte. Assim, mudando o foco de A para B, Coursil (2000, p. 13) sugere as figuras de um “ouvinte que fala” e um “ouvinte que escuta”:

No diálogo, falar é um acontecimento, e ouvir, uma constante. A atividade de linguagem se divide então em dois papéis dialógicos: aquele do ouvinte que fala e aquele do ouvinte que não fala; em outros termos, há, em um diálogo, tantos ouvintes quanto participantes (tradução própria).

Obviamente, em todo ato de fala/escrita/escuta, ocupamos simultaneamente as posições de A e de B, mesmo que em tese. Mas, particularmente no romance de Guimarães Rosa, considerar o estatuto do interlocutor de Riobaldo como um falante que escuta parece-nos um tanto iluminador. Afinal, é desde a experiência

de falantes escutadores que ficamos sob efeitos do inusitado, do encantador e do surpreendente que a narrativa atualiza. Além disso, o que é da ordem do imprevisível na língua parece estar sempre à espreita quando se ocupa a posição A:

O falante está necessariamente à escuta do que ele mesmo diz, porque ele não dispõe de um adiantamento sobre a cadeia. [...] Não há mais nenhum sujeito de linguagem que não seja um ouvinte: assim, o falante é basicamente um ouvinte que fala (Coursil, 2000, p. 25, tradução própria).

É nesse sentido que lembramos também do preciso apontamento de Nancy (2002, p. 30), ao dizer que estar à escuta é de alguma forma ingressar na tensão da relação consigo mesmo, não no que diz respeito à presença substancial propriamente dita, mas justamente por experimentar a “ressonância de um reenvio”. Talvez, possamos dizer que aquele que escuta na posição de “leitor-escutador”, em *Grande sertão: veredas*, é um sujeito em um lugar de ressonância da fala do outro e de si mesmo.⁷

2.2 Quem escuta Riobaldo ou considerações sobre a quem se destina a narrativa

Em “Linguística e poética”, o linguista Roman Jakobson (2010) elenca as seis funções da linguagem – referencial, emotiva, conativa, metalinguística, poética e fática –, relativas aos seis elementos básicos de todo ato de comunicação verbal – respectivamente, o contexto, o emissor, o destinatário, o código,

7 Aqui, mais uma vez, estamos em concordância com o apontamento de Lowe (1976, p. 130): “O diálogo do narrador (o diálogo de Riobaldo) com um outro ‘eu’ objetivo leva-o a uma exploração de sua alma. O leitor é também implicado nesta dialética, pois há uma identificação entre autor (interlocutor) e leitor”.

a mensagem e o canal. Dentre elas, duas assumem especial relevância para o nosso argumento: as funções conativa e fática. A primeira, com sua “orientação para o *destinatário*” (Jakobson, 2010, p. 159), “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo” (Jakobson, 2010, p. 159). A segunda se evidencia nas “mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (‘Alô, está me ouvindo?’), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada” (Jakobson, 2010, p. 159).

As funções da linguagem de Jakobson são, mais tarde, retomadas por Gérard Genette, crítico literário e teórico da literatura, em seu *Discurso da narrativa*, quando este estabelece as “funções do narrador”, dentre elas, a chamada “função de comunicação”, que contempla, simultaneamente, o pendor para o destinatário e para o canal, conforme a definição de Jakobson (2010), ou seja, as funções conativa e fática: “A orientação para o narratário,⁸ a preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo [...], corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função ‘fática’ (verificar o contacto) e a função ‘conativa’ (agir sobre o destinatário) de Jakobson” (Genette, [s.d.], p. 257). Para Genette, essa função é privilegiada por um tipo de narrador a que Riobaldo parece se filiar: “Rodgers chama a esses narradores [...] sempre voltados para o seu público, e muitas vezes mais interessados na relação que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa, ‘contadores’ [...]. Ter-se-iam dantes chamado, de preferência, ‘conversadores’” (Genette, [s.d.], p. 257).

8 Isto é, aquele a quem se dirige a narração. Conforme Genette ([s.d.], p. 258): “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente”.

Voltado a seu destinatário, seu interlocutor incógnito, o narratário de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, faz uso reiterado do modo imperativo, por exemplo, nos seus característicos pedidos de “mire veja”, que atravessam todo o romance, e nos constantes apelos à escuta do “senhor”, como na passagem que recortamos para o título deste estudo: “o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado” (Rosa, 2019, p. 84). A insistência de Riobaldo tem sua razão de ser, “*uma vez que se fala para se ser ouvido*” e que “*é para se ser compreendido, que se tenta ser ouvido*” (Jakobson, 1977, p. 34, grifos do autor), para lembrar as *Seis lições sobre o som e o sentido*. Com esse gesto, o narrador parece buscar agir sobre seu interlocutor, sensibilizando-o para o relato, enfatizando a importância de que ele capte os interditos de seu discurso, ao mesmo tempo em que “testa” seu canal, verifica se seu destinatário ainda o escuta, prolonga a comunicação entre os dois. Nesse sentido, é possível afirmar que a função de comunicação (ou as funções conativa e fática, como preferimos) encontra(m)-se dilatada(s) no romance, relembrando o leitor, a todo o instante, de que aquele se trata de um relato oral e, portanto, de um relato a ser ouvido.

Exemplos disso são abundantes em *Grande sertão: veredas*, como em “Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá” (Rosa, 2019, p. 179) ou em “O que digo e desdigo; o senhor escute. Mas o inimigo fuzuava – tiroteio total” (Rosa, 2019, p. 416) ou, ainda, em “Senhor ouve e sabe? Zé Bebelo era inteligente e valente” (Rosa, 2019, p. 61). São ocorrências como essas que nos levam a pensar que Riobaldo, ao invocar (e convocar) seu interlocutor, acaba por fazer o mesmo com o leitor do romance.

Zilberman (2004, p. 227) trata da formulação, pela literatura, de uma teoria da leitura, uma “utopia que cada obra exhibe, veiculando suas expectativas diante das suas possibilidades de introjeção e consumo”, partindo dos exemplos de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Sua “hipótese é a de que os romances esboçam a teoria da leitura a que almejam. Se representam cenas de leitura”, como é o caso desses dois romances, “é para que o leitor identifique no texto que lêem a situação que está sendo reproduzida” (Zilberman, 2004, p. 229). “Formulando a teoria de sua leitura, as obras literárias [...] explicitam o leitor ideal com que desejam contar” (Zilberman, 2004, p. 230). Seria possível, então, aventar-se a hipótese de uma teoria da escuta formulada no *Grande sertão: veredas*? Ou, pelo menos, de uma teoria da leitura que considere a escuta como constitutiva do próprio ato de leitura? Seguindo-se esse raciocínio, seria lícito afirmar que, se há a representação da transmissão de um relato oral, haveria, em *Grande sertão: veredas*, a sugestão de que o leitor leia esse relato como quem o escuta. A recorrência às funções conativa e fática, nos termos de Jakobson, reforçaria essa sugestão, lembrando ao leitor que Riobaldo é não apenas um narrador, mas também um “conversador”.

3 O “leitor-escutador” ou a posição de escuta do leitor de *Grande sertão: veredas*

Colocar-se como leitor da obra de Guimarães Rosa representa um desafio, afinal, como diz Rónai (2005, p. 36), “suas páginas exigem leitura atenta e meditada, e, ao mesmo tempo, podem ser lidas em voz alta ou, pelo menos, com a colaboração ininterrupta da imaginação auditiva”. E é sobre as

várias camadas dessa imaginação auditiva que o presente texto se ocupou. Riobaldo mesmo convoca abertamente aquele que lhe escuta: “Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto” (Rosa, 2019, p. 77-78).

Em nosso percurso, destacamos os aspectos sensíveis à escuta das marcas sonoras do texto – fluidez, aspereza e ritmo –, o que nomeamos como aspectos do jogo fônico. De fato, juntamos àqueles que se interrogam e se encantam pela destreza e pela provocação através das quais Guimarães Rosa fascina o leitor. O arranjo fônico presente em *Grande sertão: veredas*, ao mesmo tempo, confunde e seduz.

Mas, além de analisarmos os aspectos do jogo fônico, ocupamo-nos também dos ecos – ecos que repercutem naquele que se coloca como interlocutor da e na obra, posições que muitas vezes parecem se fundir. O interlocutor de Riobaldo, sujeito letrado, foi então por nós pensado como o *Monsieur B* do circuito da *parole*, um ouvinte aparentemente passivo. Aparentemente, pois, conforme buscamos apontar, a interpretação de um dito vai se construindo justamente a partir dessa aposta que o narrador faz na não passividade de seu interlocutor e na manutenção do diálogo entre Riobaldo e aquele que o escuta. E é por isso que vislumbramos aí a sobreposição do interlocutor de Riobaldo com o leitor da obra, um “leitor-escutador”.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, ano 25, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

CASSIN, Barbara. *O elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

COURSIL, J. *La fonction muette du langage*. Petit-Bourg: Ibis Rouges Éditions, 2000.

D'OTTAVI, Giuseppe. Ferdinand de Saussure e Monsieur B. *ReVEL*, edição especial, v. 20, n. 19, 2022.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Tradução de Luís Miguel Cintra; prefácio de Claude Lévi-Strauss. Lisboa: Moraes Editora, 1977.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes; prefácio de Izidoro Blikstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LOWE, Elizabeth. Os diálogos de *Grande sertão: veredas*. *Revista Letras*, v. 25, p. 121-135, 1976.

MILANO, Luiza; AYUB, Gibran. A voz do leitor: algumas reflexões sobre o que se escuta quando se lê em voz alta. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 44, p. 121-133, 2022.

MILANO, Luiza; STAWINSKI, Aline. V. *O rastro do som em Saussure*. São Leopoldo: Oikos, 2024.

MUKAROVSKY, Jan. A fonologia e a poética. In: *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 204-214.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O avesso da linguagem em *Grande sertão: veredas*. In: FANTINI, Marli. *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 441-452.

OLIVEIRA, Fernanda N. Barbosa e Alves de. *Grande sertão: veredas: um Cancioneiro Sertanejo*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Montes Claros, Minas Gerais. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/GRANDE-SERT%C3%83O-VEREDAS-UM-CANCIONEIRO-SERTANEJO.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 19-47.

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

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organização por Charles Bally e Albert Sechehaye; colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

SOUSA, Edson. O insertão. In: SOUZA, Edson; SLAVUTZKY, Abrão. *Imaginar o amanhã*. Porto Alegre: Editora Diadorim, 2021. p. 152-161.

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. *Grande sertão: a escrita de uma leitura*. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 385-399, 2005.

ZILBERMAN, Regina. Leitor. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). *(Novas) Palavras da crítica* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 292-317.

ZILBERMAN, Regina. Uma teoria da leitura formulada pela literatura. *Scripta*, v. 7, n. 14, p. 225-232, 2004.

“A colheita é comum, mas o capinar é sozinho”: microrrelatos ecumênicos e oralitura meeira em *Grande sertão: veredas*

Marcelo Marinho*

Elizabete da Conceição Vieira**

Resumo

Este ensaio hermenêutico analisa o polifônico romance de Guimarães Rosa, partindo de sua afirmação de que, para além da representação de uma paisagem regionalista, sua obra se concebe como um “omelete ecumênico”. Essa metáfora é o fio condutor que nos leva a explorar a dimensão universal e espiritual de *Grande sertão: veredas*. O estudo confronta esse pressuposto com passagens da obra, tal como aquelas em que Riobaldo anuncia sua adesão a “toda religião” e sua reflexão metapoética sobre a “colheita comum” e o “capinar sozinho”, sugerindo uma produção de sentidos compartilhada entre autor e leitor. Como referencial teórico, o texto abraça o conceito de “oralitura” para prospectar a hipótese de que Riobaldo, em sua condição de bardo-rapsodo, inscreve em sua narrativa elementos simbólicos de um “ser-tão” ecumênico, espaço mítico em que o sagrado e o profano se agregam e se temperam mutuamente. A paisagem sertaneja, inicialmente regionalista, transmuta-se, agora, em um espaço simbólico que

* UNILA. Doutor em Literatura Comparada (Sorbonne Nouvelle). Professor Associado do PPG em Literatura Comparada da UNILA. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5147-9769>.

** Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2024). Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2018). Graduada em Letras, Artes e Mediação Cultural (Bacharel), pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2014). Especialização em Educação: Métodos e técnicas de Ensino, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2018). Atualmente é professora da Escola Municipal Cecília Meireles (Foz do Iguaçu). Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-7695-1906>

acolhe e representa múltiplas espiritualidades. A análise propõe que Rosa, ao conceber e plasmar verbalmente seu “omelete ecumênico”, convida o leitor a degustar sensorialmente um universo poético que transcende fronteiras geográficas e religiosas, mesclando ingredientes votivos encontrados em toda a “terra habitada” (*oikumene*), reflexos privilegiados de uma experiência existencial e poética totalizante, na qual o autor-narrador, como bem define Walter Benjamin (1987), oferece sua própria vida como matéria para a narração.

Palavras-chave: “omelete ecumênico”; oralitura; espiritualidades diaspóricas.

“Shared is the harvest, but weeding is a solitary endeavor”: Ecumenical Micro-narratives and the Sharecropper Poetics of Oraliture in *Grande sertão: veredas*

Abstract

This hermeneutic essay is aimed to analyze the polyphonic novel by João Guimarães Rosa, taking as point of departure his claim that, beyond the representation of a regionalist landscape, his work is conceived as an “ecumenical omelet.” This metaphor serves as the guiding thread for exploring the universal and spiritual dimension of *Grande sertão: veredas*. The study tests this premise upon passages selected from the text, such as those in which Riobaldo declares his adherence to “every religion” and articulates a metapoetic reflection on the “common harvest” and “weeding alone,” thereby asking for a shared production of meanings between author and reader. As its theoretical framework, the essay adopts the concept of “oraliture” to advance the hypothesis that Riobaldo, as a bard-rhapsode, inscribes within his narrative symbolic elements of an ecumenical “ser-tão” – a mythical space in which the sacred and the profane converge and mutually inflect one another. The *sertão* landscape, initially framed in regionalist terms, is thus transmuted into a symbolic space that accommodates and represents multiple spiritualities. The analysis argues that Rosa, in conceiving and verbally shaping his “ecumenical omelet,” invites the reader to partake sensorially of a poetic universe that transcends geographic and religious boundaries, blending votive ingredients drawn from across the inhabited world (*oikumene*), as privileged reflections of a totalizing existential and poetic experience in which the author-narrator, as Walter Benjamin (1987) aptly suggests, offers his own life as the very substance of narration.

Keywords: “ecumenical omelet”; oraliture; diasporic spiritualities.

Recebido em: 31/07/2025 // Aceito em: 11/05/2026

Considerações iniciais

O presente ensaio hermenêutico tem como ponto de partida a seguinte asserção, ciosamente lançada por Guimarães Rosa aos ouvidos atentos de Haroldo de Campos (2006, s.p.), eficaz passador de palavras: “as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou é fazendo um omelete ecumênico”. De forma provocativa, confrontaremos essa intrigante declaração com duas passagens de *Grande sertão: veredas* amplamente percorridas pela crítica: na primeira, Riobaldo assim discorre sobre a sua adesão à espiritualidade, remetendo o leitor ao terreiro sagrado do ecumenismo: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (Rosa, 2019, p. 20); na segunda, o rapsodo sertanejo alude, de forma metapoética e de si para consigo, ao processo meeiro (tudo em a meias, *Tutameia*) de produção colaborativa de sentidos para a obra de arte: “A colheita é comum, mas o capinar é sozinho” (Rosa, 2019, p. 118).

Como ponto de inflexão teórica para nossa análise, tomaremos o conceito de “oralitura”, hoje em intenso processo de construção e disputas, tal como amplamente discutido em recente publicação de nossa lavoura meeira, estudo no qual analisamos a hipótese da articulação entre a oralitura e a umbanda na célebre “Canção de Siruiz” (Marinho; Vieira, 2024), canto votivo com que Riobaldo cadencia sua travessia e passagem pelo oikos terrestre. Pelo viés da oralitura, o bardo e rapsodo Riobaldo inscreve, em seu discurso e suas referências metapoéticas, elementos sígnicos que remeteriam a um ser-tão ecumênico. Pela aragem do sagrado, o leitor é convidado a se embrenhar na

espiritualidade ecumênica, cabendo-lhe, para tanto, decodificar a paisagem sertaneja simbólica que se oferece diante de seus olhos, para, só então, atribuir sentidos aos signos telúricos em rotação. Por esse viés, aspectos do profano que, num primeiro momento, revelam-se em uma leitura de cunho regionalista do romance, logo se transmutam em representações de distintas espiritualidades, cujas fronteiras se dissipam no preparo meeiro do “omelete ecumênico”. Assim, perscrutando a hipótese de que diversas manifestações de espiritualidade se integrariam poeticamente na paisagem de um ser-tão ecumênico, um sertão simbólico, Souza, Marinho e Maciel (2022, p. 35) assim discorrem sobre a convergência de múltiplas espiritualidades nas páginas do polígrafo autor mineiro:

João Guimarães Rosa (1908-1967) lança seus leitores, em alvoroço de murundu, por sobre as veredas palimpsésticas de sua obra monumental, finamente bordadas de buritis e gameleiras. Sem bússola, astrolábio, cartas geodésicas, GPS ou mapa astral, o leitor rapidamente se perde na profusão de nomes de plantas, animais, acidentes geográficos, corpos estelares, localidades pretensamente reais e outras totalmente fictícias, personagens saídos dos Tempos e Templos da Carochinha [...]. Quando o próprio autor afirma dedicar-se ao preparo de um “omelete ecumênico”, está enunciando a invenção pioneira de uma obra poética que busca seus elementos constitutivos em todos os solos e terreiros (físicos ou simbólicos), em toda a terra habitada, nos céus gerais, no conjunto do universo e de todas as experiências existenciais (ecológicas, afetivas, sencientes, nutrízes, espirituais, racionais, intuitivas, eróticas, estéticas: em suma – poéticas).

O protocolo de leitura lançado por Rosa na imagem do “omelete ecumênico” – conceito poético pouco explorado pela crítica rosiana ainda nos dias de hoje – é objeto de análise em

recentes publicações de Marcelo Marinho, em autoria individual (2011; 2012; 2024) ou em coautoria com Gustavo de Castro Silva (2021), Josemar Maciel (2021; 2022), Mirian Oliveira (2021), David Lopes da Silva (2019; 2020), Viviani Busko Souza (2022), Juliana Leal (2023) e Elizabete Vieira (2024). Esses estudos evidenciam a emergência de reflexões teológicas que atravessam diferentes tradições religiosas, como o cristianismo, o judaísmo, o budismo, o taoísmo, o hinduísmo, a umbanda, o espiritismo kardecista e o sufismo, estendendo-se, ainda, a práticas xamânicas associadas ao uso ritual da ayahuasca e da jurema. Com esteio nas ideias articuladas acima, buscaremos explorar, aqui, a condição universal do ser-tão rosiano, oikos simbólico que acolhe múltiplas espiritualidades vivenciadas em todos os rincões do planeta Terra, nossa morada comum, nas veredas e lianas de uma obra poética que busca inspiração em todos os solos, em toda a terra habitada, no conjunto do universo, tal como indica a etimologia de “ecumênico” (do grego “*οἰκουμένη*” – *oikumene* –, que significa “mundo habitado”).

Riobaldo: bardo, rapsodo e griô

No tocante ao polifônico narrador Riobaldo, em sua condição de bardo, rapsodo e meeiro, podemos retomar Walter Benjamin (1987, p. 221) para assim qualificar esse loquaz narrador:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador

assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

No receituário do “omelete ecumênico” proposto por Guimarães Rosa, os ingredientes votivos manifestam-se e agem sobre o leitor, modificando sua percepção da realidade por meio do verbo inaugural, tal como reza o bardo Riobaldo nesta asserção: “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda **ação principia** mesmo é por uma palavra **pensada**. Palavra pegante, **dada ou guardada**, que vai rompendo rumo” (Rosa, 2019, p. 148, grifos próprios). Parece mais que evidente que o narrador faz referência ao poder demiúrgico da palavra e da poesia, no contexto da injunção divina “Fiat Lux”, com a qual Deus comanda o cosmos verbalmente e faz com que o mundo passe a existir do nada, tal como ocorre ao poeta que, em uma limitadíssima esfera de ação, colhe e transmuta a palavra para transfigurar o cosmos e plasmar novos sentidos para a existência humana. Assim, em eco ao Livro de Gênesis, todos os espíritos são convidados a participar da obra meeira de criação, como se lê na seguinte passagem desse texto sagrado, fundador da espiritualidade judaico-cristã:

No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele, estava a vida e a vida era a luz dos homens; e a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. **Houve um homem enviado de Deus, cujo nome era João**. Este veio para testemunho para que testificasse da luz, para que todos cressem por ele. Não era ele a luz, mas veio para que testificasse da luz (João 1:1-8, grifos próprios).

Na nítida convergência que há entre ambos os textos, tanto o bardo Riobaldo quanto o apóstolo João Evangelista tratam do mesmo tema: a ação cuja energia e princípios destinam-se a modificar um estado determinado ou uma dada situação, num momento preciso e num local específico, por meio de uma palavra “dada ou guardada”, ou seja, abertamente explicitada ou discretamente sonegada, à superfície ou nas entranhas do texto escrito, vocalizada em alto e bom som ou subentendida nas variações de entonação acústica. No relato bíblico aqui transcrito, a “ação” resulta na mais profunda transformação jamais imaginada: a própria criação inaugural e demiúrgica do universo, expressa na célebre fórmula “fiat lux!”. Por esse viés, transcrevemos acima umas das múltiplas versões em língua portuguesa da passagem bíblica registrada no assim chamado “Evangelho de João”, cuja autoria é tradicionalmente atribuída a um dos apóstolos de Cristo, João Evangelista, o qual teria assentado, sob forma escrita, esse relato exemplar, em data e local ignorados.

Abaixo, esta passagem específica trata de João Batista, cuja existência histórica, por vezes colocada em suspensão, é testemunhada no livro *Antiguidades judaicas*, do historiador romano Flávio Josefo (37-100 e.c.) (1990, p. 842), no seguinte contexto:

Vários judeus julgaram a derrota do exército de Herodes um castigo de Deus, por causa de João, cognominado Batista. Era um homem de grande piedade que exortava os judeus a abraçar a virtude, a praticar a justiça e a receber o batismo, para se tornarem agradáveis a Deus, não se contentando em evitar o pecado, mas unindo a pureza do corpo à da alma. Como uma grande multidão o seguia para ouvir a sua doutrina, Herodes, temendo que ele, pela influência que exercia sobre eles, viesse a suscitar alguma rebelião, porque o povo estava

sempre pronto a fazer o que João ordenasse, julgou que devia prevenir o mal, para depois não ter motivo de se arrependar por haver esperado muito para remediá-lo. Por esse motivo, mandou prendê-lo numa fortaleza em Maquera, de que acabamos de falar, e os judeus atribuíram a derrota de seu exército a um castigo de Deus, devido a esse ato tão injusto.

A respeito da impossibilidade de definir, com precisão indiscutível, a autoria dos relatos bíblicos, veja-se o que comenta, por exemplo, o teólogo Waldecir Gonzaga (2020, p. 683), especializado em teologia bíblica:

Nenhum dos cinco escritos do *Corpus Johannicum* afirma ter sido escrito pelo apóstolo João [Batista], filho de Zebedeu, porém faz parte da tradição e de atribuição à *opinio communis* (HILL, 2006). Porém, nós não sabemos ao certo qual a real participação da autoria do Evangelista ou qual o grau de colaboração de outros autores, como da Escola Joanina ou da Comunidade Joanina (BORING, 2016, v. II, p. 1120). Nem mesmo de um secretário do Apóstolo ou de alguém que mais tarde tenha redigido algum desses cinco escritos e o tenha atribuído a João Evangelista, ou tenha aprimorado os escritos, em suas várias fases de redação. Dessa forma, o Evangelho parece ser anônimo (Jo 21,24: “discípulo amado”); das três Cartas, a 1ª seria de João, o *Apóstolo*, e a 2ª e a 3ª seriam de João, o *Presbítero*; e o Apocalipse seria de João, o *Apóstolo* (Jo 1,1.4).

Egresso da Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma, esse teólogo relembra, ainda, o fato de que, veiculadas acusticamente em variantes diastráticas e diatópicas de línguas como hebraico, aramaico, grego e latim, essas narrativas foram ulteriormente registradas, sob forma escrita e por grupos de fiéis devotos, em idiomas diversos aos das narrativas primevas, em um processo que poderia corresponder ao “capinar coletivo” e à “colheita comum” de que trata Riobaldo, o griô sertanejo. Cabe

relembrar que coube ao Concílio de Hipona, realizado em 393 e.c., na presença do teólogo Aurélio Agostinho de Hipona, proceder à primeira seleção, apara e adequação de textos que comporiam, ulteriormente, o *corpus* da Bíblia, em meio a múltiplas e divergentes versões de relatos de natureza sagrada. Por tal razão, caberia, talvez, inferir que o ente institucional chamado “Bíblia” seria, em verdade, a soma de todas as suas versões, em todos os idiomas, em conjunto com todas as suas interpretações e traduções, sejam elas transidiomáticas ou intersemióticas. Nesse contexto, no que se refere especificamente aos cinco textos cuja autoria é atribuída a João Evangelista, Gonzaga (2020, p. 688) assim se manifesta:

Sendo diferentes em muitos dados, conteúdo, estilo, língua etc., fica realmente difícil sustentar uma autoria comum. Nem sequer o fato de o vidente do Apocalipse afirmar chamar-se “João” constitui um argumento forte que dê sustentação a favor de um parentesco entre os textos e seus autores. Fato é que a Tradição nem sempre foi unânime em aceitar a autoria joanina de todos esses cinco textos.

Os textos atribuídos a João Evangelista afirmam que João Batista, profícuo praticante e difusor da oralitura, seria filho de Isabel, prima de Maria de Nazaré; portanto, primo de Jesus. Tais relatos bíblicos, conforme vimos acima, são marcados por autoria imprecisa e algo problemática, também em razão do fato de que esses artefatos discursivos circularam durante séculos sob a forma de oralitura sagrada, sendo entoados em cavernas e outros locais cúlticos, transmitidos acusticamente à luz de fogueiras votivas, na presença de congraçantes majoritariamente analfabetos e no seio de comunidades acústicas, ao resguardo da vigilância dos romanos e de seus esbirros. No que se refere

às narrativas de natureza fantástica de certos relatos do Novo Testamento, Waldecir Gonzaga (2020, p. 682-683) assim se expressa: “O Apocalipse difere de tudo isso por ser uma narrativa de um tipo especial. Ele narra visões e audições extraordinárias que dizem respeito a coisas que normalmente não são vistas nem ouvidas por seres humanos”.

Nesse contexto de produção narrativa simbólica e espiritual, pode-se, talvez, dizer, com a mais que devida e respeitosa reverência, que o “grîo” João Batista empregaria a vocalização sonora da palavra como veículo de testemunhos vivenciais, para, assim, agir sobre uma realidade e iniciar uma nova religião, o cristianismo. No tocante à qualificação das narrativas bíblicas sob a categoria de “oralitura”, a teóloga e socióloga A. Paige Rawson (2017, p. 132-133) sustenta a seguinte ideia, talvez paradoxal e contestável, em sua tese de doutorado em Estudos da Religião, na Drew University:

A Bíblia é oralitura. E antes que grande parte fosse registrada por escrito, ela era oralmente transmitida; suas narrativas e seus enunciados eram performados e compartilhados em ritos coletivos. Esse truísmo não causará espanto ao leitor; ainda assim, suas narrativas algo fantásticas e imaginativas, seus provérbios, poesia, apocalipses e epístolas raramente são lidos por tal viés. Tudo leva a crer que, em razão da predominância da episteme da Europa Ocidental — tal como Édouard Glissant elucida —, a maioria de nós, formada no ventre de seu regime epistemológico, simplesmente não sabe ler de modo oral, ou, mais precisamente, oralituralmente. Embora muitos apreendam a Bíblia em diapasão afetivo, os leitores são, no mais das vezes, incapazes de conceituá-la e, por conseguinte, de pensá-la ou teorizá-la como oralitura, fazendo com que ela se torne virtualmente ininteligível, já que nos vemos incapazes de interpretá-la sob essa perspectiva. Ironicamente, em vez de se buscar a Sabedoria presente nas culturas acústicas — aquelas que saberiam ler a

Bíblia, oriunda de culturas orais —, a própria Bíblia foi mobilizada como instrumento para ensinar as colônias a ler, a falar e a pensar na língua do colonizador (isto é, segundo um esquema epistemológico com raízes na Europa Ocidental).¹

Em tal perspectiva, caberia perquirir os possíveis sentidos metapoéticos daquela asserção de Riobaldo – “Ações? O que eu vi...” (Rosa, 2019, p. 148) –, transcrita alguns parágrafos acima, no quadro daquela célebre passagem bíblica que lança a seguinte frase, aqui reiterada: “Houve um homem enviado de Deus, cujo nome era João. [...] Não era ele a luz, mas veio para que testificasse da luz” (João 1:1-8). Para fins de leitura contrastiva dessa sentença, veja-se esta afirmação de Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz (1991, p. 25):

Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um **fundador de religiões**. A **religião** é um **assunto poético** e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, **pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões**. Cristo é um bom exemplo disso. Também isto é “brasilidade” (grifos próprios).

Em perspectiva convergente com tal declaração de princípios, o bardo Riobaldo, poeta e griô sertanejo, vate e rapsodo, repentista e contador de causos, parece referir-se à sua vocação para o sacerdócio quando, na passagem abaixo reproduzida, já prenuncia a realização de um pacto sobrenatural

1 The Bible is oraliture. And before much of the Bible was written, it was orally transmitted; its stories and statements were performed and participated in. This truism will not shock the reader and yet somehow its fantastic and imaginative tales, the proverbs, the poetry, the apocalypses and the epistles are rarely read as such. It would appear that due to the predominance of Western European episteme (as Glissant has illuminated), most of us trained within its epistemological regime simply do not know how to read orally, or orallyturally. Though many perceive the Bible affectively, readers are more generally unable to conceptualize and, therefore, to think or theorize the Bible as oraliture, rendering it virtually unintelligible since we are incapable of interpreting it as such. Ironically, rather than seeking out the Wisdom within oral cultures, who would know how to read the Bible, the production of oral cultures, the Bible was itself deployed as a tool to teach colonies to read, to speak, and to think the language of the colonizer (i.e., according to a Western European epistemological Root schema).

de amplo alcance e envergadura, nas asas voejantes da dicção poética de alta plana: “Tudo me quieta, me suspende. Qualquer **sombrinha** me refresca. Mas é só muito provisório. Eu **queria rezar** – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é **privilégios**, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? – **o que faço, que quero**, muito **curial**” (Rosa, 2019, p. 20, grifos próprios).

O adjetivo “curial” remete, segundo o Houaiss (2001), a “referente ou pertencente a cúria; conveniente, apropriado; compatível com as normas, regras; membro da cúria (‘senado romano’); oficial da cúria eclesiástica”, enquanto “cúria” corresponde a “tribunal eclesiástico constituído pelo papa e pelos bispados; a corte papal” ou, em sua etimologia, à “assembleia dos deuses” (Houaiss, 2001). Ao que se depreende dos textos acima articulados, Riobaldo, duplo ficcional de João Guimarães Rosa, manifesta um projeto, erigido no horizonte do desejo e em estado de execução (“o que faço, que quero”), de ocupar um privilegiado lugar na humanidade, a saber, entre aqueles que “rezam”, verbo de ação que, segundo o Houaiss (2001), remete aos privilegiados entes humanos que conduzem cultos votivos; leem livros sagrados de preces e orações; realizam benzeduras e curas; prescrevem ou preceituam normas e diretrizes; encerram e veiculam regras conclusivas e definitórias (como em “a lei reza que...”, “a cúria reza que...” ou o senado romano “reza que...”); pronunciam fórmulas; recitam ou entoam regras de comportamento; comunicam seus preceitos de forma acústica; e participam da cúria papal ou, até mesmo, de assembleias de deuses, preferencialmente na modesta posição de preeminente prócer, prelado ou divindade mor. Note-se que Riobaldo começa sua asserção com a seguinte afirmação: “**Qualquer sombrinha**

me refresca” (Rosa, 2019, p. 20, grifos próprios). Ora “sombra”, segundo o Houaiss (2001), é sinônimo de “espírito desencarnado; alma, fantasma”, razão pela qual é possível ler essa passagem no plano das espiritualidades ecumênicas.

Qual seria a natureza espiritual dessa nova religião, talvez ecumênica, mencionada por Guimarães Rosa e espraiada, quiçá, sobre a narrativa conduzida por Riobaldo, o “rio baldio” que se eleva com a força de suas próprias palavras, inaugurais e demiúrgicas? Entraria em cena, nessa pretextual paisagem sertaneja, a figura de um “fundador de religiões”? A quem competiria o papel de griô-messias? Rosa-io-bardo? A resposta talvez se encontre nesta imodesta asserção que Guimarães Rosa lança em carta destinada a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: “sem falsa modéstia (*‘Nur die Lumpen sind bescheiden!’*) [*‘Só os maltrapilhos são modestos’*], diz, com certo exagero, mas com alguma verdade Schopenhauer) – creio poder crer que podemos alcançar, juntos, notáveis vitórias” (Rosa, 2003, p. 104).

Ao comentar a espiritualidade que emerge do discurso de Riobaldo, Francis Utéza (1994) sustenta que, em tal narrativa, identificam-se traços de uma religiosidade que desloca o eixo da prática especulativa para o exercício prospectivo de múltiplos ritos cúlticos – católicos, evangélicos, espíritas kardecistas, afro-brasileiros, dentre outros. Em relação aos desígnios contemplativos que afloram do discurso de Riobaldo, Utéza (1994, p. 69-70) assim discorre:

Um fazendeiro do interior de Minas não seria de modo algum crível na função de filósofo interessado em metafísica. Mas, orgulhando-se ultrajadamente de um verniz de formação primária completada por “leituras sadias” – os rudimentos aprendidos juntos a um mestre-

escola de aldeia e cultivados até hoje pela frequência de algumas vidas de santos e outros almanaques locais –, este velho camponês do sertão ajunta, ao seu estado de homem experiente, o benefício de um mínimo de preparação intelectual que as tendências naturais fizeram forte frutificar. [...] sua pretensão torna plausível a elaboração da mensagem por um “semianalfabeto”. O homem que em sua juventude captava a realidade à força de intuição encontra-se à altura de realizar um trabalho de racionalização relativa, por um jogo de espelhos no qual esses dois modos de acesso ao conhecimento possam se corresponder sem se prejudicar excessivamente – *especulando ideias* (grifos do autor).

Ainda no tocante ao trecho acima transcrito, no qual Riobaldo anuncia seu projeto “curial”, inaugural e neo-canônico, “mire veja” (“mi reveja”) esta asserção: “Muita gente não me aprova, acham que **lei de Deus** é privilégios, **invariável**. E eu! **Bofe! Detesto!**” (Rosa, 2019, p. 20, grifos próprios). No terreno da espiritualidade, “lei de Deus” é uma noção essencial no que se refere às duas divisões da Bíblia, aspecto público e notório dessas narrativas sagradas que se enfeixam em torno da oralitura. Pois bem, nesse tocante, Riobaldo afirma “detestar” algo, provavelmente no sentido de “repelir o testemunho de abominar, amaldiçoar”, conforme indica a origem etimológica do verbo, segundo o Houaiss (2011), termo que converge, em seu étimo, com “atestar”, “contestar” ou “protestar”, por exemplo. Mas qual seria o testemunho a ser repelido e rechaçado? Vejamos, aqui, o que se poderia extrair dos livros sagrados canônicos do Ocidente.

Por um lado, o Antigo Testamento traz os ensinamentos indeclináveis e as rígidas leis da religião judaica, que, nesse contexto, aplicam-se a um numericamente restrito grupo de seres humanos, os judeus, sob a forma de “privilégio”, ou

seja, “lei excepcional concernente a um particular ou a poucas pessoas” (Houaiss, 2001), aplicável unicamente ao reduzido grupo humano que graciosamente se concede o epíteto de privilegiado “povo eleito” por Deus, quando soma algo como um modesto total de treze milhões de indivíduos (metade dos quais vivendo em Israel), em contraste com os mais de oito bilhões de seres humanos que compartilham sua morada sobre o oikos terrestre. Diga-se de passagem que a fé inabalável depositada na condição de “povo eleito” decorre, claro está, da expressividade e veracidade da oralitura...

Nesse tocante, poderíamos até mesmo imaginar, sem muito esforço, que a oralitura se encontraria no princípio fundador de Estados como Israel, Vaticano ou México, dentre tantos outros, territórios oportunos em que a “palavra pensada” transforma-se em riobaldiana “ação” criadora... Aproveite-se para relembrar que um dos sinônimos de “pensar” é “curar” (Houaiss, 2001): a palavra “curada” seria aqui cuidadosamente cuidada e entoada por curas, ou seja, por párocos, pastores e tantos outros sacerdotes?

Pelo viés oposto, o Novo Testamento afirma a preeminência da Graça sobre a Lei, ou seja, prega que o perdão divino é obtido por meio da oração e da devoção, do arrependimento sincero e da aceitação da autoridade divina. Trata-se de um perdão concedido independentemente do mérito do arrependido, o qual pode eventualmente ter-se desviado da Lei, mas, ao reconhecer e aceitar o nome do Deus cristão, é agraciado com o perdão, desde que rogue pela Graça com fé sincera e empenho obreiro.

Não por acaso, Riobaldo assim se manifesta sobre os ficcionalizados exemplos da graça divina que se distribuem sobre o texto, sonogados por sob as capas palimpsésticas de

uma paisagem enganosa e elusiva, habilmente construída com elementos indiciais da natureza e da cultura locais: “E bastantes outras coisas eles **decifravam** assim, vendo **espiado** o que de **graça** no geral não se vê” (Rosa, 2019, p. 325, grifos próprios). Ora, “decifrar” e “espiar” correspondem à ação de buscar informações ocultas, segundo o ofício dos espões. Em outros termos, cabe encontrar e decodificar aquilo que não se revela à superfície do texto, no tocante à Graça, princípio fundamental do cristianismo. E, ao que se infere da espantosa soma de mais de 86 ocorrências da palavra “graça” (incluindo “desgraça”, “desgraçado”, “engraçado”, “sem-graça” etc.) nesse romanceiro, esse seria um dos mais recorrentes temas de reflexão da obra no que diz respeito à “espiritualidade”. Observe-se que, no conjunto da Bíblia, a palavra “graça” emerge não menos do que 160 vezes.

Nesse contexto, note-se que o narrador se declara um “bofe”, ou seja, “ferramenta com que se arrancam os cravos e as ferraduras dos cascos das cavalgadas” (Houaiss, 2001), talvez em referência aos “cavalos” que, no âmbito das espiritualidades de natureza mediúnica, correspondem aos médiuns, intermediários entre os espaços aquém e além-tumba, entre a vida e a morte, possível razão pela qual a palavra “cavalo” (e seus derivativos) ressoa por mais de 350 vezes na voz de Riobaldo, desdobramento ficcional de João Guimarães Rosa.

Essa narrativa ecumênica se lança para além e por sobre a mera fratura entre o Novo e o Velho Testamento, numa paisagem simbólica que se abre ao surgimento de novas religiões, ao longo dos séculos e milênios, tal como ocorre, por exemplo, com a Umbanda, o Santo Daime e a Barquinha, casas religiosas fundadas e consolidadas já no correr do século XX, sobre o

alicerce das práticas espirituais sincréticas que marcam a cultura e a história brasileiras. Esses espaços cúlticos recém-criados seguem ritos litúrgicos vinculados a Cristo, figura sagrada de devoção cúltica, em estreita articulação com elementos do cristianismo popular, do espiritismo kardecista, de religiões de origem africana, do esoterismo judaico, de tradições indígenas amazônicas ou mesmo do budismo ou hinduísmo.

Segundo se depreende das elocuições de Riobaldo, o “bofe-bardo”, em sua privilegiada condição de mediador entre dois mundos e duas paisagens, entre o aqui e o Além, ou seja, na qualidade de transeunte entre o espaço que constitui o sertão e o mundo das espiritualidades, parte para a “ação” e plasma, por meio das “palavras pensadas” e do sopro criador, a ponte que permite a passagem entre o imanente e o transcendente, o sagrado e o profano. Ao fundar um texto poético marcado pela espiritualidade e pelo ecumenismo, estaria o autor sugerindo que o testemunho a ser recusado seria aquele sobre religiosidades excludentes, aquarteladas em inexpugnáveis fortalezas de dogmas inabaláveis e ortodoxia inflexível?

Sob a forma de protocolos metapoéticos, o discurso de Riobaldo convida o leitor a completar e multiplicar as possibilidades de sentido para a narrativa, como nesta passagem: “Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia rechear livro” (Rosa, 2019, p. 325). Destarte, Marinho (2001, p. 21) sublinha que “nada é despojado de sentido na narração de Riobaldo” e cita, como exemplo de prescrição interpretativa metaliterária, a própria recomendação do rapsodo-griô do sertão: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso” (Rosa, 2019, p. 144).

Se, como se constata, a paisagem simbólica articula-se com elementos profanos e sagrados, relembremos, com Mircea Eliade (1992, p. 12), que o “sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais”. Partindo dessa afirmação, vamos revisitar passagens e personagens que poderiam representar um diálogo poético entre imanência e transcendência, sobretudo na convergência entre a oralitura e a espiritualidade. Por exemplo, o narrador, já nas primeiras páginas do romance, investe-se na figura do griô e traz à luz um caso no qual apresenta o personagem Aleixo, em aberta remissão à oralitura, seus códigos e sua linguagem:

Mas, **em verdade**, filho, também, abranda. Olhe: um **chamado** Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no **da-Areia**, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho, entre as palmeiras, com **traíras, pra-almas** de **enormes**, desenormes, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser **peixes ensinados**. Um dia, só por **graça rústica**, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola (Rosa, 2019, p. 17, grifos próprios).

Riobaldo conta que, após Aleixo assassinar o andarilho esmoler, como consequência de meras “ruindades calmas” e “graça rústica”, seus quatro filhos ficam cegos, “filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito” (Rosa, 2019, p. 17). Ao que sugere o texto, Aleixo se toma por instrumento da Graça, ainda que “rústica” (rudimentar, campônia ou pastoril...), e decide abreviar a vida supostamente sofrida do “velhinho desvalido” (infeliz, abandonado, deixado, desamparado, desgraçado, desprotegido, miserável). Aliás, parece bastante

paradoxal o fato de que essa graça pastoril (ou seja, de pastores ou... sacerdotes!) provenha de alguém que atende pelo nome de Aleixo, antropônimo cuja origem etimológica encontra-se na Grécia, com o significado de guardador, protetor, defensor, ajudador, assistente, servente etc. Tal como em tantos e quantos relatos de conversão espiritual, sua radical transformação vai se operar por obra de outra Graça, ainda que seja a paradoxal cegueira conjunta de seus quatro filhos amados, como se lê na transcrição abaixo:

O senhor imagine: uma **escadinha** – três meninos e uma menina – todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?! (Rosa, 2019, p. 18).

No contexto das espiritualidades cármicas – dentre as quais se encontra o kardecismo decantado por Riobaldo na figura de seu Compadre Quelemém –, Francis Utéza (1994) argumenta que o bardo pactário fica revoltado com a possibilidade de a redenção de Aleixo – “protetor da humanidade”, segundo indica seu nome, e piscicultor, por ofício laboral – ser alcançada por meio da iníqua cegueira dos filhos, em flagrante despropósito que será explicado e justificado sob a autoridade do amigo espírita, o médium Quelemém. Douglas Werneck (2015, p. 86) relembra que Quelemém se apresenta como “homem raro, espiritualizado, kardecista”, o qual elucida “as dúvidas de Riobaldo sobre os dois planos da vida”, dizendo “que o Diabo personificado não existe

e lhe dava conselhos que o tranquilizava para o presente e para o futuro”. Ora, Riobaldo parece não aceitar o fato de que, após os filhos ficarem cegos, o pai torna-se um homem bondoso e dado a caridades por inspiração e graça divinas. Em outros termos, o mal deve ser aceito como justificativa para a prática do bem? O conselheiro espiritual do jagunço poeta traz uma distinta visão para o assunto em questão, com base nas ideias de reencarnação e dívida cármica, como se lê nesta passagem:

Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? – eu sei que o senhor vai discutir. Pois, também. Em ordem que ele tinha um pecado de crime, no corpo, por pagar. Se a gente – conforme compadre meu Quelemém é quem diz – se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo (Rosa, 2019, p. 18).

Nesse contexto, Utéza (1994, p. 73) assim discorre sobre a noção de “carma”, tal como emerge dos relatos de Riobaldo: “‘Lei dos atos’ pela qual cada ação ou pensamento produz seus efeitos no conjunto ‘espiritual’ do ser, e em consequência influi em seu devenir cósmico, determinando assim as futuras encarnações de um indivíduo”.

Assim, Hugo Alonso Júnior (2012, p. 147) constata que Guimarães Rosa “redimensiona a experiência da vida sertaneja, em seu labor por sobrevivência, lançando mão de ponderações metafísicas e suspeitas acerca de Deus e do diabo, do bem e do mal, do céu e do inferno [...]”. Nessa perspectiva, o compadre Quelemém defende a possibilidade de que, em vidas pregressas, os meninos tenham sido pessoas dedicadas ao mal, à imagem do

pai Aleixo, “protetor da humanidade”. O jagunço conta a estória como se não acreditasse totalmente na sinceridade da conversão de Aleixo, a qual lhe parece soar mais como um gesto egoísta e ostentatório do que um ato sagrado que permitisse a redenção de pecados, tal como deixa transparecer neste trecho: “O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, **suando para ser bom e caridoso** em todas suas horas da noite e do dia” (Rosa, 2019, p. 18, grifos próprios). Ao ostentar o fato de que está “suando para ser bom e caridoso”, Aleixo se ofereceria em espetáculo e empregaria grandes esforços para criar e alimentar a impressão alheia de que agora “vive da banda de Deus”, tornando-se meritório da graça divina.

Como vimos, Aleixo, cujo nome indica sua condição de “protetor da humanidade” e cuja figura simbólica é a de um pai amoroso (mas cruel), exerce o ofício de criador e multiplicador de peixes (símbolo do cristianismo), enquanto sua morada assenta-se em região arenosa (deserto?), ao lado de um açude com palmeiras (oásis?). Ademais, note-se que suas traíras, “pra-almas de enormes, desenormes” (Rosa, 2019, p. 17), são animais vertebrados, de coloração amorenada ou avermelhada – da qual recebem seu nome científico de “eritrínídeos” –, predadores vorazes e agressivos que se distinguem por terem quatro aguçados dentes incisivos, um pouco à maneira dos seres humanos, os quais, por sua vez, sempre fogem às normas, tal como se observa no sentido etimológico do adjetivo “enorme” (*ex-normas*, veja-se bem!). Cabe sublinhar que as traíras são uma das raras espécies que predam impiedosamente também os seus semelhantes, para além das demais espécies que compartilham seu habitat, constituindo uma mais que perfeita imagem para os

seres humanos. Note-se também que, no imaginário popular em torno a esses peixes, corre a lenda (oralitura) de que as fêmeas menstruam, precisamente como as humanas.

Caberia, agora, perguntar, mesmo que não tenhamos elemento algum para responder, se o piscicultor Aleixo não remeteria, talvez, a alguma divindade suprema que regeria, com pacientes tenalhas (“ruindades calmas” ou “ruindades c’almas”, com as almas?), sobre sua prole, penitenciosamente encerrada no cativoiro do açude e enceguecida – sem a possibilidade de enxergar-se mutuamente, em suas semelhanças congênitas e em seus leves traços fisionômicos divergentes – em razão de um homicídio cometido por seu próprio pai contra o corpo caminheiro de um velho pedinte. E qual seria o mais velho dos pedintes do oikos terrestre senão o eterno caminheiro errante que roga reiteradamente por perdão – o ser humano? Cabe notar, com Houaiss (2001), que “açude” deriva do verbo árabe transcrito como sadd/sadda (دَسَّ), o qual pertence ao campo etimológico das línguas semíticas do oriente médio, dentre as quais inclui-se o aramaico, língua franca praticada na Galileia, terra arenosa e rincão natal de Cristo.

Nesse caso, tal qual em uma parábola bíblica (oralitura), esses três meninos e uma menina talvez pudessem corresponder aos quatro descendentes do cristianismo primevo, na figura de seus herdeiros dispostos em “escadinha” decrescente: o primogênito catolicismo apostólico romano, o catolicismo ortodoxo, o protestantismo e, talvez, a umbanda, a exótica irmã caçula e temporã, nascida no correr do século XX, cuja divindade principal é o Deus cristão, sob o nome iorubá de “Oxalá”. Em verdade, essa passagem do relato de Riobaldo inicia precisamente com a expressão “em verdade”, que remeteria, provavelmente, a

uma célebre frase lançada por Jesus: “Em verdade, em verdade vos digo: passarão o céu e a terra, mas as minhas palavras não passarão” (Marcos 13:31).

Mas que se tome o parágrafo acima como mera digressão e questionável conjectura acerca do eventual significado de alguns enigmáticos elementos da trama espiritual que se estampa sobre a paisagem do grande ser-tão, uma vez que nada se priva de sentidos, por vezes antitéticos, nessa obra monumental. Guarde-se essa perspectiva para futuras pesquisas, mas que se tenha em vista o fato de que a paisagem sertaneja, no presente caso de figura, parece oferecer eficazes e discretos elementos de simbolização poética para conduzir o leitor às “aragens do sagrado”.

Em sua narrativa, o griô sertanejo vai ressignificando suas memórias inventadas e narra mais um causo, o de Pedro Pindó, solicitando antecipadamente que o ouvinte e o leitor revejam (“mi reveja”) atentamente a trama rizomática por sob a capa palimpséstica:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, **vizinho daqui mais seis léguas**, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é o que o povo daqui agora **aprecêia**, o senhor sabe. O que esse menino **babeja** vendo, é **sangrarem galinha ou esfaquear porco**. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse (Rosa, 2019, p. 18, grifos próprios).

Ana Maria Machado (2013, p. 182) assim evidencia a importância dos nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, fato já amplamente constatado nas páginas acima:

Uma primeira função do Nome em Guimarães Rosa é, pois, a de questionar o próprio texto. A relação entre o Nome e o texto não é apenas de vínculo existente entre a parte e o todo. A análise do nome próprio em Guimarães Rosa mostra que ele desempenha papel importante na própria geração do texto, no engendramento dos sintagmas, na produção da página escrita, no ato de fazer a obra. Em sua narrativa, fica evidente que o Nome dos personagens não se limita apenas a ser um indício ou um elemento indicador, como pretendia a análise tradicional.

No caso de Pedro Pindó, Philip Wilkinson (2002, p. 90) relembra que o nome Pedro deriva de “pedra”, enquanto Câmara Cascudo (1979, p. 551) sustenta que esse nome está relacionado a “São Pedro, discípulo, santo chaveiro, primeiro papa”, cuja figura emerge em “*estórias* populares como personagem astuto, finório”, participando do imaginário coletivo na forma do guardião das portas do paraíso celestial. Por esse viés, lembremos do que diz Jesus sobre o fundador e primeiro prelado do catolicismo: “E eu te digo, a ti, que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja” (Mateus 16:18). Paralelamente, seu sobrenome é “Pindó”, denominação tupi que remete à palmeira (*Syagrus romanzoffiana*) que empresta seu nome ao topônimo “Pindorama”, “região ou o país das palmeiras” (Houaiss, 2001), com o qual os nativos originários designavam a porção de terra que, mais tarde, receberia o nome de “Brasil”. Avancemos uma questão provisória: seria o personagem Pedro Pindó uma representação alegórica sobre a fundação espiritual do Brasil? Vejamos o que se diz sobre a oralitura fundacional do povo Tupi em torno de “pindó”, termo tupi que designa a palmeira sobre a qual teriam se salvado Tamandaré e sua irmã, flutuando sobre as águas do grande dilúvio, que foi assim registrado em um manuscrito anônimo, datado do fim do século XVI e ulteriormente atribuído a Francisco Soares (*apud* Santos, 2021, p. 57-58):

Têm notícia do dilúvio e dizem que todo mundo se alagou, só ficou um irmão e uma irmã prenha e que esta pariu e se multiplicou tanta gente e a causa de haver dilúvio foi que deus se enojou e o tamanduá que chamam filho de deus subiu para o céu e levou uma enxada e do céu caiu e cavou tanto na terra que abriram fontes e veio o dilúvio, dizem que deus faz os trovões.

Tamandaré é, portanto, o nome de um mítico ancestral indígena que teria repovoado Pindorama após o dilúvio, episódio mitológico em que se salva graças ao pindó. Tal relato da oralitura tupi foi ressignificado por José de Alencar (1999), em *O Guarani*, no desenredo da trama de Ceci e Peri. No plano religioso, ademais, Tamandaré é um caboclo invocado em cerimônias da Jurema e da Umbanda.

Riobaldo conta, em mais esse causo, que Pedro Pindó é pai de Valtêi, um menino que, desde pequeno, tem compulsiva propensão ao sacrifício de animais ou de humanos, como no episódio assim narrado: “Em qual que **judia**, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma **crioula benta-bêbada** dormindo, arranjou um caco de garrafa, **lanhou em três pontos a popa da perna dela**” (Rosa, 2019, p. 18, grifos próprios).

Se Valtêi “babeja” ao assistir (talvez, em transe mediúnico?) sacrifícios de porco e galinha, aqui, caberia notar que um dos anagramas para seu “nome moderno” seria o antiquíssimo termo judaico “levita”, ou seja, “religioso que ministra sacramentos; sacerdote, padre” (Houaiss, 2001). Não por acaso, Riobaldo diz que o “povo daqui agora **aprecêia**” (Rosa, 2019, p. 18, grifo próprio) esse nome, ou seja, lança preces a seu encontro. Em sua acepção original, “levita” corresponde a “membro da tribo hebraica sacerdotal de Levi” ou “ministro do templo de

Jerusalém” (Houaiss, 2001), valendo recordar que o Antigo Testamento corresponde à Torá, a Bíblia judaica, que encerra cinco livros do Pentateuco: Gênesis, Êxodo, Levítico (em que se sobressaem os... levitas!), Números e Deuteronômio. Como bem se sabe, esse texto sagrado traz inúmeras recomendações de sacrifícios votivos de animais, sempre conduzidos por levitas, incluindo a imolação da tão aguardada e impoluta Novilha Vermelha (cujo nascimento anunciaria a chegada do autêntico Messias da tradição judaica), ícone mistagógico ao qual Guimarães Rosa dedica seu conto “Sequência” (Maciel; Marinho, 2021). Talvez seja essa a razão para que, inspirado em verbos como “abrasileirar”, “afrancesar”, “niponizar” ou “americanizar”, o autor mineiro sirva-se do verbo “judiar” para tratar das ações litúrgicas que o levita Valtêi acomete sobre o corpo de oferendas vivas, numa tradição de matriz judaica.

Assim, em sua condição de possível sacerdote levita que “babeja” (age como baba-lorixá?), Valtêi abre três pontos de sangramento na superfície da perna de uma “crioula benta-bêbada” (Rosa, 2019, p. 18), gesto que simboliza a escarificação ou sangria ritualística, um dos sacrifícios votivos que marcam o candomblé. Em tal caso de figura, a escarificação pode ser interpretada como uma técnica do corpo ou tecnologia do sagrado que intervém diretamente na constituição ontológica do sujeito ritual, por meio da abertura do corpo carnal ao transpasse do axé, força vital sagrada que anima e conecta os entes que compartilham a ecúmena terrestre, em dimensão física ou espiritual, no marco ontológico das religiões afro-brasileiras. Em sintonia com perspectivas como as de Raul Lody (2003), essa prática reconfigura o estatuto ôntico do iniciado, cuja existência translada-se a coordenadas cosmológicas outras,

após ser “(re)feito” como pessoa, por meio do enredamento entre corpo carnal, substâncias telúricas e saberes cúlticos. Sua eficácia reside na convergência entre materialidade, técnica e cosmologia, configurando-a como um dispositivo central de produção, manutenção e transmissão de visões do mundo e de formas de vida.

Se tomarmos “crioula” no sentido de “que ou quem é adotado, que desde pequeno é criado numa casa” (Houaiss, 2001), essa efêmera personagem poderia ser concebida como a figura de uma iniciada que, ao ser abençoada e recebida numa casa espiritual ou templo de candomblé, encontra-se em estado alterado de consciência (“bêbada” ou em transe mediúnico) quando oferece seu sacrifício votivo, por vezes chamado de “abéré” ou “abêrê”. Note-se que o pequeno levita (ou aprendiz mirim de sacerdote) assim o faz somente nestas circunstâncias: “**feito** mostrou o que é” (Rosa, 2019, p. 18, grifo próprio). Em outros termos, assim age depois de “feito”, expressão que remete à conclusão do processo de formação espiritual no candomblé. Contudo, para officiar como pai ou mãe de santo, é preciso muito mais que os “dez anos” (de feitura, ou seja, de iniciação no culto aos orixás?) que o narrador atribui a Valtêi. Assim, para corrigir o menino de suas práticas e tendências para os ritos de sacrifício, os pais tomam as seguintes atitudes, que correspondem a protocolos de mortificação punitiva e corretiva:

O pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e **mastro** – botam o menino sem comer, amarram em árvores no **terreiro**, ele nú **nuelo**, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na **taca**, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado (Rosa, 2019, p. 18, grifos próprios).

Se “taca” corresponde à “fasquia de madeira em forma de bordão e presa ao pulso por uma correia, empregada para castigar os escravos; mangual, relho” (Houaiss, 2001), enquanto “terreiro” remete aos espaços cúlticos da umbanda e do candomblé, o “mastro” que serve como instrumento punitivo poderia ser uma referência ao cruel pelourinho, sempre no âmbito da história dos africanos escravizados em Pindorama e seus respectivos descendentes, com suas práticas espirituais e litúrgicas, agrilhoadas “nu elo” ou na argola de correntes e outros instrumentos de aprisionamento e tortura.

Nesse contexto, retomamos Francis Utéza (1994) para afirmar que Pedro Pindó poderia, talvez, corresponder a uma palmeira totêmica que parece estar alicerçada como símbolo do sagrado na casa espiritual por ele fundada e como divindade protetora do templo por ele administrado, naturalmente avesso a qualquer mudança de comportamento em sua progênie. Vale dizer que Pindó é qualificado por Riobaldo como “vizinho daqui mais seis léguas” (Rosa, 2019, p. 18), informação aparentemente anódina, oca ou enigmática que poderia remeter às entidades da umbanda e do candomblé que atendem pelo nome de “Légua”, como se constata neste ilustrativo comentário de Martina Ahlert e Conceição Lima (2019, p. 449):

As entidades da região de Codó são chamadas de encantados da mata; uma das famílias mais importantes desse grupo é a de Légua Boji Buá da Trindade. Ela é formada pelos pais desse encantado, sua esposa, irmãos e sobrinhos, além de uma grande quantidade de filhos e netos. “A família de Légua está toda na eira” [...] é um dos pontos cantados nas festas de terecô nas tendas da cidade para convocar a presença dos Léguas.

Como castigo punitivo exemplar e sacrifício propiciatório, assim passam a agir os pais do eventual iniciante levita Valtêi,

talvez na condição de pais de santo no exercício sacerdotal no terreiro: “Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom” (Rosa, 2019, p. 18). Nesse quesito, o Compadre Quelemém vai explicar que Aleixo e Valtêi carregam “um pecado de crime, no corpo, por pagar” (Rosa, 2019, p. 18), no plano das remissões cármicas expiatórias. Por esse viés, caberia indagar se Pedro Pindó e sua esposa deverão expiar seu carma em uma vida futura, como sói ser.

Mircea Eliade (1992, p. 65) sustenta a ideia de que “o simbolismo desempenha um papel considerável na vida religiosa da humanidade; graças aos símbolos, o Mundo se torna ‘transparente’, suscetível de ‘revelar’ a transcendência”. Em tal contexto, voltamos à cena em que Pedro Pindó e sua esposa mortificam o corpo do levita Valtêi no espaço cúltico do terreiro, amarrado em árvore, para sua redenção. Esses gestos extremos possivelmente indicam práticas próprias de uma cerimônia ritualística, uma vez que o elemento árvore é veículo de muitas simbologias entre distintas culturas. Por exemplo, Maria Cecília de Rosa (2009) relembra que, no esoterismo, a árvore é símbolo do reino vegetal, dos seres divinos, do renascimento, da imortalidade, da ligação da terra com o cosmo. Assim, em pleno “terreiro”, os pais parecem acreditar que o mal pode ser superado com um ritual de amarração em árvore. Destarte, Câmara Cascudo (1979, p. 73), ao comentar os significados e a importância do elemento telúrico “árvore”, tece a seguinte consideração: “Europeus, africanos e ameríndios têm pela árvore o mesmo sentimento religioso. Todos os cultos possuem bosques

sagrados, árvores dedicadas a deuses, entes sobrenaturais vivendo dentro das árvores, rituais para as homenagens e súplicas a esses deuses que presidem a vida [...]”.

Mircea Eliade (1992, p. 65) afirma que “um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido”, ao passo que Câmara Cascudo (1979, p. 73) complementa essas ideias com a seguinte afirmação: “Na Grécia um padre amarra um cordão ao pescoço do doente de febre e na manhã seguinte amarra-o a uma árvore. O mesmo na Itália. A árvore adoece e o doente fica bom, mas readoece, se passar perto da árvore que aceitou a transferência da enfermidade”.

Pedro Pindó, nesse caso, poderia simbolizar a crença de que o mal que assola seu filho poderia ser acolhido e dissolvido por uma árvore, num ritual em que a cruel criança é mortificada ao extremo. Estaria Valtêi agrilhado à árvore da vida? Ou, talvez, à estrutura arbórea das religiões, cujos troncos primevos se bifurcam em galhos, ramos e folhas divergentes? Cabe lembrar que a mortificação corporal ou psíquica se encontra na base estrutural de práticas espirituais. Mesmo aquilo que parece puro prazer (canto, dança, cortejos coletivos, caminhadas ritualísticas, comunhão de alimentos votivos, práticas de meditação) só funciona ritualmente porque pressupõe uma quebra do fluxo ordinário da vida, que exige disciplina, tempo, energia, renúncias, restrições e sacrifícios diretos ou indiretos. Toda celebração é dispendiosa: demanda preparação, recursos materiais, entrega pessoal, regras de participação, interdições tácitas ou explícitas, abstenções psíquicas ou corpóreas. Assim, toda produção de sentido religioso exige uma economia de perda. A dor evidente (jejum, longas vigílias em privação de sono, abstemias de diversa natureza, penitência, cilício, mortificação corporal,

fadiga muscular por esforços prolongados etc.) seria apenas a forma mais visível de um princípio mais geral: o de que o acesso ao sagrado requer a suspensão – parcial ou total – do regime ordinário de satisfação. Em termos sintéticos, pode-se afirmar que toda prática religiosa eficaz implica uma forma de perda e sofrimento – direta ou sublimada –, que funda a possibilidade de acesso ao sagrado.

Seja como for, na perspectiva do kardecismo atribuído a Quelemém, Valtêi estaria pagando, com sua mortificação, uma dívida cármica contraída em vidas pregressas, num ciclo ininterrupto em que, segundo Riobaldo, “se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo” (Rosa, 2009, p. 54).

Considerações finais

Com base na análise empreendida, estas considerações finais buscam sintetizar os argumentos desenvolvidos sobre o poder demiúrgico da palavra no processo de construção poética de um “ser-tão” ecumênico, nas páginas de Guimarães Rosa. Partindo da metáfora do “omelete ecumênico”, este estudo demonstra como o autor transcende da leitura eminentemente regionalista para edificar uma paisagem simbólica complexa, sobre a qual múltiplas espiritualidades convergem e se articulam, sutilmente dissimuladas em camadas palimpsésticas. A narrativa de Riobaldo, analisada sob o prisma da “oralitura”, revela-se como um ato originário que espelha a própria injunção divina “fiat lux”, locução acústica cuja energia verbal permite criar e transfigurar a realidade do universo concreto. A figura do narrador, em sua condição polifônica de bardo, rapsodo e griô, atua como

mediador entre o imanente e o transcendente, convidando o leitor a um processo meeiro de decodificação e criação de sentidos. Personagens efêmeros de microrrelatos, tais como Aleixo ou Pedro Pindó e seus filhos, para muito além de meros acessórios narrativos de causos sertanejos, tornam-se alegorias densas que dialogam com tradições judaico-cristãs, kardecistas e de matriz africana ou aborígene, explorando temas como graça, carma e sacrifício. A análise onomástica e simbólica de nomes e eventos, como o levita Valtêi e o Pindó totêmico, justifica a prospecção da hipótese de que Rosa (2019) tece palimpsestos em que o profano se sacraliza, o sertão se universaliza como “*oikumene*” e a poesia se torna a morada de todas as formas e manifestações de fé. Nessa esteira, a obra rosiana se firma como um projeto poético e teológico que, ao recusar dogmas excludentes, propõe uma espiritualidade inclusiva, fundada no poder criador da palavra. O “capinar” solitário do autor e de seus leitores resulta numa “colheita comum”, processo meeiro em que o leitor é instado a participar ativamente da construção de sentidos, desvelando as camadas ocultas de um texto que é, em si, um ato contínuo de fé na poesia como força inaugural e redentora.

Referências

AHLERT, Martina; LIMA, Conceição. “A família de Légua está toda na eira”: tramas entre pessoas e encantados. *Etnográfica*, Lisboa, v. 23, n. 2, p. 447-467, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6858>. Acesso em: 05 fev. 2024.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1999.

ALONSO JÚNIOR, Hugo. “Bebo água de todo rio”...: sobre a importância da religião como tema teológico-literário central em *Grande sertão: veredas*. *Correlatio*, São Paulo, v. 11, n. 21, 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/3319>. Acesso em: 16 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador_Walter-Benjamin-1.pdf. Acesso em: 05 jul. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre Guimarães Rosa e sua obra. [DVD]. In: LESSA, Bia. *Catálogo da instalação “Grande sertão: veredas”: concebida e realizada por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa*. Edição especial, com tiragem de 10.000 exemplares. São Paulo, Museu da Língua Portuguesa, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso em: 04 nov. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1979.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GONZAGA, Waldecir. A acolhida e o lugar do corpus joanino no cânon do novo testamento. *Perspectiva teológica*, Belo Horizonte, v. 52, n. 3, p. 681–704, set. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pteo/a/cBts6cZGMVTXzPgYJR3FtRM/?lang=pt>, Acesso em: 10 jul. 2026.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOSEFO, Flavio. Antiguidades judaicas. In: _____. *História dos Hebreus*: de Abraão à queda de Jerusalém. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 1990.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACIEL, Josemar de Campos; MARINHO, Marcelo. Teotopias poéticas do Brasil profundo: a mistagogia da novilha pitanga em “Sequência” de João Guimarães Rosa. *Teoliterária*, São Paulo, v. 11, n. 24, p. 296-324, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/52970>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~: vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo. “Meu Amigo”: escrita mediúnica e hospitalidade do corpo em “Fatalidade”. In: CASTRO, Gustavo de; ROWLAND, Clara; BESSA, Leandro (org.). *As primeiras histórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Editora UnB, 2024. p. 185-200.

MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar de Campos. O grande baile do Corpo Hospitaleiro em João Guimarães Rosa. *África e Africanidades*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 37, p. 85-104, fev. 2021. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; OLIVEIRA, Mirian Santos Ribeiro de. Koans, ascese, iluminação e budismo em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa: a morte como passagem, gesta e sacramento. *Revista M. Estudos sobre a Morte, os Mortos e o Morrer*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 416-441, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistam/article/view/11077>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: *vita brevis, ars longa. O eixo e a roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 253-281, 2019. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13411. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David Lopes da. De *Ramayana* a *Sagarana*: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 8-28, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/about>. Acesso em: 05 jul. 2025.

MARINHO, Marcelo; VIEIRA, Elizabete. Oralitura e umbanda na “Canção de Siruiz” (*Grande sertão: veredas*). *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 20, n. 35, p. 1-27, ago. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rlhm.v20i35.31640>. Acesso em: 13 jul. 2025.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 05 jul. 2025.

RAWSON, A. Paige. *Re-Membering the Bible Other-Wise: An Archipelological Hermeneutic of Bibliorality, Wisdom as Rhizome of Relation, & Other Poetic, Archipelagic Assemblages*. Tese de doutorado (Religião). Drew University. Madison, July, 2017, 400 p. Disponível em: <https://digitalcollections.drew.edu/UniversityArchives/ThesesAndDissertations/THEO/PhD/2017/Rawson/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

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

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa*. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967). Organização de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSA, Maria Cecília. *Dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior*. São Paulo: Escala, 2009.

SANTOS, Jamille Oliveira. *Entre aldeamentos, mocambos e engenhos: etnogêneses e reconfigurações sociais indígenas no Recôncavo da Bahia (1580-1697)*. 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36938>. Acesso em: 05 jul. 2025.

SILVA, Gustavo de Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em *O recado do morro*, de Guimarães Rosa: imaginário e glossário da Umbanda. *Macabéa: Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 10, n. 1, p. 33-53, 2020. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2796>. Acesso em: 05 jul. 2025.

SOUZA, Viviani; MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar. Imaginário geobotânico e “omelete ecumênico” em João Guimarães Rosa: para além da paisagem sertaneja, “O recado do [eu] morro”. *Cerrados*, Brasília, v. 31, n. 60, dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/43124/36440>. Acesso em: 05 jul. 2025.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WERNECK, Douglas Barbosa. *Dicionário de personagens do romance Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado (Ciências Humanas), Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2015, 106 p. Disponível em: http://site.ufvjm.edu.br/mpich/files/2017/10/WERNECK_-Douglas-Barbosa_-2015.pdf. Acesso em: 10 jul. 2026.

WILKINSON, Philip. *O livro ilustrado das religiões*. São Paulo: Publifolha, 2002.

Narrar e r-existir: uma forma de ser no sertão

As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão: veredas*

Rosa Amélia Pereira da Silva*
André Fernandes Rodrigues Pereira**

Resumo

Esta reflexão é resultado de uma pesquisa sobre os/as narradores/as e as narrativas que resistem às transformações sociais e ambientais no sertão mineiro, cenário da narração realizada pelo personagem sertanejo *Riobaldo* ao longo de todo o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Compartilham-se alguns resultados da pesquisa, dos encontros com os/as narradores/as do sertão e das discussões, abordagens e estudos desenvolvidos em torno do universo das narrativas por eles/as contadas, em diálogo com as narrativas rosianas. Refletimos sobre a importância da narrativa para o ser humano e sobre os arquétipos dos/as narradores/as sertanejos/as, desenvolvendo uma análise da narrativa sertaneja como modo de existir, de recriar a própria existência e de permanecer existindo como comunidade narradora do sertão. Partimos de *Grande sertão: veredas* para indicar a proximidade entre o narrador Riobaldo e os/as narradores/as sertanejos/as que r-existem no sertão mineiro, destacando que, em Rosa, a escuta

* Instituto Federal de Brasília (IFB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, com pós-doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora e pesquisadora na área da literatura rosiana, com atuação em currículo integrado, formação de professores, ensino de Língua Portuguesa e Literatura, multiletramentos e letramento literário. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8949-0883>.

** Instituto Federal de Brasília (IFB). Mestre em Educação Profissional e Tecnológica e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília. Professor do IFB, com atuação nas áreas de Sociologia, Educação Profissional e Tecnológica, diversidade, cultura, leitura e bibliotecas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3666-3116>.

da oralidade sertaneja é transfigurada em forma literária. Por fim, traçamos um paralelo entre a poesia do ato de contar e a do ato de ouvir.

Palavras-chave: narrativa; experiência; narradores/as sertanejos/as; re-existência.

Narrating and Re-existing: a Way of Being in the *Sertão*. *Sertanejo* Narratives and the Novel *Grande sertão: veredas*

Abstract

This reflection stems from research on narrators and narratives that resist social and environmental transformations in the backlands of Minas Gerais, the setting of Riobaldo's narration throughout João Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*. The article presents some results of the research, of the encounters with narrators from the backlands, and of the discussions, approaches, and studies conducted on the universe of narratives told by them, in dialogue with those literarily shaped by João Guimarães Rosa. We reflect on the importance of narrative for human beings, on the archetypes of backlands narrators, and analyze backlands narrative as a way of existing, of recreating one's own existence, and of continuing to exist as a storytelling community in the backlands. We begin with *Grande sertão: veredas* and move toward indicating the proximity between the narrator Riobaldo and the backlands narrators who resist and re-exist in the backlands of Minas Gerais, emphasizing that, in Rosa's work, the act of listening to the orality from the *sertão* is transfigured into literary form. We conclude by drawing a parallel between the poetry of the act of telling and that of listening.

Keywords: narrative; experience; backlands narrators; re-existence.

Recebido em: 16/06/2025 // Aceito em: 29/05/2026

As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão: veredas*: formas de ser no sertão

Na travessia existencial humana, as vivências originárias constituíram-se, desde o princípio, em torno da sobrevivência: a luta pelo alimento cotidiano; a busca pela segurança e pelo conforto de um abrigo; o cuidado; a comemoração das conquistas; o paliativo para o pavor das tempestades, da escuridão e dos vórtices; até o fascínio pelas estrelas, que impõe o sentimento de insignificância diante da imensidão do horizonte. O devir cíclico e perene da vida entre o nascimento e a morte, o mistério das forças de afeto que movem as vidas, os encontros e as vivências comuns – que, dentre muitas outras, também são chamadas de originárias –, compõem as experiências antropológicas fundantes da humanidade e, como explica Maçaneiro (2011), acompanham o percurso humano por todos os tempos e lugares. “Nonada?”. Essas vivências universais e primitivas, simples e profundamente significativas, ambientam as possibilidades de significação da vida, tecem as narrativas sobre o mundo e a experiência coletiva, e ensejam as formas de r-existir em qualquer sertão.

A hipótese que orienta este artigo é a de que a narrativa em *Grande sertão: veredas* e nas vozes sertanejas aqui mobilizadas constitui uma forma de r-existência. Contudo, enquanto, nos narradores empíricos, ela opera como transmissão comunitária da experiência, em Rosa, ela se converte em forma literária, por meio da transfiguração poética da escuta.

1 A dimensão das narrativas na r-existência sertaneja

No trajeto existencial da humanidade, o processo social de significação da realidade proporcionou à espécie – autodefinida

como *homo sapiens* – um fascinante domínio sobre a vida: o saber. As primeiras experiências com a arte de comunicar o saber e os acontecimentos do mundo foram de encantamento e magia, tanto para quem contava quanto para quem ouvia. Assim, narrar se constituiu uma arte. Nos primórdios da humanidade, contar histórias foi um instrumento ritualístico de construir, organizar e explicar o universo; dispositivo para conhecer o desconhecido, tornar presente a experiência ausente, trazer para o agora algo passado e definir o importante. Narrar foi, assim como é e será, a arte (*poiesis*) de tecer o real, tramar o mundo, enredar a vida.

A arte de narrar, por esse prisma, é um esforço da engenhosidade humana para reproduzir uma vivência, transmiti-la conforme ela teria acontecido. Segundo Sontag (2020), a primeira teoria ocidental da arte, formulada pelos gregos, propôs que a arte seria mimese, isto é, imitação da realidade. Lembramos que, ainda que a narrativa reproduza uma realidade, ela não coincide completamente com o vivenciado real em si, visto que a representação de algo vivido não é, em sentido estrito, a própria experiência. Independentemente da destreza do narrador e do compromisso com a realidade do relato, a despeito da atenção do narratário e de seu engajamento na mais aguda imaginação, a transmissão dos fatos e do mundo é, inescapavelmente, a produção de uma realidade distinta da experiência original, uma reprodução/recepção seletiva e parcial, uma ficção.

Bauman (2005) explica que narrar é a arte de escolher o que é relevante, descartar o desnecessário, fazer entender o importante. Uma narrativa só se torna cognoscível e geradora de saber significativo quando, diante da totalidade inapreensível da vida, seleciona o que é considerado necessário e silencia o que é percebido como irrelevante. Nesse sentido, narrar é também

uma forma de inteligir o mundo: organizar simbolicamente a experiência, atribuir sentido ao vivido e tornar transmissível aquilo que, para a espécie humana, foi essencial à própria existência. O atravessamento do real engendra a narrativa e esta, ao mesmo tempo, gera um entendimento novo da realidade.

Nesse sentido, as narrativas – e a arte – não se submetem necessariamente às exigências de um realismo factual. Constituem obras de fantasia – intencionalmente ou não – e logram ser imaginárias, fabulares, legendárias, mitológicas. São frutos daquilo que se prova no sentido da experiência e da vivência, mas não daquilo que se comprova no sentido de demonstrar. Sontag (2020) explica que há narrativas (e outras manifestações artísticas) nas quais o conteúdo assume menor importância do que a experiência que proporcionam. Nesses momentos, mais do que compreender o que a história narrada *quer dizer*, vale fruir o que a história contada *quer fazer*: abandonar, ainda que parcialmente, o crivo crítico e os códigos interpretativos que limitam as possibilidades de significado da narrativa para, principalmente, experimentá-la em sua riqueza de múltiplos efeitos.

Benjamin (1989) diagnostica uma crise histórica da narrativa: na modernidade, a experiência coletiva e transmissível tende a ser substituída pela vivência privada e efêmera, incapaz de se sedimentar em saber comunitário. Nesse quadro, a narrativa tradicional se torna um gesto de resistência. Conforme Benjamin (1989), narrar é algo mais amplo e complexo do que simplesmente informar uma vivência (*erlebnis*) pontual, factual, superficial e fugaz; diz respeito a comunicar uma experiência (*erfahrung*) produzida e amadurecida processualmente, acumulada com o tempo, sedimentada numa comunidade, integrada ao narrador.

Muitas histórias falam do intangível, da percepção de uma realidade não evidenciável, da intuição que a palavra não alcança, do experimentado que não se sabe ao certo se aconteceu, que se jura ter acontecido, mas sobre o qual também paira a dúvida, e que, ainda assim, permanece ativo na compreensão de vida da comunidade. Narrativas são fundamentais para os humanos, não pelo que expõem literal e objetivamente, mas pelo que mobilizam e fazem acontecer em todos os níveis da existência humana. Viver é acontecer, é suceder. Contar algo é um ato de criação que vivencia o acontecido, o atravessado. Quando se conta, sucede um certo revivescimento, ainda que de forma inédita, inexata. Narrar se faz caminho para rememorar e, assim, reeditar passados, expô-los, percebê-los, atualizá-los, viabilizando compreensões, sentimentos e intuições acerca das vicissitudes próprias e alheias. Tais reedições podem levar tanto à confirmação de saberes anteriores quanto à admiração diante de entendimentos novos. Contar é dizer o que não há mais, o que já foi, mas que ainda tem importância, porque, mesmo não existindo mais, mesmo estando terminado ou mesmo nunca tendo existido, é, faz e acontece nos que escutam e nos que contam. Nesses casos, a vivência deixa de ser particular, imediata, efêmera, subjetiva, e se faz experiência coletiva, processual, sabedoria tradicional-comunitária ou mesmo, como explica Benjamin (1989), algo “artesanalmente sedimentada na memória”. Faz-se a vida.

Dotados de sabedoria e memória, os/as narradores/as dão conselhos. Não o fazem, porém, apenas para explicar a vida. Narram e recomendam também para compreender melhor o vivido, costurar sentidos, convencer a si mesmos e aos outros daquilo que não sabiam ou não puderam enunciar.

Seligmann-Silva (2009), ao analisar a dimensão testemunhal e confessional de *Grande sertão: veredas*, propõe que a narrativa de Riobaldo oscila entre dois registros complementares do dizer: o testemunho e a confissão. No testemunho, conta-se sobre o que se viu, o que se presenciou da vida e dos outros, inclusive dos outros “eus” do passado. Na confissão, coloca-se a si mesmo em completa nudez, fala-se dos próprios (de)feitos em primeira pessoa. Essa distinção, elaborada por Seligmann-Silva a partir da especificidade do romance rosiano, ilumina também as narrativas dos/as sertanejos/as aqui estudados. Os/as narradores/as, no curso de seus contos e juízos, testemunham e confessam o que viram e viveram, apresentam emoções e sofrimentos, tal como expõe Rosa (1994, p. 68) na expressão do personagem Riobaldo: “Coisas que vi, vi, vi - oi...”. A repetição do verbo ver, transforma-o, sonoramente, no verbo viver. Diante da força do real vivido, a narrativa ganha valor de necessidade humana, pois é por meio do simbólico e “com alguma folga dos acontecimentos”, passado algum tempo, que se torna possível lidar com o vivido. Diz Riobaldo:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa (Rosa, 1994, p. 98).

As memórias falam das experiências que atravessaram concretamente e narram as interpretações da vida, movendo sentimentos em relação ao mundo. As sociedades estão assentadas em grandes narrativas. E, desde o princípio, as narrativas foram – e ainda são – a expressão das formas poéticas

de se elaborar o vivido. De tal modo que, mesmo a filosofia, essa tentativa racional de buscar respostas para a compreensão do mundo, está assentada em grandes narrativas, por exemplo, as mitológicas e as alegóricas, afinal, como questiona Platão (2006, p. 392d), “tudo o que é dito pelos que contam os mitos e pelos poetas não é uma narrativa (*διήγησις*) de acontecimentos passados, presentes ou futuros?”.

Considerando a importância da narrativa para a experiência humana, observa-se que, no sertão mineiro atual, a sabedoria advinda da experiência acumulada na memória comunitária tem sido progressivamente pressionada e substituída pelo entretenimento midiático, alheio àquela realidade, por meio da chegada, ainda que desigual, das tecnologias. Esse processo impacta as formas tradicionais de narrar a vida e tensiona os modos comunitários de transmissão da experiência. Ainda assim, os encontros com sertanejos e sertanejas, na travessia pelo sertão, expõem, de forma reveladora, a força perene da narrativa tradicional e a vivacidade mobilizadora de termos e estruturas muito íntimos ao ato criador da palavra e ao movimento gerador das formas de contar: a resistência como forma de continuar a existir.

A escuta dos/as narradores/as do sertão remete à ideia exposta por Rosa, em entrevista a Lorenz (1991, p. 69), de que o sertão mineiro é o “mundo que é literatura pura, bela, verdadeira”. As narrativas de tradição oral do sertão mineiro possuem densidade estética própria, mas não se confundem com a operação literária rosiana. Em Rosa, a oralidade é deslocada de seu contexto imediato e recriada como linguagem romanesca, submetida a procedimentos de condensação, montagem, ambiguidade e invenção sintática, aproximando-se da oralidade sertaneja pela

forma de dizer: simples, sem rodeios, com uma estética singular, mas autêntica. Entendemos que isso decorre do fato de que, nas palavras rosianas, em entrevista a Lorenz (1991, p. 69), “nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida”. Rosa explica que “está no nosso sangue” (Lorenz, 1991, p. 69) contar histórias, isto é, que a prática narrativa íntegra, de maneira constitutiva, a forma de ser, existir e resistir:

[n]arrar é uma arte tão tradicional e mística que, mesmo quem nunca tenha tido contato com as formas elementares de narrativas, fica embevecido, estupefato, admirado, envolvido quando se depara com uma delas (Silva, 2020, s/p, alterações próprias).

É precisamente essa dimensão fundante da narrativa como um modo de existir e r-existir que as seções seguintes perseguem, articulando a poética de Riobaldo às vozes dos/as narradores/as sertanejos/as do presente.

2 Os/as narradores/as, seus arquétipos e o narrador rosiano

O ser humano, em sua trajetória existencial, é narração. André Jolles (1976, p. 32) explica que “o universo é uma multiplicidade de sensações e vivências, estas, uma vez apreendidas, ordenadas e reunidas, resultam em grande número de experiências, que continuarão sendo uma multiplicidade de pormenores”. Jolles interessa a esta análise porque permite compreender a narrativa não apenas como um conteúdo contado, mas como uma forma verbal socialmente sedimentada, isto é, como um gesto de linguagem que organiza a experiência. A narrativa é a expressão

desse universo, simultaneamente múltiplo e singular, tanto para o ser humano que se propõe a narrar quanto para aquele que se descobre no que é narrado. De acordo com Benjamin (2017, p. 54), “o homem comunica a própria essência espiritual na sua língua”, ou seja, ao narrar, sempre dentro de um contexto cultural, há o desejo e a necessidade da expressão e do encontro com a essência humana.

Desde Platão, a tradição ocidental distingue os modos de apresentação poética da palavra, seja pela narração, pela imitação dramática ou por formas mistas de composição. Atualmente, reconhece-se a narrativa para além do campo da literatura. Pode-se contá-la de diferentes maneiras: na forma lírica, na prosa poética, na prosa utilitária e a partir de diferentes gêneros textuais, pois “a narrativa tem estreita relação com a vida” (Silva, 2020), é a base existencial de qualquer cultura. As narrativas basilares estabelecem-se como populares e seus narradores estão no esteio da cultura tradicional.

Para Benjamin (1992), essa linhagem de narrador associa-se aos arquétipos que estão na base do ato de narrar: o camponês e o viajante. Este, assentado nas experiências vividas em viagens, desloca-se para fora do que lhe é comum e atravessa o encontro e a troca com a diversidade humana; aquele, assentado no aprendizado construído na cultura tradicional local, fixa-se na comunidade e a atravessa no aprofundamento de próprias raízes. Na esteira de Jolles (1976), ao imaginar a linguagem como trabalho, encontramos, no seio da existência comunitária, a imagem de três unidades de labor que alicerçam a vida humana: o cultivo, que diz respeito a uma intervenção capaz de conferir ordem à natureza, de modo que o ser humano se torna o centro em torno do qual as coisas se agrupam e são potencializadas;

a fabricação, que trata da intervenção que altera a ordem das coisas dadas na natureza, fazendo com que adquiram uma forma completamente nova e tenham seu curso natural transformado; e a interpretação, que integra e torna possíveis o cultivo e a fabricação, pois corresponde à intervenção que reveste o cosmos de sentido, compreensão, prescrição e narrativa. Dessas unidades de trabalho, configuram-se contadores que, segundo Jolles (1976), manifestam-se no universo da linguagem: o agricultor (sedentário, rural), o artesão (viajante, cosmopolita) e o sacerdote (fixo e móvel).

No plano da narrativa, em síntese, o agricultor simboliza o ato criativo da linguagem, faz germinar a palavra como semente, observa e cultiva o curso da natureza, vinculando as coisas a uma ordem que viabiliza a existência humana, aproximando-se do narrador camponês. O artesão representa o ato poético, a palavra que transforma, apoderando-se da vida e mudando a ordem das coisas, aproximando-se do narrador viajante. O sacerdote, por sua vez, figura o ato interpretativo, a compreensão acerca do mundo natural, para reorientar a realidade produzida, selecionar o importante, definir o sagrado, reunir e compor os significados, integrando em si os dois arquétipos anteriores.

Como se observa, ainda que em suas formas mais simples, a arte de narrar é bastante complexa, pois carrega em si a poesia do ato criativo de representar fatos, vivências e experiências. A vida se refaz na narrativa, r-existe, persiste, ganha consistência nela. O domínio da arte intrincada de narrar acontece de maneiras diversas. Ao criar Riobaldo, Rosa compõe um narrador de alta complexidade. Riobaldo reúne, em um só contar, as imagens do cultivador, quando lavra as palavras e as faz germinar no curso da vida; do artesão, quando transforma o vivido em poesia; e

do sacerdote, quando simboliza, compreende, explica, exorta e aconselha o viver. Na entrevista concedida a Lorenz (1991, p. 95), Rosa formula uma poética de pertencimento ao sertão, ao afirmar que Riobaldo é o sertão feito homem, seu irmão, e que ele e os demais personagens habitam o seu universo. Apresenta-se, assim, assentado na cultura da tradição:

[D]esde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra histórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (Rosa *apud* Lorenz, 1991, p. 69).

Rosa mostra-se, assim, vinculado ao seu local de pertencimento, mas também aberto à travessia por culturas distantes. Como diplomata, Rosa conhece universos estrangeiros; como escritor, leva consigo o sertão como matriz imaginária de sua criação. Reúne, desse modo, os traços do narrador camponês e do narrador viajante: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. [...] Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (Rosa *apud* Lorenz, 1991, p. 66).

O fazer literário de Rosa reforça a ideia de Benjamin (1992) de que o narrador tradicional carrega em si os dois arquétipos, dos quais o escritor constitui uma figura exemplar. Em Riobaldo, essa complexidade encarna-se como forma literária: sua voz guarda a sabedoria narrativa sertaneja, a hesitação diante do vivido e a potência reflexiva de quem transforma memória em travessia verbal. Nascido das experiências de escuta e invenção

de Rosa, Riobaldo traz, em sua forma de ser, o lastro e a essência do fazer poético, sobre o qual se assenta o contar histórias e estórias. Assim, revela-se um narrador que reúne o gesto criativo do agricultor, o gesto poético do artesão e o gesto interpretativo do sacerdote.

Em Riobaldo, Rosa conseguiu canalizar, conforme aponta Seligmann-Silva (2009, p. 133), “as fantásticas forças retóricas tanto da confissão, como do testemunho”: guerras, amores, diabo, Deus e tantos acontecimentos. Riobaldo, como narrador testemunhal, atravessa o romance inteiro atestando o que presenciou da vida, o que acredita ter visto. Ao narrar suas memórias a um paciente doutor (que se torna uma espécie de testemunha secundária), ele apresenta a lida com a trama de suas memórias, cuja tensão permanente é o amor condenável entre ele e outro jagunço: *Diadorim*. O segredo desse amor, confessado ao longo da narrativa, só é revelado inteiramente ao final da história. Riobaldo se assume confessional ao senhor que o escuta, naquilo que viveu. Tanto em suas confissões quanto em seus testemunhos, o narrador busca dar conta de uma verdade desnuda, quer se apresentar para compreender no que deve (e consegue) acreditar de suas experiências. De forma catártica, transmite também ao seu interlocutor os pesos que carrega sobre si, testemunha a sua fé, confessa os seus pecados, professa significados e expõe as marcas daquilo que viveu.

Nas palavras de Bandeira (*apud* Bolle, 2004, p. 441), “Rosa fez Riobaldo poeta. Riobaldo é Rosa se Rosa fosse jagunço”. A formulação, embora provocativa, deve ser lida como imagem crítica, não como identificação direta entre autor e personagem. O sertanejo Riobaldo é poeta na construção da narrativa justamente porque é capaz de explorar a língua para redizer o seu mundo

à sua maneira, ajustando-a às formas tradicionais. No romance *Grande sertão: veredas*, é evidente uma reunião de formas simples de narrar: contos, casos, anedotas, sagas, provérbios, mitos etc. Nessas estruturas simples, ao se expor como um narrador, mineiro que é, Riobaldo estabelece um profícuo diálogo com as ideias concernentes à função da narrativa estabelecidas por Benjamin (1992). Para explicar essa ideia, apontamos o fato de Riobaldo justificar que gosta de contar história, porque ele “gosta muito de moral, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar o justo” (Rosa, 1994, p. 15). Essa afirmação é realizada quando o narrador, depois de contar as histórias de Pedro Pindó e Aleixo, reflete acerca da condição ambivalente do ser humano entre o bem e o mal. Essa afirmação riobaldiana dialoga com a reflexão de Benjamin (1992, p. 31), segundo a qual “quem narra sabe dar conselhos”. Ao construir Riobaldo como narrador exortativo, Rosa encena ficcionalmente a tese benjaminiana de que a narrativa cumpre uma função ancestral de orientação ética. Em *Grande sertão: veredas*, entretanto, o conselho não se apresenta como um ensinamento pacificado, mas como uma palavra atravessada pela dúvida, pela memória e pela necessidade de compreender o vivido.

Nas palavras de Benjamin (1992, p. 205), a narrativa “é uma forma artesanal de comunicação, pois está intimamente ligada ao fazer humano de elaboração, de comunicação de experiências e nisso compõe também as formas de relação entre os homens”. O elemento criativo é um traço constante da composição rosiana. Riobaldo ensina, exorta o outro a aprender a partir das experiências contadas, pois a narrativa se sustenta enquanto o ser humano precisa organizar simbolicamente o caos da experiência vivida. É o que se vê quando narra o caso

de Davidão e Faustino: um pacto entre os dois personagens, pelo qual, em caso de guerra, um morreria pelo outro.

O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... (Rosa, 1994, p. 85).

Ao contar o caso, Riobaldo evidencia que o desfecho da narrativa não coincide com a experiência real de Davidão e Faustino. Ao contrário, ele declara: “apreciei demais essa continuação inventada” (Rosa, 2006, p. 85). Tal continuação surge quando ele é interpelado pelo narratário presente na história, que considera o caso digno de compor um livro, mas avalia que seu desfecho deveria ser outro: “Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente. [...] Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado” (Rosa, 1994, p. 84-85).

Essa passagem permite compreender, em chave benjaminiana, que a experiência narrada não se esgota no acontecimento que relata, pois “a narrativa não se gasta, conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois” (Benjamin, 1992, p. 35). Assim, pode germinar e florescer em inúmeras interpretações, porque a narrativa tem longo alcance: é semente que brota no menor espaço e na menor condição de germinar. No processo de autorreflexão, Riobaldo aponta para a multiplicidade que carrega em si: o espírito do narrador camponês e do viajante. Mas ele também se revela ardil

ao reconhecer que as memórias estão numa construção artesanal, em que se sucedem alternadamente, complementam-se e não distinguem “conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin, 1991, p. 107). “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não” (Rosa, 1994, p. 184).

Nesse ponto da reflexão, Riobaldo desconfia da própria memória, (im)precisa. Ao resgatar o passado pela narração, ele o reconhece como tal e apodera-se de uma recordação, que, nas palavras de Benjamin (1991), assemelha-se a um relâmpago em um átimo de perigo, algo impactante para ele que lembra. Nessa perspectiva, é possível pensar o tempo de modo diverso da concepção cronológica comum. Com base em Bergson (2006), Silva (2020) o compreende como um tempo múltiplo, capaz de reunir diferentes camadas de experiência no mesmo átimo do presente vivido. Essa compreensão do tempo se articula à própria ideia de travessia, tão decisiva em *Grande sertão: veredas*: em Riobaldo, narrar é atravessar novamente o vivido, não para recompô-lo de modo linear, mas para interrogá-lo em sua dimensão ética, afetiva e metafísica, em diálogo com a leitura de Benedito Nunes (1998) sobre a linguagem e a existência na obra rosiana. Corroborar-se tal ideia a partir da perspectiva de Rosa, que afirma, em entrevista a Lorenz (1991, p. 72): “as aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim”, ligam-se ao tempo distante da ideia progressiva, abstrata e vazia, em que se insere a ideia cronológica de passado, presente e futuro.

3 As formas simples presentes na narrativa de Riobaldo

Se o tempo rosiano escapa à linearidade cronológica, é porque a narrativa de Riobaldo se organiza por outra lógica: a dos gestos verbais, que Jolles (1976) chamou de formas simples. São essas formas que estruturam a memória em relato e transformam o vivido em linguagem transmissível. Cada ato narrativo carrega em si um gesto verbal intrinsecamente ligado ao fato narrado. Ao discorrer sobre as formas simples de narrar, Jolles (1976) apresenta os gestos verbais que constituem a *poiesis* do ato narrativo, quais sejam: a saga, a legenda, o mito, o caso, o provérbio, a anedota e o conto. O gesto verbal que dá origem ao conto é o acontecimento moralizante, trágico, justo; ao caso, a ideia de recompensa; ao provérbio, a classificação de uma experiência; ao mito, a pergunta e a resposta; e à saga, o conflito de ancestralidade. No romance, Rosa não apenas justapõe essas formas: ele as faz colidir dentro da fala de Riobaldo, criando uma narrativa que conserva marcas da oralidade tradicional, mas as submete a uma forma moderna, reflexiva e problemática. Considerando a narrativa de Riobaldo, Bolle (2004, p. 438) afirma que “é possível identificar uma lei geral da composição do romance [*Grande sertão: veredas*]: cada tipo de discurso é dialeticamente atravessado por outro discurso. Nenhum discurso tem a última palavra nessa obra, que se encerra com o signo do infinito”.

Riobaldo domina os gestos verbais, que dão origem a estruturas narrativas de cunho tradicional; demonstra “pela linguagem, em seus elementos primordiais e indivisíveis, os acontecimentos e a diversidade do ser, convertidos em produção linguística, querendo dizer e significando o ser e o acontecimento”

(Jolles, 1976, p. 46); e compõe suas narrativas artesanais: orais e coletivas. Benjamin (1992) e Jolles (1976) concordam que, na esfera artesanal, a narrativa é coletiva, uma vez que, seja no plano da linguagem, seja no plano da organização social, o princípio da narrativa é a cultura. Apesar de *Grande sertão: veredas* ser um romance, gênero moderno “de larga projecção cultural [...], [p]articularmente talhado para modelizar em registro ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do Homem inscrito na História e na Sociedade” (Reis; Lopes, 2007, p. 356), e, por isso, aparentemente afastar-se dos textos tradicionais, a obra reúne uma série de formas simples: contos, casos, anedotas e lendas. A composição de *Grande sertão: veredas* apresenta uma forma singular de romance, constituída pela incorporação e pela transfiguração das formas simples de narrar da tradição oral. Essa operação não deve ser compreendida como uma mera justaposição de contos, casos, provérbios e sagas, mas como uma elaboração formal moderna, em que a oralidade é recriada pela escrita e atravessada pelos impasses da representação, da memória e da experiência social. Nesse ponto, a leitura pode dialogar com Pacheco (2008), para quem a forma rosiana não se separa das tensões históricas e críticas que a constituem.

Riobaldo revela-se um notável narrador tradicional. Reis e Lopes (2007, p. 357) explicam que, no romance, “o passado absoluto, a tradição, a distância hierárquica não desempenham nenhuma função no processo de sua formação como gênero literário”. Observa-se, porém, que, em *Grande sertão: veredas*, esses elementos são essenciais para a sua composição. Tais elementos são específicos das narrativas tradicionais de cunho oral, como os contos, os casos, as epopeias, as lendas, entre outros gêneros populares ligados ao fenômeno verbal que lhes

dá origem. Em entrevista a Lorenz (1991, p. 70), Rosa afirma que “quem escreve estes assuntos [casos, lendas, saga, conto] é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas”. A afirmação interessa porque desloca a origem da narrativa para a experiência viva.

Riobaldo, ao contar, “cria a rede que todas as histórias, em última instância, constroem entre si. Encadeiam-se umas às outras, como o demonstram os grandes narradores” (Benjamin, 1992, p. 44). Tal encadeamento acontece a partir de algumas formas simples reunidas para compor a narrativa central do romance: uma história da guerra no sertão e, dentro dessa guerra, uma história de amor. Bolle (2004, p. 438) explica que Riobaldo “não faz senão confirmar a sua origem na medida em que incorpora uma multidão de casos e exemplos, [...] *expressa* assim uma concepção multifocal e polifônica da história”. Ao fazê-lo, revela sofisticadamente seus conflitos existenciais e apresenta um narrador que explora os sentidos da vida, levando o leitor a refletir, de forma mais ampla, sobre o amor, o ódio, a guerra, a luta, o pacto com o diabo, a crença em Deus, a partir da estrutura do conto. O próprio Rosa indica, em entrevista a Lorenz (1991, p. 70), que *Grande sertão: veredas* “é uma reunião de contos críticos”.

Os contos possuem suas especificidades: revelam um caráter pedagógico e, frequentemente, assumem um tom moralizante, trágico, didático, características que também podem ser reconhecidas nos contos incorporados ao eixo central do romance. Dentre os episódios que podem ser lidos como contos, destacam-se as histórias de Pedro Pindó, Aleixo, Davidão e Faustino, além da história de Maria Mutema. No romance, essas histórias frequentemente se encerram ou se

articulam a provérbios, que reforçam seu caráter moralizante e exortativo. Por meio delas, Riobaldo reflete sobre o bem e o mal, a obediência e a desobediência, os pactos, a palavra empenhada e os valores construídos nas relações sociais.

Para além disso, o romance apresenta um tom épico: ao contar sua própria história, Riobaldo conta também a de uma coletividade atravessada pela guerra, pela jagunçagem, pelas disputas de mando e pelas formas violentas de organização social do sertão. Nesse sentido, a narrativa rosiana não se reduz ao drama individual do ex-jagunço, mas alcança uma dimensão histórico-política já amplamente observada pela crítica, especialmente nos estudos de Walnice Nogueira Galvão (1972) e Luiz Roncari (2004) sobre a jagunçagem, a formação social brasileira e as estruturas de poder em *Grande sertão: veredas*. O caráter épico da narrativa é construído pela heroificação do próprio narrador: primeiro, ele é Tatarana – lagarta de fogo, devido à sua excelente pontaria –; depois, Urutu-Branco – cobra venenosa. Essa transformação vivida pelo personagem durante sua vida de jagunço revela um feito heroico e está situada numa questão social coletiva: a guerra. Ao contar a guerra, o narrador direciona seu olhar para a formação nacional a partir dos conflitos do sertão. Como a narrativa é complexa, nela se observa o desejo da redenção por meio da autocompreensão, enquanto o narrador relata o amor que não pôde viver. Nas palavras de Silva (2020, p. 27), “esse último aspecto aponta para a tragicidade de sua narrativa. O épico, que é narrativo por excelência, revela-se grandiloquente em toda a obra”.

As sagas, para Jolles (1976), nascem de histórias reais e distanciam-se do caráter histórico, apesar de, no princípio, história e saga serem praticamente sinônimas. A vida de

Riobaldo se assemelha à forma simples da saga: ele conta sobre seus ancestrais – Bigri e Selorico Mendes –, discute os conflitos relacionados ao amor entre eles, à propriedade de terras e à guerra em que estão inseridos, e destaca sua atuação no sertão como jagunço. A história de Diadorim também se assemelha a uma saga. O pouco que se sabe de Diadorim é contado por Riobaldo. Silva (2020) explica, a partir da narração de Riobaldo, que Diadorim nasceu num corpo de mulher, mas viveu como um homem. No contexto da história, nasceu para ser diferente, para ter coragem, para viver a jagunçagem, para vingar a morte do pai. Tal vingança é cumprida num duelo sangrento, em que Diadorim e seu antagonista Hermógenes se entrematam.

O caso é uma forma simples que destaca o desenlace como uma recompensa. São ricos os casos na narração de Riobaldo: o caso da cachorra teve como recompensa a preservação da vida, quando se livrou da morte depois do juramento de Riobaldo de matar o primeiro ser vivente que aparecesse na sua frente num momento de conflito. Outro caso é o do leproso encontrado na goiabeira, lambendo as frutas ainda presas à árvore para transmitir a doença às pessoas que as comessem. Nesse caso, a recompensa é negativa, mas tem um caráter de compensação.

Os inúmeros provérbios são realizados a partir de alguns jogos de linguagem, por exemplo, a metáfora invertida. Ao final dos contos e casos, ele apresenta algum provérbio popular e o mistura às demais formas simples, criando um aspecto edificante para o valor expresso na história. Para exemplificar, quando Riobaldo conta a história de Pedro Pindó e seu filho Valtei, figura incorrigível, ele afirma “passarinho que se debruça – o voo já está pronto!” (Rosa, 1994, p. 13), revelando o caráter indócil do personagem desde a mais tenra idade. Na verdade, o narrador usa

o provérbio para classificar o fato narrado, esclarecer e referendar o conteúdo da história. O mito perpassa toda a narrativa de Riobaldo. Quando ele narra o suposto pacto com Lúcifer, busca, além da coragem, responder a uma pergunta constante na vida do homem: “Deus e o diabo existem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador” (Rosa, 1994, p. 485). A elaboração da história do pacto, nos planos místico, mítico e fantástico, justifica as ações do narrador, devido à covardia que assola sua alma e se destaca, em detrimento da coragem que deseja possuir.

Jolles esclarece (1976) que o conto é uma das formas simples originárias de gestos verbais iniciáticos que promovem a origem das outras formas narrativas. Por reconhecer essa característica do conto, Rosa se define como autor de contos críticos, porque ele sabe que, na sua obra, o conto se destaca dentre as outras formas de narrar e está presente desde o princípio, engendrando outras formas narrativas, inclusive o próprio romance.

Assim, as formas simples presentes em *Grande sertão: veredas* não devem ser lidas como um resíduo folclórico nem como uma simples reprodução da oralidade sertaneja. Elas constituem matéria formal de uma escrita que transforma a tradição em estrutura romanesca, fazendo da fala de Riobaldo uma zona de encontro entre memória comunitária, invenção verbal e crise moderna do sujeito.

4 Os narradores r-existentis no sertão mineiro atual

Essas formas simples – o conto, o caso, a saga e o provérbio – não são exclusividade literária de Rosa. Elas pulsam vivas nas vozes dos narradores do sertão mineiro, com quem esta

pesquisa travou encontro. É na tensão e na aproximação entre o gesto verbal rosiano e a palavra viva dos/as sertanejos/as que se fundamenta a tese central deste artigo: narrar é, em ambos os casos, considerando-se as suas especificidades, uma forma de r-existir. Destacamos a força e a r-existência do narrador tradicional em *Grande sertão: veredas*, mas também nos rincões do Brasil: no sertão mineiro e noutros sertões mundo afora. As narrativas tradicionais, como explica Benjamin (1992), carregam em si uma tradição exemplar, que forma, comunica, ensina e transfere valores, estando presentes em toda parte.

No sertão, foram colhidas vinte e quatro narrativas produzidas por mulheres e homens situados no campo, cuja relação com o território, a tradição familiar e a memória ancestral permite aproximá-los do arquétipo do narrador camponês. Dona Geralda, Dona Lili, Dona Cipriana, Dona Conceição, Ângela, Damiana, Seu Agemiro, Geraldo, Paulo Gomes, Cida Miranda, Germana, Paraca e Rose relatam as experiências de viver no sertão brasileiro: a luta para conquistar uma profissão, criar os filhos, garantir o sustento, manter-se fiel aos próprios princípios; revelam a luta pela terra e a jagunçagem no sertão; destacam a beleza natural da região; expressam a fé em Deus; contam histórias de pactos diabólicos e fatos enigmáticos; e narram, vez ou outra, casos anedóticos. São pessoas corajosas diante do perigo que é viver e enfrentam o inimigo e a injustiça sem deixar de acolher o estrangeiro que pede abrigo. Fortes como a terra, exigem respeito e revelam fidelidade e gratidão às pessoas que, em algum momento, as ajudaram. São exemplos de uma sabedoria oral que atravessa o horizonte cultural de Rosa e encontra, em sua obra, uma elaboração formal complexa, tanto na forma e no conteúdo quanto na estética e na estrutura.

Também aí se percebe uma aproximação entre Riobaldo e os/as narradores/as sertanejos/as: ambos reconhecem a dificuldade de ordenar o vivido pela palavra. Riobaldo, ao remexer suas lembranças, confessa: “o senhor sabe? não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças [...]. Às vezes não é fácil. Fé que não é” (Rosa, 1994, p. 242). De modo semelhante, Dona Geralda, antes de narrar, pede licença à escuta: “se eu não contar direito cês também vão me desculpar” (Dona Geralda, 2003, p. 148).¹ Em ambos os casos, embora em registros distintos, narrar exige atravessar a instabilidade da memória, a insuficiência da palavra e o esforço de dar forma ao vivido. Os/as narradores/as sertanejos/as contam tal qual Riobaldo quando explicam que alguns acontecimentos são esquecidos, embora tenham sido, anteriormente, lembrados: “Eu acho de chamar uma coisa hoje de uma e amanhã chamar de outra. A memória falha. Hoje eu lembro de uma coisa e conto para você, amanhã eu lembro de umas coisas que eu não te falei” (Dona Geralda, 2003, p. 147). Eles/as narram de forma singular aquilo que tem sido universalizado no Brasil e no mundo: o massacre de camponeses que lutam pela garantia da terra, conforme se observa na história de Dona Cipriana, que perdeu o companheiro para a exploração fundiária.

Dona Lindaura conta que viveu sem acesso a políticas públicas voltadas à educação e à saúde. Sua vida associa-se à de muitos sertanejos/as que vivem à deriva de qualquer assistência social pública. Dona Lindaura entrelaça outras histórias à sua e, ao modo de chiste, torna as suas histórias exemplares e

¹ As referências citadas neste tópico, quando não forem teóricas, referem-se aos narradores presentes no documento *Travessias do sertão: narrativas do caminho* (Silva, 2023). Para valorizar os/as narradores/as, ao invés de indicar na referência a organizadora, citaremos o/a narrador/a, o ano da organização e a página do documento.

ensina outras mulheres a como subverter a ordem patriarcal. É ela quem diz que “dor a gente só sente é uma de cada vez” (Dona Lindaure, 2003, p. 220). Às histórias de superação, ela sempre acrescenta jogos de linguagem, do tipo “Ma é Mar, Me é Mér, Mi é Mir, o Miolo é mole, eu já esqueci foi tudo” (Dona Lindaure, 2003, p. 220), apontando para a questão da memória que oscila. Ela ensina, de modo singular, a “sabedoria” adquirida pela experiência e reflete sobre as questões sociais do país. Dona Lindaure representa, nesta análise, a narradora da memória comunitária: sua fala preserva acontecimentos, valores e imagens de mundo que ultrapassam a lembrança individual e se convertem em experiência partilhável.

Mana, testemunha de muitos acidentes trágicos no rio Urucuia, alerta que “o rio é um bicho comedor de gente”. Ao contar, Mana destaca o respeito que se deve ter pela natureza: as águas do rio, que possibilitam a vida, também a tomam abruptamente. A narrativa de Mana ensina a quem a escuta a respeitar a natureza e a aprender com as experiências malogradas dos imprudentes, dos afoitos e dos atrevidos, demonstrando que “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Benjamin, 1992, p. 31). É o que se observa em sua advertência aos visitantes da região: “Eu falo muito pra esse pessoal que vem pra cá, pra Morrinhos e pra Rancho – Gente, é o seguinte, é muito bom o rio, é ótimo, muito bom o rio, é lindo, mas é o seguinte, é muito perigoso banhar aí, esse rio come gente” (Germana, 2023, p. 258).

Dona Conceição relembra o sofrimento diário de quem vive o cotidiano rural sem assistência médica e sem meios de assegurar o sustento da família, e a espera pela colheita, que não atende de imediato a quem tem fome, em meio a um contexto marcado

pela cultura machista do sertão. Sua fala revela a resistência de quem enfrenta a adversidade com altivez e sabedoria, valendo-se das mínimas possibilidades disponíveis para enfrentar e suportar as dificuldades. No cenário de desamparo social, narra causos de cura, de intervenções divinas, de religião e de amizade e apoio feminino no trabalho como tecelã. Na cultura das fiandeiras, as cantigas são uma forma de embalar todo o trabalho a ser realizado manualmente. Ela narra sua história como se estivesse fiando o canto da sua narrativa. Ela é um exemplo da força da mulher sertaneja que, apesar de ser a cabeça que decide, não é socialmente a que governa.

Damiana Campos (2023, p. 478) conta a sua travessia como docente pelo sertão e destaca a importância da instituição “escola” tanto para as pessoas que atuam profissionalmente nela quanto para aquelas que dela usufruem: “A escola é o núcleo onde acontece alguma coisa para além da rotina da roça, então é um lugar de encontro, onde as crianças estão ali... é um ponto de encontro, a escola promove isso, mas quem recebe a escola também, é um centro de referência na comunidade”. Ela destaca o papel revolucionário da educação no sertão como ação transformadora e mostra-se como um modelo freiriano de mulher, educadora e sertaneja, uma vez que, conforme explica Freire (1987), no processo educativo, todos são transformados sob a mediação das relações e do mundo.

Cida Miranda narra a forma como, desde criança, se inseriu na luta pela terra, pela vida e pela família. Mais tarde, assumiu aquele que considera o cargo mais importante dentro da comunidade: o de professora freiriana, inclusive de seu próprio pai: “a gente tava ali tão misturada com aquela realidade, que não tinha como, então a gente acabava trabalhando a filosofia dele”

(Cida Miranda, 2023, p. 441), fazendo referência a Paulo Freire. Seu conhecimento, segundo afirma, adveio de sua experiência, razão pela qual “costuma dizer que a [sua] formação, na realidade, é essa escola da experiência da luta” (Cida Miranda, 2023, p. 430, com acréscimos nossos). Cida presidiu o Sindicato dos Sem-Terra e compreendeu que “o assassinato do pai foi uma grande escola pra compreender o quanto que as instituições são parciais e o quanto que elas são comprometidas mesmo com o lado do poder [...]. O latifúndio matou e o Estado não fez a sua parte, ele faz parte da violência. A luta não arrefeceu.” (Cida Miranda, 2023, p. 452). Em decorrência de sua atuação na luta pelo direito à terra, Cida viveu o exílio. Ainda assim, sua voz ressoa pelo mundo afora em busca de uma justiça que raramente acontece, mas ela acredita que “resgatar a verdade e a memória dos brasileiros é condição fundamental para que as gerações atuais e futuras possam continuar lutando por justiça” (Cida Miranda, 2018, p. 61). A narrativa de Cida resgata a memória para mostrar a força da coletividade.

No relato de Agemiro, a relação entre medo, aprendizagem e natureza aparece como um saber sedimentado pela experiência. Essa percepção dialoga com a leitura de Meyer (2008) sobre a natureza em Guimarães Rosa, mas opera em outro registro: em Agemiro, trata-se de saber prático e territorial; em Riobaldo, de elaboração literária e metafísica da relação entre ser humano, sertão e mundo natural. A filosofia bergsoniana da memória fornece o quadro interpretativo para compreender o mecanismo narrativo de Geraldo Pereira: para Bergson (2006), a lembrança não é um arquivo estático, mas um processo de intensificação, pois, quanto mais a atenção se fixa em uma sensação passada, mais ela se reconstrói com força no presente. O passado não é

recobrado, é recriado com crescente intensidade afetiva, o que confere à narrativa de Geraldo o caráter de uma elaboração viva, não de uma mera reportagem. Ele mostra como “a lembrança de uma sensação é [...] capaz de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela” (Bergson, 2006, p. 51). Nota-se que a memória mais acesa é a morte da mãe e, com isso, ele constrói histórias: “O dia que a mãe morreu, eu fui correndo, na casa do Juvercindo, pedir ajuda. Eu sou sem sorte: a mãe morreu assim e depois o pai também assim, e eu junto, deles” (Geraldo, 2023, p. 305). Ele alinha a essa memória histórias anedóticas, inclusive, para compor o que lhe é essencial naquele momento: a perda e o luto: “o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é o batedor de ação” (Bergson, 2006, p. 61).

Ângela e Rose, assim como Edmar e Paulo Gomes, contam histórias de pactos e enigmas místicos. Suas narrativas apresentam um caráter fabuloso, pertencente ao reino do fantástico. “À meia noite aparecia uma porca com um tanto de pinto atrás. [...] Era um pacto que fazia na encruzilhada, mas que ele tinha que sacramentar na igreja” (Rose, 2023, p. 126). Paulo Gomes (2023, p. 425) acrescenta: “Outras vezes que viu uma galinha com um bocado de leitão correndo na frente dela, e desaparecia lá na frente”. Contam-se tais enredos pelos quatro cantos do mundo e eles se repetem com características específicas no sertão mineiro, como, por exemplo, a história do destelhamento da casa de Ângela, quando o pai dela desafia o diabo que um redemoinho supostamente carrega: “Pé de pato molambento passa aqui que eu quero ir dentro” (Ângela, 2023, p. 325); ou a história do saci-pererê, que aparece para um grupo

de crianças no sertão mineiro e, com elas, dança no clarão da noite, conforme conta Edmar (2023, p. 355); ou a história do violeiro, que aprende a tocar depois de firmar um pacto com o demônio e sacramentá-lo dentro de uma igreja, conforme conta Rose (2023, p. 109). Pelo mito e pelo místico, essas histórias apresentam respostas – mesmo que sustentadas apenas na fé – a uma questão que o universo entrega ao homem, mas não a explica.

Esses/as narradores/as caracterizam-se como camponeses/as arraigados/as na tradição, que confessam suas dores, relatam as aprendizagens construídas nas experiências e testemunham histórias que confirmam com palavra levada a termo. Aproximam-se também da figura do artesão, não por serem cosmopolitas, mas porque transformam, pela palavra poética, a realidade em que vivem. Narram histórias que transformam vidas e consciências.

Paraca é o idealizador do Caminho do Sertão.² Transporta para o sertão palavras-tema que caracterizam cada ponto do Caminho, estabelecendo relações com a obra de Rosa e com outras narrativas clássicas. É também *flâneur* a partir de uma tríade singular: passeia pela obra rosiana, pelos espaços do sertão e pelas narrativas e conhecimentos que carrega em sua memória intelecto-afetiva. Assim, insere-se, poética e dialeticamente, na história social no sertão ao propor os uai-kais,³ uma brincadeira séria que estiliza a estrutura dos tradicionais haicais. Jogando com as palavras, explora a polissemia dos sentidos: “Já Nelas, / Nas palavras, / Portais” (Paraca, 2023, p. 33).

2 Trata-se do projeto, chamado “O Caminho do Sertão”, ou simplesmente, “Caminho”, que anualmente reúne pessoas para atravessarem, a pé, ao longo de 9 dias, 186 quilômetros dentro sertão mineiro – cenário da obra *Grande sertão: veredas* –, convidando os caminhantes a escutarem os/as narradores/as sertanejos/as que habitam as comunidades por onde é feita a travessia.

3 Por ser mineiro, Paraca denomina seus poemas curtos de uai-kais, numa brincadeira poética entre a forma tradicional haicais e o léxico mineiro, que tradicionalmente usa o “uai” para várias situações.

Observa-se, nos três versos, o jogo com a palavra-tema, em que a chave de leitura remete, ao mesmo tempo, para o particular e o universal, para a cultura local e outras culturas. Como é possível verificar em outros poemas, ao propor os uai-kais, ele flerta com a vegetação própria do sertão: veredas, rios, tabuleiros e paredões, assim como Baudelaire flertou com o detalhe dos becos, trilhas, passagens, veredas e labirintos de Paris. Willi, viajante, ao narrar suas experiências pelo sertão, revisita as viagens de outros exploradores e estudiosos, como Euclides da Cunha, Spix e Martius, além do próprio Riobaldo. Em sua postura de *etnoflânerie*, coloca-se como “um caçador de experiências perdidas” (Silva, 2019), trazendo à cena, a partir de suas incursões pelo sertão, “um método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente” (Bolle, 1994, p. 62). Trata-se de “uma operação dialética do ‘ainda não-consciente’ à ‘consciência despertada’, e vice-versa” (Bolle, 1994, p. 62), por meio da qual a experiência vivida se converte em reflexão e conhecimento. Observa-se que esse método foi explorado por Rosa em sua prosa labiríntica e por Willi nas narrativas de suas viagens pelo sertão brasileiro, contribuindo para a construção da fisionomia de um espaço e de uma época. A situação atual do sertão é muito diferente daquela que Spix e Martius testemunharam 200 anos atrás. Uma das qualidades do seu relato é a advertência que eles fizeram quanto aos danos ambientais causados pela chamada “civilização” (Willi, 2023, p. 507).

As mudanças na vegetação despertam preocupação com a fisionomia daquele espaço e com as relações políticas estabelecidas descritas no romance de Rosa. Para Willi, o conflito entre as classes sociais no Brasil é oriundo da linguagem: há

conversa, mas não há entendimento, ou seja, não há comunicação. A linguagem torna-se um instrumento de sobrevivência, e não de convivência.

No Brasil real, existe uma falta de diálogo entre as classes sociais, entre os que se comunicam na norma culta e os que falam a língua do povo... Diante dessa situação, o projeto literário, cultural e político de Rosa consiste em enfrentar esse problema com a proposta de uma reinvenção da nossa língua. O romance *Grande sertão: veredas* é um laboratório de diálogo social, como você bem sabe, Rosa Amélia, pois você trabalha nesse limiar (Willi, 2023, p. 529).

Tais narradores/as são exemplos de resistência dentro e fora do sertão mineiro, e suas narrativas devem ser ouvidas como exemplo de sabenças culturais. As narradoras femininas, dentro de suas possibilidades e limites, lutaram e ainda lutam para derrubar algum tipo de opressão. As histórias (a)colhidas e discutidas neste tópico revelam o engajamento político de seus/suas narradores/as em instâncias sociais diferentes. Eles/as atuam no plano familiar e na comunidade local, travam lutas socialmente amplas, confrontam as injustiças sociais, políticas e judiciais, e encarnam a poesia, a militância, a *flânerie*, a antropologia, a etnografia e o *epos* – entendido aqui como o princípio de tudo –, colocando-nos cada vez mais dentro de nossos sertões e do sertão gerais. E o bonito disso tudo é que, ao caminhar para o interior dos nossos ser-tões humanos e geográficos, reconhecemos que a travessia não se finda na linguagem, ela é “a linguagem em busca do infinito” (Rosa, em entrevista a Lorenz, 1991, p. 83), o que abre a perspectiva para compreender as coisas de formas diversas.

Dona Cipriana ensina sobre a luta constante pela justiça; Dona Geralda, sobre não temer a retidão quando se está certo; Germana, sobre o respeito à natureza; Dona Lili, sobre a esperança em dias melhores e a constância da alegria; e Dona Conceição, que a vida diária na labuta da terra é feita de muitas dores. Agemiro, por sua vez, ensina, em chave próxima à formulação riobaldiana, que “a gente tem de sair do sertão”, mas que só se sai do sertão “entrando nele mais fundo”, fazendo com que, quem escuta seu saber prático e territorial, recorde a formulação literária e metafísica da travessia. Já Geraldo ensina sobre a resignação; Ângela, sobre o respeito ao sobrenatural, e Rose e Paulo sobre as “sabenças” e os “ditos” do mundo sertanejo. Tais narradores/as testemunham sobre o vivido e confessam suas histórias de variadas formas. Todos/as revelam a sabedoria aprendida na e pela experiência vivida ou testemunhada. Além disso, ao criar um simbolismo para o “Caminho do Sertão”, Paraca reúne o narrador criativo, o poético e o analítico, revelando sua natureza simultaneamente camponesa e viajante. O mesmo ocorre com Willi, que traça a sua *etnoflânerie* pelo sertão numa costura entre o passado e o futuro, buscando, sobretudo, denunciar as transgressões ecológicas ocorridas no cerrado sertanejo mineiro e a falta de diálogo entre as diferentes classes sociais.

O contato com esses/as narradores/as trouxe a certeza de que é possível caminhar pelo sertão afora com os pés fincados nas veredas da tradição. É possível ampliar o universo sem perder de vista o local. É possível alimentar-se da inspiração que faz nascer narradores/as exemplares, como fez Rosa ao criar Riobaldo, seu personagem “irmão”, no qual a sabedoria sertaneja é recriada como uma forma literária de alta complexidade.

5 A importância da escuta para a r-existência do narrador tradicional

Se esses/as narradores/as preservam e recriam saberes pela palavra, sua permanência depende também de uma segunda prática: a escuta. A narrativa tradicional não existe sem uma comunidade de ouvintes; e, no caso de Rosa, a escuta torna-se ainda mais decisiva, pois é dela que parte o gesto de recolher, deslocar e reinventar literariamente a fala sertaneja.

As relações estabelecidas entre as narrativas sertanejas analisadas nesta pesquisa e as reflexões teóricas sobre o ato de narrar e a figura do narrador apontam para a força universalizante dessas histórias, que atravessam tanto as vozes dos/as narradores/as que r-existem e resistem hoje no sertão quanto a voz do narrador-personagem do romance de Rosa. Por suas características linguísticas, poéticas e performativas, tais histórias revelam uma dimensão estética própria, constituída na tradição oral. A trajetória de Rosa pelo sertão mineiro e sua atenção à fala sertaneja revelam a escuta como uma dimensão decisiva do seu processo criativo. Essa escuta, contudo, não passa à ficção como registro direto da oralidade: transforma-se em matéria literária, trabalhada pela linguagem, pela forma e pela imaginação rosiana. A dimensão estética e performativa dessas narrativas mobiliza afetos, produz reconhecimento e pode instaurar uma experiência de partilha entre quem narra e quem escuta. Destacamos que o discurso vivo da narrativa resiste por meio daquele a quem se destinam as narrativas: quem escuta. Acreditamos que o ato criativo da linguagem precisa ser vivenciado também pela escuta, uma escuta poética: esvaziada das próprias vozes, silenciosa e, somente assim, criativa e dialógica.

Nas palavras de Ricoeur (2019, p. 30), “o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano”. Dessa forma, a contribuição de Ricoeur permite compreender a escuta não como passividade, mas como participação no acontecimento do discurso: ao escutar, o outro acolhe a narrativa, reconfigura seus sentidos e permite que a experiência narrada continue circulando socialmente.

A mesma poesia que constitui o ato de narrar precisa constituir também o ato de escutar. É preciso desenvolver a escuta, acolher o outro, a ponto de vivenciar, pela comunicabilidade, as narrativas de nossos ancestrais. Quem escuta em plena sintonia com o narrador torna-se testemunha da experiência vivida, confessor que alivia o peso demasiado do sofrido na travessia e, assim, torna-se fecundo destinatário da narrativa, colhendo e provando a sabedoria de uma vida que corre mais larga e mais profunda, ou seja, aprendendo com a sabedoria do outro. Nas palavras de Ricoeur (2019, p.30), quem conta torna pública a experiência, e quem ouve tem a possibilidade de conhecer a significação do outro: “Eis o milagre. A experiência vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública”. Desse modo, o ato de contar comunica e supera “a incomunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida” (Ricoeur, 2019, p. 30).

A poesia que está no ato criativo da linguagem, seja na sua elaboração, seja na sua enunciação, deve atravessar o ato da escuta. A escuta deve ser carregada da mesma intencionalidade poética presente no ato criativo da linguagem e, por consequência, no ato de narrar. Acreditamos que, assim, aquele que cria e narra

poeticamente e aquele para quem se narra – o escutador poético – podem r-existir em sintonia e recriar-se mutuamente. Em Rosa, a escuta é o ponto de partida de uma operação estética; nos narradores sertanejos, é condição de permanência comunitária. Em ambos os casos, narrar e escutar compõem uma mesma ética da experiência, ainda que operem em registros distintos.

6 Considerações finais

O percurso realizado neste artigo partiu de uma questão que se impõe à reflexão sobre a literatura e a cultura brasileiras: o que faz do narrar não apenas uma prática comunicativa, mas uma forma de existir? A partir da obra de Guimarães Rosa e das vozes colhidas nas travessias pelo sertão mineiro, buscamos demonstrar que a narrativa, em sua dimensão tradicional e oral, constitui um gesto de r-existência: uma afirmação da existência que se renova precisamente porque se conta.

A primeira seção situou a narrativa em sua função antropológica mais ampla, discutindo, com Benjamin (1989; 1992), Bauman (2005) e Sontag (2020), a diferença entre vivência efêmera e experiência transmissível (*Erlebnis/ Erfahrung*). Essa distinção revelou-se central para compreender por que as narrativas sertanejas, tanto a de Riobaldo quanto as dos/as narradores/as empíricos/as desta pesquisa, resistem ao apagamento imposto pela modernidade midiática, pois operam na lógica da *Erfahrung*, acumulando, transmitindo e sedimentando uma sabedoria comunitária.

A segunda seção examinou os arquétipos do narrador – o camponês e o viajante – propostos por Benjamin (1992), bem como as unidades de labor do agricultor, do artesão e do

sacerdote, formuladas por Jolles (1976), demonstrando que Riobaldo os encarna simultaneamente, sendo esse acúmulo uma das marcas do projeto literário rosiano. Ao construir Riobaldo como narrador que testemunha e confessa (Seligmann-Silva, 2009), Rosa cria um personagem que é, a um só tempo, porta-voz da tradição oral e sujeito de uma subjetividade moderna em crise.

A terceira seção analisou as formas simples presentes na narrativa de Riobaldo, isto é, o conto, o caso, o provérbio, a saga e o mito, identificando nelas a arquitetura polifônica que Bolle (2004) reconhece como lei de composição de *Grande sertão: veredas*. A convivência dessas formas dentro do romance não é um mero recurso regionalista, é a formalização literária de uma epistemologia sertaneja, em que o saber se transmite pela história contada, pelo conselho encarnado no provérbio e pela questão aberta pelo mito.

A quarta seção aproximou essa elaboração ficcional das narrativas de sertanejos/as contemporâneos/as, evidenciando a permanência de modos tradicionais de contar, aconselhar, lembrar e resistir. A semelhança entre as narrativas empíricas e a obra rosiana, contudo, não implica equivalência: Rosa ouvia e transfigurava, operando uma reinvenção literária radical, irreduzível ao dado etnográfico. Tal aproximação permite perceber a vitalidade de formas narrativas que atravessam tanto a oralidade sertaneja quanto a composição de *Grande sertão: veredas*, ainda que em registros distintos. Nesse sentido, o diálogo entre Riobaldo e os/as narradores/as do sertão mineiro não busca reduzir o romance à tradição oral, mas compreender como essa tradição, ao ser recriada literariamente, participa da construção de uma das mais complexas formas narrativas da

literatura brasileira.

A quinta seção propôs que o ato narrativo é incompleto sem o ato da escuta. Apoiando-se em Ricoeur (2019), argumentou-se que a experiência vivida, embora privada, torna-se pública por meio do relato, e que a escuta poética, atenta e esvaziada de julgamento, é condição para que a narrativa cumpra sua função de transmissão de experiência e de superação da solidão humana.

Reconhecemos os limites deste trabalho: a análise dos/as narradores/as empíricos/as, dados a diversidade e o volume de vozes colhidas, não pôde aprofundar cada caso com o rigor que cada narrativa mereceria. Cabe igualmente reconhecer que a relação entre a escuta sertaneja que alimentou Rosa e a transfiguração literária que ele operou sobre esse material permanece um campo aberto à investigação futura, especialmente em diálogo com estudos sobre o processo criativo rosiano, seus cadernos, sua poética da escuta e sua elaboração formal da experiência sertaneja. O que este artigo afirma, com firmeza, é que narrar no sertão – seja na página literária de Rosa, seja na voz viva de Dona Geralda – é uma forma de dizer: estou aqui, fui, sou, serei. É a r-existência em sua expressão mais elementar e, ao mesmo tempo, mais poderosa.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Relógios D'Água, 1992. p. 27.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 197-221.

BERGSON, Henry. *Memória e vida*. Tradução de Cláudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

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

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 62-100.

MAÇANEIRO, Marcial. *O labirinto do sagrado: ensaios sobre religião, psique e cultura*. São Paulo: Paulus, 2011.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, M. A. R. de. Ditadura militar e a resistência dos camponeses: exclusão, invisibilidade, violência e impunidade. In: GONÇALVES, M. A. P. (org.). *O direito de dizer: o direito à memória*. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2018. p. 37-64.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 1998.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no *Grande sertão*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p. 179-188, jul. 2008.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Biblioteca Nacional de Portugal, 2019.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea – Estudos Neolatinos*, v. 11, p. 130-147, 2009.

SILVA, Rosa A. P. *Narrativas do Grande sertão à luz de conceitos de Walter Benjamin*. Pesquisa de pós-doutoramento, Universidade de São Paulo, 2020.

SILVA, Rosa A. P. O *flâneur* sertanejo: uma experiência pelo sertão mineiro. *XVI Congresso Internacional Abrali*, Brasília, p. 2844-2853, 2019.

SILVA, Rosa A. P. *Travessias do sertão: narrativas do caminho*. Narradores do território do Caminho do sertão – de Sagarana ao Parque Grande Sertão: Veredas – pelo cerrado e suas culturas de pé! Caderno produzido em pesquisa realizada pelo Instituto

Federal de Brasília, com patrocínio da FAPDF. Brasília: sem editora, 2023.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

O “causo” de Ornelas em *Grande sertão: veredas*

Suely Corvacho*
Renato de Araújo Cruz**

Resumo

Este artigo examina o caso relatado por seo Ornelas, personagem de Guimarães Rosa no romance *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo se hospeda na fazenda Barbaranha. O mote da historieta é: “Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”, sentença analisada a partir de conceitos psicanalíticos formulados por Freud e sucessores. Ao recontar o caso a interlocutores distintos, Riobaldo cria uma *mise en abyme* enunciativa. À medida que se reconfigura a enunciação, o mote adquire novos significados, o que permite relacioná-lo a aspectos do romance. Assim como um brasão, o caso de seo Ornelas sintetiza elementos do romance enquanto aponta para dimensões que ultrapassam seus próprios contornos.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*; Ornelas; *mise en abyme* da enunciação; identidade.

* IFSP. Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Professora sênior do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), membro do Grupo de Pesquisa de Crítica literária e Psicanálise da USP; e do GPLEC – Grupo de Pesquisa em Literatura e Estudos Culturais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8340-0250>.

** UNIVR Centro Universitário do Vale do Ribeira. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professor e Editor de materiais didáticos. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-0316-2497>.

The Story of Ornelas in *Grande sertão: veredas*

Abstract

This article examines the case reported by Mr. Ornelas, a character in Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*, when Riobaldo stays at the Barbaranha farm. The story's motto is: "Another can be us; but we cannot be another, nor is it convenient...", a sentence analyzed based on psychoanalytic concepts formulated by Freud and his successors. By recounting the case to different interlocutors, Riobaldo creates an enunciative *mise en abyme*. As the enunciation is reconfigured, the motto acquires new meanings, allowing it to be related to aspects of the novel. Like a coat of arms, Mr. Ornelas's case synthesizes elements of the novel while pointing to dimensions that transcend its own contours.

Keywords: Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*; Ornelas; *mise en abyme* of enunciation; identity.

Recebido em: 24/07/25 // Aceito em: 13/04/26

Reconhecido pelo público e pela crítica especializada como uma das obras centrais da Literatura Brasileira, *Grande sertão: veredas*, um longo “monólogo inserto em situação dialógica” (Schwarz, 1981, p. 38), traz o velho jagunço Riobaldo narrando suas lembranças a um interlocutor citadino, identificado como doutor. Seu intuito é esclarecer dúvidas acerca da existência do Diabo e de Deus; da ambiguidade entre o bem e o mal; e da natureza de seu amor por Diadorim, mulher-guerreira que atende pelo nome de Reinaldo. As recordações não seguem a sequência cronológica, vêm numa associação arbitrária que entrelaça eventos da adolescência, da juventude e combates da vida adulta, alguns descritos minuciosamente. Frequentemente, o fluxo principal se fragmenta entremeado por casos que ilustram ou contrariam a ideia apresentada, ou por histórias contadas por outro jagunço sem qualquer ligação aparente.

A particularidade da linguagem “cheia de bifurcações por onde o pensamento principal se espraia num borbolar de pormenores desordenados” (Coelho, 1975, p. 22) leva a crítica a considerá-la uma das marcas do estilo rosiano: “Trata-se da interpolação de estórias diversas na narrativa-base. Esquema de composição que caracteriza a narrativa homérica, a joyciana... e que define também aquela que, entre nós, define o estilo rosiano” (Coelho, 1975, p. 47). Em outra chave teórica, privilegiando a convergência analógica entre Literatura e Psicanálise, Cleusa Passos (2001, p. 22) mostra que a linguagem rosiana não só mimetiza traços dos Gerais, “renovando-os a cada nomeação por meio de uma linguagem sinuosa e subversiva”, mas também flagra a dimensão subjetiva, revelando “complexos desejos e destinos singulares”. Nos meio-dizeres, lapsos, chistes e outras criações linguísticas, a autora encontra traços de verdade e uma espécie de *mise en abyme*:

A ambiguidade aí engendrada comporta o arcaico e o moderno, a *verdade* e o logro, a camuflagem e o desvelamento etc., veiculados pela língua portuguesa que, se respeitada como base, sempre se faz objeto de deslocamentos e rearranjos insinuativos de sentidos inesperados. Nesse universo, nada parece certo e definitivo. Contraposições, meios-dizeres, lapsos, chistes vão resgatando a ideia de *verdade como ficção*, no interior da própria ficção, instaurando-se uma espécie de *mise en abyme* (empregando a expressão de Gide)¹ (Passos, 2001, p. 22).

A engenhosidade de *Grande sertão: veredas* permite apreender *mises en abyme* que se manifestam desde os meandros da linguagem até a construção da obra. Suplantando André Gide (1989/1925), em *Os moedeiros falsos*, inspirado na heráldica, cria um “brasão” dentro do qual se veem reflexos do texto maior,² o escritor mineiro desenvolve diferentes tipos de construções em abismo, produzindo efeitos de espelhamento, reflexo, condensação e rompimento dos limites entre o interno e externo, dentre outros. Dentre todas, desperta-nos especial interesse aquelas que Lucien Dällembach (1991, p. 95) denomina “*mises en abyme* da enunciação”, cuja especificidade consiste em pôr em cena o enunciador e o próprio processo de produção, tornando visível o invisível “ou o oculto-revelado do autor e do leitor”.

Em *Grande sertão: veredas*, identificamos, ao menos, três desse tipo: o caso de Maria Mutema, contado por Jõe Bixiguento; o de José Misuso, relatado por Alaripe; e o do delegado

1 Estudos mais recentes têm revelado que a expressão não é de André Gide. Conforme Mariângela Alonso (2024, p. 26), a expressão é, na verdade, de Claude-Edmonde Magny, pseudônimo de Edmonde Vinet, estudiosa francesa. Na história da crítica, o termo aparece pela primeira vez na década de 1950 com Magny, no livro *Histoire du roman français depuis 1918*.

2 No livro de Gide, o protagonista Eduardo anota em seu diário as decisões acerca de seu romance *Os moedeiros falsos*, criando uma relação especular com o autor. Trata-se, pois, de uma enunciação dentro da enunciação, em que a composição borra os limites entre o interno e externo, e o diário funciona como um brasão condensando inúmeros aspectos desenvolvidos no romance.

Hilário, descrito por Ornelas. Neles, encontramos os elementos característicos do procedimento, as condições da interação e a autoria da história: “o seo Ornelas relatou à gente diversos casos. E o que em mente guardei, por esquipático mesmo no simples, foi o seguinte, conforme vou reproduzir para o senhor” (Rosa, 2001, p. 475). O cuidado de Riobaldo em sublinhar a autoria alheia, evitando, assim, confundir com o próprio enunciado, atrai o olhar para a enunciação dentro da enunciação, o que, por sua vez, remete à do autor³ e seu leitor.

1 O caso de Maria Mutema

Dentre as três construções em abismo, Maria Mutema, no meio do romance, teve sua função de “brasão” rapidamente identificada por Walnice Nogueira Galvão (1972). Na introdução da obra *As formas do falso*, a autora destaca a centralidade do episódio na composição do romance:

Se o princípio organizador é a ambiguidade, a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente. A coisa dentro da outra, como batizei, é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo. A chave para a descoberta desse padrão é um conto que se encontra no meio do romance, aparentemente como peça solta, mas na verdade como matriz estrutural. Esse conto, que relata o duplo crime de Maria Mutema, estabelece o padrão que se repete em todos os níveis de composição do romance, constituindo sua estrutura:

3 Sem entrar na polêmica conceitual, esclarecemos que, neste artigo, quando dizemos “autor”, estamos adotando a concepção de “autor-criador” de Bakhtin. Diferentemente do autor-pessoa (escritor), o autor-criador, uma função estético-formal, responde pela composição da obra. Dada sua posição, alguns autores, como Faraco (2013), o consideram o pivô que sustenta a unidade do objeto estético. Essa escolha não é gratuita. Em outra chave teórica, Dällenbach (1991, p. 95), ao tratar da *mise en abyme* da enunciação, não se mostra satisfeito com o conceito de “autor implícito”, considerando-o insuficiente para descrever a exclusão do produtor empírico e sua substituição por “um sujeito sem mais conteúdo do que a enunciação que transmite”, um sujeito sem rosto, que, segundo o autor, seria mais adequadamente denominado como instância produtora.

no enredo, nas personagens, nas imagens, na concepção metafísica, nos comentários marginais. Nas linhas mais gerais tem-se o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus (Galvão, 1972, p. 13).

Cleusa Rios Passos (1999) reitera a força esclarecedora da historieta. A partir da vertente psicanalítica, a autora defende que, de forma metafórica, o caso atinge o leitor assim como a “bola de chumbo” penetrara o ouvido do marido morto. Identifica também a especularidade da *mise en abyme* que ilumina elementos da trama central do romance:

Interessa-nos, porém sua função especular concernente aos desejos inconfessos de Riobaldo e deslocados para Mutema, figura frágil diante do poder institucionalizado pelos homens, mas forte o bastante para, dissimuladamente o subverter. [...] A meu ver, o episódio atua tal qual o espelho que, ao receber a imagem, a inverte, sugerindo sua totalidade, mas a tornando exterior e inquietante, sobretudo porque os desejos proibidos da mulher se aproximam das personagens principais do romance, com a diferença de se concretizarem, malgrado penas e censuras (Passos, 1999, p. 28).

Os filões abertos pelas especialistas nos instigam a investigar a contribuição das demais construções em abismo. No entanto, dadas as dimensões deste artigo, examinaremos apenas o episódio relatado por Ornelas. A história, que se aproxima de um chiste, traz um mote enigmático, cuja compreensão exige o conceito de identificação desenvolvido por Freud e seguidores. Para analisá-la, este artigo segue o seguinte percurso: apresenta as condições de produção do encontro entre Ornelas e Riobaldo; passa ao caso em si; depois, analisa as duas partes do mote e o

jogo de espelhos a que remete; em seguida, examina a segunda enunciação entre o jagunço e o compadre Quelemém; na sequência, a interação entre Riobaldo e o doutor; e, por fim, a relação invisível entre autor e leitor. Com isso, acreditamos ser possível aventar, nas considerações finais, algumas hipóteses acerca da função da *mise en abyme* da enunciação em *Grande sertão: veredas*.

2 Enunciação “primeira”: Ornelas (narrador) e Riobaldo (interlocutor)

Após o “pacto” demoníaco, o protagonista, agora chefe do bando, confiante e inflado pela submissão de seus companheiros, chega à Fazenda Barbaranha, de Ornelas, para reabastecer as forças antes do combate final. O comportamento refinado do anfitrião o desconcerta: “Apreciei a soberania dele, os cabelos brancos, os modos calmos. Bom homem, abalável” (Rosa, 2001, p. 468). Josafá Jumi Ornelas é descrito como um antigo proprietário, “posseiro de sesmaria”, homem “corajoso”, responsável por 60 ou 80 mortes e politicamente bem relacionado com o Coronel Rotílio Manduca, dono da Fazenda Baluarte. De acordo com Marco Antônio Coelho (2003), em *As diversas vidas de Zé Bebelo*, o Coronel Rotílio é um conhecido político da cena brasileira, o que corrobora a leitura de Clara Rowland (2011, p. 10), em *A forma do meio*, segundo a qual, na obra de Guimarães Rosa, a oposição não é entre mundo e ficção, “e sim uma oposição entre mundo ou ficção e a forma como condição de legibilidade”.

O bando chega ao local em 28 de junho, véspera de São Pedro, sendo bem recebido pela família: “A dona fazendeira era

mulher já em idade fora de gala; mas tinha três ou quatro filhas, e outras parentas, casadas ou moças, bem orvalhosas” (Rosa, 2001, p. 469). Apesar de deixar subentendido que os jagunços não importunariam as mulheres, ocorre um momento de tensão quando Riobaldo puxa conversa com a neta do fazendeiro. Renunciando ao desejo, Urutú-Branco nota e respeita o temor do velho Ornelas e o ciúme de Diadorim, e termina por oferecer proteção à moça. Mais tranquilo, o fazendeiro passa a entreter os convidados com casos dos quais Riobaldo só retém um na memória.

3 O causo

Na historieta, Ornelas é o narrador-testemunha, e o delegado Dr. Hilário, o protagonista. Certo dia, um viajante maltrapilho chega à roda de amigos e lhes pergunta quem é o delegado. Matreiramente, Hilário aponta Aduarte Antoniano: “sujeito mau, agarrado na ganância e falado de ser muito traiçoeiro” (Rosa, 2001, p. 476). O mendigo não titubeia, pega o pau com o qual carregava sua bagagem e acerta a cabeça de Aduarte. A trapalhada resulta em um homem preso e o outro ferido, levando o Dr. Hilário a concluir: “— *Pouco se vive, e muito se vê...* Reperguntei qual era o mote. — *Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*” (Rosa, 2001, p. 476).

Ornelas finaliza: “Acho que esta foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas que em até hoje eu presenciei...” (Rosa, 2001, p. 476). A função especular da *mise en abyme* permite que as dimensões tanto “divertida” quanto “instrutiva” se desdobrem em outras cenas do romance. O humor que começa pelo nome do

delegado e passa pela paulada recebida por “engano” remete a outras confusões: Zé Bebelo quase destrói o bando ao conduzi-lo à Virgem-da-Laje em vez de à Virgem-Mãe, e Riobaldo abandona os liderados às vésperas de uma batalha, imaginando salvar Otacília, quando, na verdade, era outra mulher, Aesmeralda. A dimensão “instrutiva”, por sua vez, sintetizada no mote, revela-se enigmática e exige análise pormenorizada.

4 “Um outro pode ser a gente”

Inicialmente, é necessário sublinhar que, no momento da interação, Ornelas e Riobaldo se reconhecem e são reconhecidos como chefes: “— ‘A pois, boa noite o senhor tenha, Chefe, com um aprazível amanhecer...’ — assim seo Ornelas me saudou. Ao que eu, regozijado e bem servido, retribuí a ele, quase com aquelas mesmas palavras” (Rosa, 2001, p. 477). Nessa posição, é possível pensar que ambos interpretam a primeira parte do dístico imaginando que “*um outro*” seja um de seus liderados, os quais veem no chefe traços ambicionados. A ideia não é estranha à Psicanálise. Em *Psicologia de grupo e análise do ego*, Freud (1996, p. 115) conceitua algo similar:

A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Ela desempenha um papel na história primitiva do complexo de Édipo. Um menino mostrará interesse especial pelo pai; gostaria de crescer como ele, ser como ele e tomar seu lugar em tudo. Podemos simplesmente dizer que toma o pai como seu ideal.

Freud (1996, p. 117) descreve, ainda, as três fontes de identificação, reservando a terceira a “qualquer nova percepção

de uma qualidade comum partilhada com alguma outra pessoa que não é objeto de instinto sexual”, como os laços entre membros de um grupo, e deles com seu líder: “Já começamos a adivinhar que o laço mútuo existente entre os membros de um grupo é da natureza de uma identificação desse tipo, baseada numa importante qualidade emocional comum, e podemos suspeitar que essa qualidade comum reside na natureza do laço com o líder” (Freud, 1996, p. 117).

As observações freudianas reforçam a hipótese de que Riobaldo interpreta a história a partir do ponto de vista do líder, compreendendo que os liderados projetam nele algum ideal ou alguma qualidade almejada em si próprios; mecanismo já percebido desde o momento em que, como “liderado” de Zé Bebelo, admirava a sagacidade do chefe. Se, por um lado, a informação esclarece a primeira parte do mote; por outro, não ilumina o restante.

5 “mas a gente não pode ser um outro, nem convém...”

A segunda parte do dístico pode ser esclarecida se, em vez de um traço idealizado, a identificação projetar um aspecto rejeitado, “diabolizado”. Ainda que Freud tenha apontado a ambivalência da identificação, e Melaine Klein (1975, p. 82) notado que, em *Psicologia de grupo*, o psicanalista “estava cômico do processo de identificação por projeção, embora não o diferenciase por meio de um termo especial do processo de identificação por introjeção com que ele principalmente se preocupava”, são seus seguidores que sistematizam a noção. Dentre eles, interessa-nos a de Klein (1975, p. 78): “A identificação pela projeção implica uma combinação de expelir partes do eu e de projetá-las sobre

outra pessoa (ou melhor) dentro dela. Tais processos apresentam muitas ramificações e influenciam fundamentalmente as relações de objeto”.

A formulação, que ajuda a analisar certas ações de personagens literárias, como faz a própria psicanalista com o romance *If I were you*, de Julian Green,⁴ permite também a compreensão da segunda parte do mote, contanto que consideremos o alerta de Cleusa Passos (1999). As noções psicanalíticas que afloram no texto literário transfiguram-se na “fatura artística que as absorve, reconstrói e as relança ao leitor de maneira deslocada ou tangencial” (Passos, 1999, p. 28).

Nessa perspectiva, acreditamos que Riobaldo projeta o traço rejeitado no demo, anagrama de medo, e por ele se sente perseguido. O caráter projetivo fica claro quando o próprio narrador relaciona o afeto e o espelho: “O que o medo é: um produzido dentro da gente, um depositado; e que às horas se mexe, sacoleja, a gente pensa que é por causas: por isto ou por aquilo, coisas que só estão é fornecendo espelho. A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira” (Rosa, 2001, p. 382-383).

Na mata, nas Veredas-Mortas, o jagunço resolve enfrentar o demo e percebe a dimensão especular e unitária do complexo emocional: “Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira?” (Rosa, 2001, p. 435). A construção linguística – “medo” seguido do pronome relativo – cria uma situação circular, na qual o narrador está preso e da

4 No romance, Klein (1975) mostra como aspectos projetivos funcionam na vida do protagonista Fabian Especel. Insatisfeito com sua condição social e amorosa, o rapaz faz um pacto com o demônio, a partir do qual consegue assumir a personalidade de outra pessoa, fugindo, assim, do ódio que sente por si mesmo. Ao contrário do que imaginara, as experiências trazem dissabores, ou seja, não convém “ser um outro”, já que é preciso arcar não só com a dimensão ambicionada do outro, mas também com os elementos negativos e desconhecidos de sua personalidade.

qual se liberta ao reconhecer a projeção. No final do confronto, momento da integração, a natureza se move para dar à luz ao homem que enfrentou seu fantasma: “Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe – que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo” (Rosa, 2001, p. 439).

Interessa perceber que a experiência possibilita a Riobaldo incorporar o elemento demoníaco interno e aceitá-lo como componente de todo ser humano:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. [...] Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* (Rosa, 2001, p. 26-27).

6 Os “enganos” de Riobaldo

Após o episódio na mata, Riobaldo se torna um novo homem; assume o posto de chefe, para o qual havia sido indicado desde a morte de Medeiro Vaz; substitui Zé Bebelo; e adota o nome de Urutú-Branco. Conforme Márcia Moraes (2001, p. 85), em *A travessias dos fantasmas*, a ligação entre ambos é estreita e especular. Começa quando Riobaldo aceita a função de professor de Bebelo; depois, torna-se seu

“aprendiz” na condição de jagunço; seu inimigo ao integrar o bando comandado por Hermógenes, defensor no julgamento promovido por Joca Ramiro; e, por fim, realizador da “limpeza do sertão”, projeto idealizado pelo ex-chefe. Como se vê, nessa relação, o protagonista experimenta as duas partes do adágio: a primeira, como Tatarana, admira o chefe; e a segunda, como Urutú-Branco, tenta ser o outro, implementando, inclusive, seu projeto civilizatório, como entende Walnice Galvão (1972).

Além de Zé Bebelo, o espelhamento presente na construção linguística “*Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro*” manifesta-se em, pelo menos, dois “*outros*”: Hermógenes,⁵ em quem Riobaldo projeta sua questão moral da crueldade, que o atrai e assombra; e Diadorim, síntese do enigma identitário, conforme Clara Rowland (2011), e núcleo de tensão que aviva perspectivas e polos opostos, como medo e coragem,⁶ razão e desejo, vida e morte.⁷

Como um brasão, o caso de Ornelas condensa aspectos do romance, e, como um espelho, inverte os nós centrais. O engano chistoso indica dois enganos trágicos: o impedimento amoroso e a impossibilidade de dirimir a dúvida em torno do demônio. O primeiro é descrito por Cleusa Passos (1999, p. 32, grifos próprios): “Riobaldo e Diadorim camuflam seus afetos, submissos às rígidas leis do jaguncismo – contrárias a ligações ‘homossexuais’. Só a morte revelará o corpo feminino da guerreira e o engano que os marcou”.

5 Durante o confronto com o bando de Zé Bebelo, Hermógenes escolhe Riobaldo para compor o pequeno grupo que atacaria os inimigos. Inicialmente, Riobaldo se questiona se está traindo os antigos companheiros, sente ódio das ordens de Hermógenes e pensa em matá-lo. Aos poucos, se convence da justiça do assassinato diante do cenário de “morrer ou matar”. Durante o tiroteio, o narrador tem um ataque de riso, o que leva Hermógenes a desconfiar da sanidade do jagunço. Nesse momento, diz que Hermógenes era como ele, “igual, igual”, até atirava pior (Rosa, 2001, p. 227).

6 No primeiro encontro com o Menino, no rio “de Janeiro”, fica claro que a ele sobra coragem, o que falta em Riobaldo (Rosa, 2001).

7 No combate final, Riobaldo pretende lutar a seu lado, mas Diadorim o convence a se instalar no alto do sobrado. Urutú-Branco obedece à voz de comando e compreende o verdadeiro motivo. No aparente respeito hierárquico, o companheiro tentava protegê-lo do perigo, como a “veada-mãe protege o filhote” (Rosa, 2001, p. 599).

O segundo começa com a dificuldade de conciliar duas experiências contraditórias: o episódio, na mata, onde se convence da inexistência do demo; e as conquistas e tragédias posteriores, interpretadas como evidências do pacto. Conforme Antonio Candido (1964, p. 136): “Por outro lado, não pode fugir à evidência da própria mudança, após a noite em que *desejou* vê-lo; depois dela é que foi capaz de realizar coisas prodigiosas, inclusive a referida travessia do Sussuarão, fechado ao comum dos homens e docilmente aberto ao seu mando”.

Sem distinguir fato e interpretação, o velho jagunço narra ao interlocutor o último encontro com Ornelas. Após a morte de Diadorim, é levado à fazenda Barbaranha para se recuperar; lá, consolida sua primeira impressão do fazendeiro e destaca o que mais contribuiu para seu restabelecimento: “Foi o repetido saber que eles pelo sincero me prezavam, como talentoso homem-debem e louvavam meus feitos: eu tivesse vindo, corajoso, para derrubar o Hermógenes e limpar estes Gerais da jagunçagem” (Rosa, 2001, p. 618). O relato, no qual se entrelaçam os dois “nós” do romance, sugere os termos do pacto demoníaco: a fama e a imortalidade na condição de chefe, e o alto preço pago, a morte de Diadorim. No entanto, as “evidências” podem ser apenas “coincidências”, o que configuraria um novo “engano”, desta vez, interpretativo.

Nessa perspectiva, o leitor fica preso em uma espécie de *mise en abyme* de enganos, a começar pelo nome do local onde o protagonista trava o “pacto”, inicialmente Veredas-Mortas, mas, corrigido por um sitiante e confirmado por Quelemém, como Veredas-Altas (Rosa, 2001). Conduzido por um narrador em primeira pessoa hesitante, recebe ora indícios da inexistência do demônio, ora do contrário; acompanha as dificuldades para

camuflar o amor homossexual e, somente no final, fica sabendo da inutilidade do esforço. Portanto, o “engano” promovido pelo Dr. Hilário aponta para os “enganos” de Riobaldo, responsáveis por sua tragédia amorosa e por sua inquietação especulativa, e terminam nos “enganos” do leitor. Os inúmeros espelhamentos, repetições e situações de reversibilidade, efeitos da construção em abismo, servem, pois, de fundamentos às reflexões encetadas por Riobaldo e de contrapontos para a manutenção da dúvida e da ambivalência no livro.

7 Enunciação “segunda”: Riobaldo (narrador) e compadre Quelemém

Antes de examinar as condições de produção, convém lembrar como Riobaldo e Quelemém de Góis se conhecem. O compadre aparece no início do romance como o interlocutor privilegiado a quem o protagonista expõe suas dúvidas; porém é no final do romance que, cronologicamente, surge pela primeira vez. Já restabelecido da perda de Diadorim, o jagunço encontra Zé Bebelo na Barra do Abaeté. O antigo chefe conta-lhe seus planos e o aconselha: “— ‘Riobaldo, eu sei a amizade de que agora tu precisa. Vai lá. Mas, me promete: não adia, não desdenha! Daqui, e reto, tu sai e vai lá. Diz que é de minha parte... Ele é diverso de todo o mundo’” (Rosa, 2001, p. 622-623). O conselho surte efeito e reconhecimento: “Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar” (Rosa, 2001, p. 623).

Compadre Quelemém, seguidor da doutrina de “Cardéque”, acolhe o protagonista, oferece-lhe preces, conselhos e, principalmente, escuta pacientemente sua longa história de vida. Ao término, ressalta a importância do caso de Ornelas:

“o compadre meu Quelemém deduziu que os fatos daquela éra faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira, e entradamente o caso relatado pelo seo Ornelas, que com a lição solerte do dr. Hilário se tinha formado” (Rosa, 2001, p. 477).

Nossa hipótese é que, com a expressão “vida verdadeira”, Quelemém, capaz de ver além das aparências – “sobre-coisa, a outra coisa” (Rosa, 2001, p. 214) –, esteja se referindo aos sonhos e devaneios, um dos quais ocorrido durante o confronto de vida e morte contra os homens de Zé Bebelo:

Pensei em Diadorim. O que eu tinha de querer era que nós dois saíssemos sobrados com vida, desses todos combates, acabasse a guerra, nós dois largávamos a jagunçada, íamos embora, para os altos Gerais tão ditos, viver em grande persistência. Agora, aqueles outros, os contrários, não estavam também com poder de me matar? À asneira. E eu ia, numa madrugada, a cavalo, por uma estrada de areia branca, no Buriti-do-Á, beira de vereda, emparelhado com um capiauzinho bondoso, companheiro qualquer, a gente ria, conversava de tantas miúdas coisas, sem maldade, se pitava, eu levando meio saco de milho na garupa, ia para um moinho, para uma fazenda, para berganhar o milho por fubá... – sonhos que pensava (Rosa, 2001, p. 224).

O sonho não se torna realidade, pois ambos privilegiam outros projetos. Diadorim, na busca de seu ideal de Eu, tenta se igualar a Joca Ramiro: “— ‘Meu pai é o homem mais valente deste mundo’” (Rosa, 2001, p. 122). E, após o assassinato do pai, se envolve na vingança. Nos dois momentos, no papel de jagunço, renuncia à condição feminina, assumindo-a apenas na morte. Riobaldo, por sua vez, consolida sua posição de exímio atirador e, depois, de líder do bando. Portanto, o comentário do compadre Quelemém parece ir neste sentido: tanto Diadorim

quanto Riobaldo, tentando “*ser um outro*”, acabam por não viver o amor desejado, a “vida verdadeira”.

8 Enunciação “terceira”: Riobaldo (narrador) e Doutor (interlocutor)

Nesse enunciado, as condições de produção diferem muito das anteriores e a motivação começa no final do diálogo com Quelemém. Depois de contar sua história de vida, Riobaldo toma coragem e pergunta ao compadre: “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!” (Rosa, 2001, p. 623). A resposta desconcerta: “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são ações que são as quase iguais...” (Rosa, 2001, p. 623). Provavelmente insatisfeito com o que ouve, formula novamente a questão ao doutor antes de qualquer outra, deixando, dessa forma, entrever o círculo de giz no qual está preso. A expectativa, agora, parece voltar-se para a inexistência do demônio; acredita que o novo parceiro descubra alguma nuance despercebida: “Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas a principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (Rosa, 2001, p. 245).

A esperança não é infundada. As características desse interlocutor são ímpares no cenário sertanejo. É um homem da ciência, cidadão, possui instrução formal e, sobretudo, não acredita no demônio: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo!” (Rosa, 2001, p. 26). Distante, pois, da sabedoria de compadre Quelemém, que aceita o mundo “misturado” (Rosa, 2001, p. 237), inclusive a existência do demônio; e de Jõe

Bixiguento, de poucas luzes, para quem “não reinava mistura nenhuma neste mundo – as coisas eram bem divididas, separadas. — ‘De Deus? Do demo?’ — foi o respondido por ele — ‘Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta...’” (Rosa, 2001, p. 237); o velho jagunço espera, dessa vez, um comentário na direção contrária.

Nesse contexto, reconta o caso de Ornelas, deixando claro que já aplica a “lição” e não pretende desperdiçar o tempo do interlocutor: “As partes, que se deram ou não se deram, ali na Barbaranha, eu aplico, não por vezo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte” (Rosa, 2001, p. 477). Como se vê, o objetivo não é o entretenimento (como na primeira interação), nem a compreensão de uma lição moral (como na segunda); trata-se, antes, de uma especulação de natureza filosófica, na qual um dos interlocutores apresenta a evidência de um argumento subentendido – a existência do demônio – para que o outro se manifeste. Não é a primeira vez que o procedimento ocorre nessa interação. Quando expõe sua vida de jagunço, estes são os termos: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço” (Rosa, 2001, p. 232).

Dentro desse escopo compreende-se a minuciosa descrição da partida das terras de Ornelas. O bando deixa a fazenda em 29 de junho, dia santo, em meio aos fogos comemorativos. O protagonista acordara com a boca amarga e doce, e não aceita o convite do anfitrião para participar da festa. Já no caminho, percebe que está aborrecido, e o motivo é a rapidez com que

as coisas se modificam, especialmente os sentimentos. Nesse momento, a boca, cada vez mais amarga, revela a transformação da agradável estadia em seu contrário:

Assim, de repente, eu achei: que a conversa com aquele seo Ornelas tinha me rebaixado. Aos poucos eu tivesse perdido a vigiação de minha alçada, no acaso da presença dele, debaixo daqueles telhados. A opinião das outras pessoas vai se escorrendo delas, sorrateira, e se mescla aos tantos, mesmo sem a gente saber, com a maneira da ideia da gente! Se sério, então, um tinha de apertar os dentes, drede em amouco, opor seus olhos. A cuspir para diante (Rosa, 2001, p. 478).

Em seus pensamentos, Riobaldo especula acerca do responsável por transformar o doce sentimento em puro amargor. Começa aventando ser o outro: “Alguma instância, das outras pessoas, pegava na gente, assim feito doença, com retardo” (Rosa, 2001, p. 478). Em seguida, muda de ideia: “A culpa minha, maior, era meu costume de curiosidades de coração. Isso de estimar os outros, muito ligeiro, defeito esse que me entorpecia” (Rosa, 2001, p. 478), Aqui e em inúmeros fragmentos, o protagonista se debate em torno da mesma questão, ou seja, do “mundo misturado”⁸ em constante mudança, sem qualquer controle, tudo à revelia. A quem responsabilizar? Ao outro? A si mesmo? Ou ao demo?

Infelizmente, não temos o comentário do doutor em relação ao caso de Ornelas nem à transformação dos sentimentos, tampouco à existência do demo, apenas a conclusão inferida do narrador: “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem

8 A expressão remete ao artigo de Arrigucci Júnior (1994) “O mundo misturado/romance e experiência em Guimarães Rosa”, no qual o crítico, além de relacionar a forma de contar e a matéria narrada, aponta a articulação entre a mescla das formas e a psicologia demoníaca do protagonista.

soberano, circumspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2001, p. 624).

As últimas palavras parecem ir ao encontro do desejo do jagunço e estabelecer um novo equilíbrio, já que contrariam a posição dos anteriores. Contudo, o símbolo de infinito colocado após o ponto final do romance, insinuando a presença do autor, permite imaginar que a estabilidade é transitória; como uma *mise en abyme*, a pergunta feita a Quelemém, recolocada ao doutor, será formulada infinitamente...

9 Enunciação invisível: autor (enunciador) e leitor (interlocutor)

Inicialmente, convém perceber que o mote proferido pelo Dr. Hilário se ajusta plenamente à dimensão metalinguística. Do ponto de vista do leitor, a primeira parte pode ser entendida em termos de empatia com o narrador em primeira pessoa. Assim como Riobaldo se organiza e tem “uma experiência especulativa” (Meneses, 2010, p. 31) ao relatar a narrativa de sua trajetória pessoal, o leitor também é convidado a organizar a própria experiência. Do ponto de vista do autor, a situação é análoga, pois o enunciador pode recorrer a qualquer personagem para refratar aspectos de sua visão de mundo; por exemplo, Ornelas informa que a historieta “foi uma das passagens mais instrutivas e divertidas [que presenciou]” (Rosa, 2001, p. 476), fala que pode ser lida como metáfora do próprio romance. No entanto, como preconiza a segunda parte do adágio “*a gente não pode ser um outro*”, nenhum dos envolvidos na enunciação pode ser “*um outro*”, a personagem é componente composicional, e a posição do autor e do leitor é definida pelo pacto ficcional.

A *mise en abyme* da enunciação, por sua vez, borrando os limites entre o interno e o externo, torna “visível o invisível”, revelando elementos da interação.⁹ Nesse sentido, alguns traços do enunciador são apreensíveis ora em Riobaldo, ora no interlocutor. Em entrevista a Günter Lorenz (1991, p. 65), o próprio Guimarães Rosa oferece indícios que permitem aproximá-lo do sertanejo: “É que eu sou antes de mais nada este ‘homem do sertão’; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos eu acredito tão firmemente como você que ele, esse ‘homem do sertão’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa”.

A crítica vê contornos do autor também no interlocutor, designado “senhor Doutor”, ambos vêm da cidade, usam óculos, têm título de doutor e tomam notas em uma caderneta, como descreve o narrador: “O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta...” (Rosa, 2001, p. 611).

Além disso, o mote do Dr. Hilário torna visível uma das funções sociais do romance: oferecer uma visão de identidade que contraria o senso comum. Essa concepção pode ser descrita a partir das palavras de Stuart Hall (2006, p. 10) sobre a “identidade do sujeito do Iluminismo”, entendida como a de um ser “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior”, que tem origem no nascimento e permanece “contínuo ou ‘idêntico’ a ele ao longo da existência do indivíduo” (Hall, 2006, p. 11).

9 Nos estudos mais recentes em torno da *mise en abyme*, trata-se de um pacto que envolve o chamado “autor *en abyme*”, espécie de constructo que espelha ou duplica o autor em personagem escritor (Goulet, 2006). O conceito de “autor *en abyme*” amplia a teoria e esclarece as vertigens de autor, escritor e personagem.

Em *Grande sertão: veredas*, a identidade não é fixa nem permanente, é contraditória, muda conforme o tempo, o espaço, o lugar social e a posição na interação. Basta lembrar do comentário de Diadorim depois de Riobaldo assumir a chefia do bando e adotar o nome de Urutú Branco: “— Repuno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem...” (Rosa, 2001, p. 484). No entanto, nada disso é tão importante quanto a ambiguidade de “ser e não ser” ao mesmo tempo: “Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!” (Rosa, 2001, p. 232).

A questão de “ser e não ser” não é apenas uma escolha temática, é apreensível no artifício fundamental rosiano, ao qual Cleusa Passos (2001, p. 22) denomina “*contar desmanchando*”, “procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e histórias (presentes em sua obra ou na tradição literária) e, de outro, os *desenreda*”. Dois eixos do romance se complementam e se contrapõem: um na direção da inexistência do demônio, entendido como projeção de afetos não aceitos pelo sujeito; outro, em sentido inverso, buscando compreender o “desconcerto do mundo”, que só poderia ser obra do demônio. Observa-se que as inúmeras evidências do “mundo misturado” e o próprio funcionamento da composição apontam para um dos grandes “enganos” da sociedade ocidental: os rígidos princípios da lógica aristotélica – identidade, não contradição e terceiro excluído.

Considerações finais

Ao examinar o caso de Ornelas, apreendemos algumas características da *mise en abyme* da enunciação: destaca-se o aspecto composicional de *Grande sertão: veredas* e a centralidade da interação e do espelhamento; condensam-se vários tempos – o do episódio testemunhado por Ornelas, o de seu relato a Riobaldo, os relatos do jagunço a seus interlocutores, Quelemém e o doutor, e o da enunciação do autor; evidencia-se sua função metalinguística, uma vez que o caso pode ser interpretado como metáfora do romance; e borram-se os limites entre o interno e o externo, tal como sugerem os reflexos da última interação, aproximando autor e leitor. Dois outros aspectos essenciais devem ser ressaltados: como um brasão, o caso contém elementos fundamentais que se desdobram em inúmeras cenas do romance, especialmente os processos identificatórios, marcados pela projeção de traços idealizados ou “diabolizados”; e, como um espelho, inverte imagens do romance, de modo que o engano chistoso reflete os enganos trágicos do jagunço.

Em *Grande sertão: veredas*, ao menos duas construções em abismo da enunciação – Maria Mutema e o delegado Hilário – apontam para questões centrais do romance: o amor e os desejos proibidos, o pacto com o demônio e a questão da identidade, bem como refratam aspectos formais, como a escuta, a interação e o espelhamento. Parece-nos que, por meio dessas *mises en abyme* da enunciação, o autor dá uma piscadela ao leitor e lhe fornece fios de Ariadne para que encontre algumas relações no labiríntico monólogo dialogizado de Riobaldo. Nesse sentido, o procedimento criado por Gide já não é o mesmo: transforma-se, amplia-se e ganha novas possibilidades.

O humor que se infiltra, de forma muito sutil, no caso de Maria Mutema, quando a assassina de dois homens termina “santificada” pelo povo, penetra mais intensamente em Ornelas, a começar pelo nome do delegado e pela paulada recebida por Aduarte Antoniano; realiza-se plenamente, porém, no caso José Misuso. O chiste, ao lado de outras manifestações de desvio linguístico, vai “resgatando a ideia de *verdade como* ficção, no interior da própria ficção, instaurando-se uma espécie de *mise en abyme*” (Passos, 2001, p. 22), procedimento que Guimarães Rosa (1985) trata exaustivamente no primeiro prefácio, “Aletria e Hermenêutica”, de *Tutaméia*: “*Não é o chiste rasa coisa ordinária: tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento*” (Rosa, 1985, p. 7).

Mas isso é outra estória...

Referências

- ALONSO, Mariângela. *Mulheres em abismo*. Curitiba: Appris, 2024.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p. 121-139.
- COELHO, Marco Antônio Tavares. As diversas vidas de Zé Bebelo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 343-348,

set./dez. 2003. Disponível: <https://www.scielo.br/j/ea/a/y9zCH5Lnj3BsBJVQnsKwzRt/?format=pdf>. Acesso em: 17 maio 2025.

COELHO, Nelly Novaes; VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa: dois estudos*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro (INL), 1975.

DÄLLENBACH, Lucien. Sacar a la luz la narración. *In*: DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Tradução de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991. p. 95-116. (Literatura y Debate Crítico 8).

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. *In*: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013. p. 37-60.

FREUD, Sigmund. Identificação. *In*: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer; psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 115-144. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII).

FREUD, Sigmund. Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. [1921] *In*: FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer; psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 79-154. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII).

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

GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução de Celina Portocarrero. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

GOULET, Alain. L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide). *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 7, p. 39-58, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.

KLEIN, Melaine. Sobre a identificação. In: KLEIN, Melaine. *O sentimento de solidão: nosso mundo adulto e outros ensaios*. Tradução de William Heinemann. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 74-132.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Grande sertão: veredas* e a “psicanálise” de Riobaldo. In: *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 21-54.

MORAIS, Márcia Marques de. *As travessias dos fantasmas: literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica; PUC Minas, 2001. p. 19-31.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. O “causo” de Maria Mutema em *Grande sertão: veredas*. In: *D.O. Leitura*, São Paulo, n. 7, p. 27-32, jul. 1999. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Passos_CRP_11_1058797_OCausoDeMariaMutemaEmGrandeSertao.pdf. Acesso em: 11 maio 2025.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 3-17.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio*: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2011.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: a fala. *In*: SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 378-381.

Grande sertão: veredas – Uma síntese

Willi Bolle*

Resumo

Nesta síntese do romance de Guimarães Rosa, são apresentados e discutidos os seguintes aspectos: a) um resumo da composição e do enredo, para o leitor se orientar nessa obra labiríntica; b) a relação de *Grande sertão: veredas* com a tradição dos retratos do Brasil; c) a apresentação do Sertão como forma de pensamento, uma vez que Rosa optou por uma escrita labiríntica, construindo um “hipertexto”, isto é, um conjunto de redes temáticas entrelaçadas; d) o sistema jagunço, cuja lógica é retratada pelo escritor a partir de um mergulho profundo nas praxes da jagunçagem, revelando uma sociedade em acelerado processo de criminalização; e) o pacto do protagonista Riobaldo com o Diabo, interpretado aqui como alegoria de um falso contrato social e da lei fundadora do Brasil; f) o amor entre Riobaldo e Diadorim, personagem enigmática que constitui a musa da narração de Riobaldo, motivando-o a ingressar na jagunçagem e aproximando-o das pessoas do povo; g) o problema da desigualdade social, considerando-se que o romance contém numerosos retratos de pessoas do povo, entre as quais se destacam os moradores do Sertão, grande parte deles utilizada como mão de obra na “empreita de crimes” que constitui a jagunçagem; e h) o projeto do escritor de reinventar o português do Brasil, propondo a elaboração de uma língua que incentiva o diálogo entre as classes sociais. Para complementar as questões abordadas no romance, apresenta-se ainda uma introdução à topografia e à geografia física e humana do Sertão, com base em viagens realizadas nas décadas de 1960, 1990 e 2010.

Palavras-chave: *Grande sertão: veredas*; retratos do Brasil; geografia física e humana do Sertão; desigualdade social e criminalização; reinvenção da linguagem.

* Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Professor titular sênior. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5909-4000>.

Grande sertão: veredas – a synthesis

Abstract

In this synthesis of Guimarães Rosa's novel are studied the following aspects: 1) A summary of the composition and plot, to help the reader to find his way through this labyrinthine work. 2) The relationship of *Grande sertão: veredas* with the tradition of portraits of Brazil. 3) The presentation of the *Sertão* as a form of thought. Rosa opted for a labyrinthine writing style, constructing a “hypertext”, a set of intertwined thematic networks. 4) The *jagunço* system. With a deep dive into the practices of the gunmen, the writer portrays a society which is becoming criminalized on a large scale. 5) The protagonist Riobaldo's pact with the Devil. This pact is interpreted here as an allegory of a false social contract and the founding law of Brazil. 6) The love between Riobaldo and Diadorim. This enigmatic character, who is the muse of Riobaldo's narrative, motives him to join the *jagunçagem* and brings him closer to the common people. 7) The problem of social inequality. The novel contains numerous portraits of common people. A large portion of these *Sertão* inhabitants are used as workforce in the “criminal enterprise” which is the *jagunço* system. 8) The writer's project to reinvent Brazilian Portuguese. With this, he proposes the development of a language that encourages dialogue between the social classes. To complement the information provided by the novel, an introduction is given to the topography and physical and human geography of the *Sertão*, based on trips made in the 1960s, 1990s and 2010s.

Keywords: *Grande sertão: veredas*; portraits of Brazil; physical and human geography of the *Sertão*; social inequality and criminalization; reinvention of the language.

Recebido em: 22/08/2025 // Aceito em: 30/07/2026

Este artigo é a versão escrita de uma palestra que proferi em abril de 2025 na Fundação Maria Luisa e Oscar Americano (São Paulo), no âmbito da Série Literária 2025, sobre o tema “Vida e obra de João Guimarães Rosa, destacando sua obra-prima *Grande sertão: veredas*”. A base desta apresentação sintética do romance é o meu livro *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* (2023).

Composição e enredo do romance

Eis um resumo das sete unidades.

No **proêmio** são apresentados a situação narrativa, bem como o lugar e o tempo da narração. Riobaldo, fazendeiro do sertão mineiro e antigo jagunço, narra a história de sua vida a um visitante, um doutor da cidade. Introduzem-se, então, os cinco temas principais: o Sertão, os sertanejos, a jagunçagem, o pacto que o protagonista-narrador fez com o Diabo e a personagem Diadorim, seu grande amor.

No **recorte *in medias res*** de sua vida, Riobaldo narra sua participação no bando chefiado por Medeiro Vaz, cujo objetivo era “impor a justiça” no Sertão. Após o fracasso da travessia do deserto do Liso do Sussuarão, cavalga pelo Sertão como mensageiro entre os bandos, de Oeste a Leste e de volta para o Oeste. Depois da morte de Medeiro Vaz, a chefia do bando é assumida por Zé Bebelo, candidato a deputado. A palavra de ordem passa a ser a “eliminação da pobreza”, acompanhada da promessa de construir “pontes, fábricas, escolas...” (Rosa, 2019, p. 99).

Ocorre uma **interrupção da história narrada**. A causa é a “dificuldade” de narrar, sentida por Riobaldo, pois o Sertão

é algo de que “ninguém ainda não sabe” (Rosa, 2019, p. 78). A partir desse momento, ele passa a narrar os acontecimentos em ordem cronológica.

Na **primeira parte da vida de Riobaldo**, o “primeiro fato” é a travessia iniciática do rio São Francisco com o Menino (que mais tarde se revelará como Diadorim). Riobaldo fala também de sua mãe, a sertaneja pobre Bigrí, e do “padrinho” (seu pai), o fazendeiro Selorico Mendes, que lhe conta histórias de jagunços. Excelente aluno, Riobaldo torna-se professor particular do candidato a deputado e caçador de jagunços Zé Bebelo, mas, em meio às lutas, resolve deixá-lo. O encontro com o jagunço Reinaldo, em quem Riobaldo reconhece o Menino e que depois lhe revela o seu verdadeiro nome, Diadorim, motiva-o a entrar no bando chefiado por Joca Ramiro. O bando obtém uma vitória sobre Zé Bebelo, que é julgado e banido. O assassinato de Joca Ramiro por seus subchefes, Hermógenes e Ricardão, desencadeia “a outra guerra”.

Ocorre uma **segunda interrupção da história narrada**. Riobaldo se autoacusa por ter feito um pacto com o Diabo e passa a falar de sua “culpa” e do que “errou”.

A **segunda parte da vida de Riobaldo** começa com um conflito entre ele e Zé Bebelo, que retornou e assumiu a chefia do bando. Depois de muitas errâncias pelo Sertão, ocorre o encontro com os catrumanos, que representam o “país de mil-e-tantas misérias” (Rosa, 2019, p. 18), e com o fazendeiro seô Habão, que pretende explorar os jagunços como escravos. Riobaldo reage, fazendo, nas Veredas-Mortas, o pacto com o Diabo e tornando-se chefe do bando. Ao final, ele obtém a vitória sobre Ricardão e Hermógenes, mas ao preço da morte de Diadorim,

por quem nutriu uma paixão culposa. Só então ele descobre que Diadorim “era o corpo de uma mulher, moça perfeita” (Rosa, 2019, p. 428).

No **epílogo**, ocorre a volta da história narrada ao tempo e ao lugar da narração. Riobaldo conta que abandonou a jagunçagem. Depois de herdar as fazendas de seu pai e de se casar com Otacília, filha de fazendeiro, instala-se como um poderoso latifundiário, protegido por seus jagunços. A travessia do Sertão termina sob o signo do infinito.

***Grande sertão: veredas* e a tradição dos retratos do Brasil**

O fato de Guimarães Rosa traçar, em seu romance de 1956, um retrato do Brasil a partir da apresentação do Sertão como região central do país implica uma retomada do livro precursor *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Em *Grande sertão: veredas*, o autor realiza uma reescrita crítica de *Os sertões*, obra matricial dos principais retratos do Brasil elaborados, a partir da década de 1930, por Gilberto Freyre (1933), Sérgio Buarque de Holanda (1936), Caio Prado Júnior (1942), Raymundo Faoro (1958), Celso Furtado (1959), Antonio Candido (1959) e Darcy Ribeiro (1995).

Em relação a esses retratos canônicos, pertencentes ao gênero do ensaio acadêmico, o romance de Guimarães Rosa, que constitui também uma “forma de pesquisa e descoberta do país” (Candido, 1981, v. II, p. 112), ocupa uma posição simultaneamente complementar e concorrente, ao combinar elementos ficcionais com a apresentação de estruturas econômicas, políticas e sociais. Enquanto Euclides da Cunha raramente cede a palavra aos sertanejos, preferindo descrevê-los de uma posição autoral,

Guimarães Rosa apresenta uma “conversa” entre um “jagunço letrado” e um “doutor da cidade”, realizando um mergulho profundo no universo linguístico e mental dos sertanejos, que se manifestam em centenas de falas.

Uma introdução à topografia e à geografia física e humana do sertão

No romance *Grande sertão: veredas*, mais de 180 topônimos reais misturam-se a cerca de 50 fictícios (Viggiano, 1974). Lugares-chave, como as fazendas São Gregório, Santa Catarina, Sempre-Verde, o povoado do Sucruiú, as Veredas-Mortas e o Liso do Sussuarão, são criações do autor. Em contrapartida, referências ao Curralinho (Corinto), à Serra das Araras, à Serra da Jaíba, ao Araçuaí e ao Paredão ancoram a história narrada na geografia do sertão mineiro.

O cenário da história de vida de Riobaldo é o norte de Minas Gerais, incluindo as cidades de Curvelo e Corinto, onde se inicia o sertão. O eixo principal da região é o rio São Francisco e seus afluentes: a Leste, o rio das Velhas, o Jequitaiá, o rio Verde Grande; a Oeste, o Paracatu, o Urucuaia e o Carinhanha. Cidades como São Romão, São Francisco, Januária, Montes Claros e Brasília de Minas costumavam ser evitadas pelos jagunços. Trata-se de uma região escassamente povoada, marcada por chapadões, pelo cerrado, pelas veredas e pelos campos gerais.

A fazenda de Riobaldo, onde ele, por volta de 1930, narra sua história, localiza-se ao norte de Corinto e Curvelo, no sertão, perto do município de Lassance, à margem esquerda do rio São Francisco. A ação narrada se passa por volta de 1900.

No recorte inicial da história de Riobaldo, acompanhamo-lo na tentativa de atravessar, ao Norte, o Liso do Sussuarão. Depois do fracasso, ele cavalga do extremo Oeste ao extremo Leste, ou seja, de Goiás a Araçuaí, e, em seguida, novamente em direção ao Oeste, até o Chapadão do Urucuaia.

Em 1998, realizei com um colega, Renato Oliveira de Faria, uma viagem de pesquisa para verificar se o Liso do Sussuarão é um lugar real ou inventado. Depois cruzarmos o rio Carinhanha e entrarmos no estado da Bahia, observamos que, na representação do Liso, todos os demais cursos de água ao norte foram omitidos no romance. Dessa forma, cria-se uma paisagem desértica de cerca de “cinquenta léguas” (300 km) de extensão no sentido sul-norte, até se chegar ao rio das Fêmeas, que efetivamente existe no norte da Bahia. Perto dali, segundo o narrador, localiza-se a fazenda do Hermógenes, alvo de um ataque frustrado no início da narrativa, mas bem-sucedido próximo ao final.

No leste do sertão, visitei em 2018 o rio e a cidade de Araçuaí, onde Riobaldo teria trabalhado durante algum tempo na mineração e de onde teria trazido uma pedra preciosa de presente para Diadorim. Essas pedras, como ametista, topázio e turmalina, são ali comercializadas, ao lado de fotografias que documentam o trabalho da mineração. Viajei também em direção ao oeste do sertão, até o Chapadão do Urucuaia. A partir dos anos 1980, essa região transformou-se, no município de Chapada Gaúcha, numa “agro-chapada”.

Vejam agora as principais referências topográficas no relato da primeira parte da vida de Riobaldo, que se passa a leste do rio São Francisco. Todos esses sete lugares fazem parte da geografia real, a saber: 1) a confluência do rio-de-Janeiro com o rio São Francisco, onde ocorre o encontro com o Menino; 2) a

escola em Corinto (nome antigo: Curralinho), onde Riobaldo se forma; 3) as cidades de Brasília de Minas, Lontra e Condado, em cujo entorno Zé Bebelo obtém vitórias sobre bandos de jagunços; 4) a Serra da Jaíba, perto da qual ele é derrotado pelo bando de Joca Ramiro; 5) o local de Guaicuí, às margens do São Francisco, onde Riobaldo e Diadorim receberam a notícia do assassinato de Joca Ramiro; 6) a região entre o norte de Minas Gerais e o sul da Bahia, para onde o bando de Riobaldo e Diadorim foge várias vezes diante das investidas de soldados do governo; 7) a boca do rio Urucuia, onde eles atravessam o São Francisco para se juntar, mais a oeste, ao bando de Medeiro Vaz.

Durante as últimas décadas, ocorreram grandes mudanças no bioma do sertão. Quem nele entra, atravessando o rio Jequitinhonha perto de Araçuaí, pode observar que uma parte extensa do cerrado foi substituída por eucaliptais. Na região em torno de Brasília de Minas, continuam existindo as tradicionais fazendas de gado. Ao chegar ao rio São Francisco, percebe-se outra mudança: o nível de água baixou significativamente desde os anos de 1960. No porto de Januária, conversei com um pescador que me explicou por que também trabalha como taxista: “porque os peixes estão cada vez mais escassos”. No Mercado de Januária são vendidos os produtos típicos do sertão: farinha, rapadura, óleo vegetal, pimenta, mel, queijo, carne e cachaça. No alto Norte, na divisa entre Minas Gerais e a Bahia, onde uma ponte liga as cidades de Carinhanha e Malhada, as ilhotas de areia confirmam, mais uma vez, o baixo nível das águas do rio São Francisco. Em janeiro de 1967, ainda consegui descer o rio, num “gaiola”, de Pirapora (MG) até Juazeiro (BA). Hoje isso não é mais possível, porque o Velho Chico, “de tão

seco está baixo”, como escreveu o poeta Honorato Ribeiro dos Santos (2001), de Carinhanha. Faço minhas as palavras dele: “Ai, que saudades que tenho! / Dos apitos dos vapores”.

Vejam agora as referências topográficas no relato da segunda parte da vida de Riobaldo, que se passa no sertão a oeste do rio São Francisco. Das oito referências, metade corresponde a lugares inventados, na ordem do percurso: 1) a Fazenda dos Tucanos, onde o bando de Zé Bebelo e Riobaldo sofre um cerco pelos jagunços do inimigo Hermógenes; 2) o povoado do Sucruiú, onde ocorre o encontro com os catrumanos; próximo ao qual se situa a fazenda de seô Habão; 3) as Veredas-Mortas, onde Riobaldo faz o pacto com o diabo; 4) o Liso do Sussuarão, que o bando de Riobaldo consegue atravessar, chegando até a região dominada por Hermógenes. Os outros quatro lugares pertencem à geografia real: 5) o Chapadão do Urucuia e a Serra das Araras, por onde passa o bando chefiado por Riobaldo; 6) o estado de Goiás, por onde o bando dá uma volta estratégica; 7) o povoado de Paracatu, já em Minas Gerais, próximo ao qual é obtida a vitória sobre o bando do Ricardão; e 8) o Paredão, onde ocorre a vitória final sobre o Hermógenes.

Para conhecer os lugares-chave do cenário no oeste do sertão, recomenda-se participar da caminhada coletiva “sócio-eco-literária”, realizada desde 2014 pela organização “O Caminho do Sertão”, sempre na segunda semana de julho. Essa caminhada de sete dias, com percurso de 180 km, começa no município de Arinos, no assentamento Sagarana, e termina na entrada do Parque Grande Sertão: Veredas. Segue um breve resumo dessa travessia, da qual participei em 2017. No primeiro dia, saindo de Sagarana, atravessamos o cerrado até chegar ao rio Urucuia, no povoado de Morrinhos. Ali se encontra

uma escultura que representa a travessia iniciática do rio São Francisco por Riobaldo e o Menino (Diadorim). No segundo dia, caminhamos por uma extensa fazenda de agronegócio e por vários sítios de agricultura familiar até a Fazenda Menino, onde há mais uma escultura que representa o reencontro de Riobaldo com o Menino, desta vez na figura do jagunço Reinaldo. No terceiro dia, passamos por várias fazendas de gado até chegar à confluência do Ribeirão da Aldeia com o Ribeirão da Areia. De lá, prosseguimos, no quarto dia, por belas veredas até a vila de Serra das Araras. No quinto dia, caminhamos pelo leito seco dos rios para dentro da Serra das Araras, subindo até o lugarejo de Barro Vermelho. No sexto dia, visitamos os lugarejos Buraquinhos e Vão-dos-Buracos, onde há uma escola com um belo Cantinho de Leitura. Ao final da tarde, chegamos à pequena cidade Chapada Gaúcha, onde ocorre anualmente o Encontro dos Povos do Grande Sertão: Veredas. Na feira do evento, são apresentados produtos do sertão, serviços de saúde e projetos culturais e ambientais. Concluimos a caminhada no sétimo dia, atravessando a “agro-chapada” até a entrada do Parque Grande Sertão: Veredas. Do alto do mirante na entrada, tem-se uma vista muito bonita do vale do rio Carinhanha, em direção ao Liso do Sussuarão.

O sertão como forma de pensamento

Tanto Euclides da Cunha quanto Guimarães Rosa baseiam-se na descrição da paisagem do sertão para desenvolver, cada um a seu modo, um retrato do país. Os narradores de *Os sertões* e de *Grande sertão: veredas* apresentam-se como guias, respectivamente pelo sertão da Bahia – e por extensão, pela

caatinga do Nordeste – e o sertão de Minas Gerais, marcado pelo cerrado. O eixo que liga ambas as regiões é o São Francisco, o “rio da unidade nacional”. Ambos os escritores enxergam o sertão como **um lugar labiríntico**, mas cada um lida com esse labirinto de maneira distinta. O autor de *Os sertões*, ao relatar a guerra de 1897, faz-nos lembrar que o labirinto dos sertões foi uma perigosa armadilha para as expedições militares contra Canudos. O principal desafio estratégico foi encontrar um meio de vencer esse labirinto. Como um comandante que busca controlar o território da batalha, Euclides apresenta o sertão a partir de uma **visão do alto** – do Monte Santo e Morro da Favela –, inserindo mapas e buscando o máximo de orientação e controle sobre o que ele chama de *terra ignota, silva horrida e urbs monstruosa* de Canudos (Cunha, 1998). Enquanto Euclides escreve **sobre** o sertão – procurando controlar esse labirinto com uma visão racionalista e instrumental –, Guimarães Rosa escreve **a partir** do sertão. O ensaio de Euclides é didaticamente organizado em três partes: a Terra, o Homem e a Luta. O romance de Rosa é um fluxo ininterrupto de narração, **uma fala labiríntica**. Trata-se de um labirinto narrado – as andanças e errâncias do jagunço Riobaldo pelo Sertão –, entrelaçado ao labirinto da narração: o trabalho de memória do protagonista, no qual se misturam o racional e o sentimental, o planejado e o imprevisto. Diferentemente da visão euclidiana do alto, Guimarães Rosa opta por uma perspectiva rasteira. O narrador “pens[a] como um rio tanto anda” (Rosa, 2019, p. 248), procurando decifrar o labirinto do sertão e acompanhando as trilhas e os cursos das veredas, bem como diversos discursos sobre o sertão e o Brasil, desde as falas dos sertanejos até as dos chefes políticos. Sendo apresentado como labirinto, o sertão é recriado de forma

estética, no *medium* da língua. Como declarou o romancista, ele se identifica com o sertão como “forma de pensar e viver” (*apud* Lorenz, 1983, p. 86). Rosa tece uma rede de narração labiríntica, a fim de reproduzir o emaranhado da vida do jagunço Riobaldo e o modo como opera o pensamento do narrador.

Desde a Antiguidade, o labirinto é uma forma de representar o cérebro humano e é concebido como uma metáfora da aprendizagem. Representar o modo como o cérebro funciona foi também a aspiração de vários cientistas, especialmente no campo da informática, no qual ocorreram avanços fundamentais na época em que Guimarães Rosa elaborava o seu romance. No trabalho *As we may think*, o engenheiro Vannevar Bush (em 1945, publicado por Nelson, 1987) observou que as operações básicas da mente humana se realizam, livres da ordem linear-sequencial, por associações de ideias, por meio da construção de uma “rede de trilhas”, conexões ou *links*. Com isso, forma-se um “**hipertexto**”, conceito introduzido por Theodor Nelson (1987), no livro *Literary machines*. O potencial revolucionário do hipertexto tornou-se evidente quando foi combinado, no início dos anos 1990, com um suporte eletrônico de alcance global: a **World Wide Web**. Abriu-se, então, um espaço informacional virtualmente infinito. Não é por acaso que *Grande sertão: veredas* termina com o signo do infinito. No limiar da era eletrônica, Guimarães Rosa parece ter intuído o potencial do novo meio tecnológico. Sua caracterização da língua húngara, em um texto escrito em 1958, equivale a uma descrição bastante precisa da forma de construção de sua obra-prima:

É uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, [...] toda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente. [...] Ela aceita quaisquer aperfeiçoamentos, [...] permite todas as manipulações

da gênese inventiva, [...] como os forames de um painel de mesa telefônica [cf. os primeiros computadores], para os engates *ad libitum* (Rosa, 1958, p. XXIV).

Ao escrever **como** o sertão, de modo não linear e não sequencial, mas por associações livres e inventivas, o romancista construiu um hipertexto, uma rede de redes temáticas. Com isso, ele proporciona ao leitor uma viagem – por meio de trilhas ou links – através de um espaço informacional, um *network*, ao qual se refere o meu livro com um título que significa *Grande Sertão: Brasil. Grande sertão: veredas* é uma rede de observações construída para observar e conhecer outras redes. Trata-se de um dispositivo textual que possibilita o estudo de diversos tipos de discursos sobre o Brasil. São redes temáticas entrelaçadas, que procuraremos decifrar em seguida.

O sistema jagunço

Resumindo o romance de Guimarães Rosa em uma frase, podemos dizer que ele apresenta bandos de criminosos em disputa pelo poder no planalto central do Brasil. O tema principal é a jagunçagem, ou seja, um sistema de violência e organização armada que se articula às estruturas do poder. O termo “sistema jagunço” não foi inventado por nenhum historiador ou cientista social, mas pelo autor de *Grande sertão: veredas* (Rosa, 2019, p. 370).

Jagunços ou capangas, segundo Oliveira Vianna (1987, p. 153-154), são “homens armados a serviço de um chefe político do sertão, que forma com eles seu exército privado”. Nesse sentido correto a palavra é usada em *Grande sertão: veredas*, cujo protagonista-narrador é um jagunço que apresenta o

funcionamento do sistema por dentro. Euclides da Cunha usa a palavra “jagunço” em um sentido mais amplo. Ao chamar de “jagunços” os habitantes da comunidade religiosa de Canudos (Cunha, 1998), ele os insere em uma categoria que contribui para a sua criminalização.

Para o leitor de *Grande sertão: veredas* conhecer por dentro o funcionamento do “sistema jagunço”, o episódio-chave é o julgamento de Zé Bebelo. Esse caçador de jagunços e aliado das forças do governo, após ter sido derrotado pelo bando de Joca Ramiro, pede para não ser executado, mas submetido a julgamento. Joca Ramiro instala, então, um tribunal no sertão, que preside com o objetivo de demonstrar “o costume velho de lei” dos sertanejos (Rosa, 2019, p. 190). Ele propõe aos cerca de 500 integrantes do seu bando que todos se manifestem, para, ao final, proferir sua opinião e anunciar a sentença.

A pergunta é: que crime Zé Bebelo cometeu? “Crime não vejo”, declara o subchefe Sô Candelário. “Ele veio guerrear, como nós também [...]: jagunço com jagunço. [...] Acho que se deve soltar este homem” (Rosa, 2019, p. 194). Também o subchefe Titão Passos afirma: “Este homem não tem crime. Pode ter crime para o Governo, para delegado e juiz de direito. Mas a gente é sertanejos. Ele quis vir guerrear – achou guerreiros! [...] O refrego de tudo já se passou. [...] Matar, não” (Rosa, 2019, p. 196). Assim, o sistema jagunço se autojustifica: reivindica o direito à guerra e à prática da violência como forma de exercício do poder.

A maioria dos jagunços é a favor da absolvição, mas dois subchefes defendem a pena de morte. “Ele veio para matar”, opina o Hermógenes. “Merece ter vida não. Acuso [...] de morte” (Rosa, 2019, p. 192). Ele tem pleno apoio do seu cúmplice,

Ricardão: “Este homem Zé Bebelo veio caçar a gente [...]. Deu prejuízos. [...] A condena que vale, legal, é um tiro de arma” (Rosa, 2019, p. 195). A essa posição opõe-se Riobaldo, com uma fala que enaltece as lutas dos jagunços: “Zé Bebelo é homem valente de bem [...]. Ele merece um absolvido [...]. A guerra foi grande [...]. Vão fazer cantigas [...]. Se a gente der condena de absolvido [...], eu acho, é fama de glória” (Rosa, 2019, p. 199-200).

Vence o argumento de manter Zé Bebelo vivo e de ele receber – como comenta ironicamente o protagonista-narrador – a “**condena de absolvido**” (Rosa, 2019, p. 200). A punição consiste em ele “ir-se embora para Goiás” (Rosa, 2019, p. 201), para “nunca mais vir guerrear com a gente” (Rosa, 2019, p. 204). Zé Bebelo agradece: “O julgamento prova que vós jagunços são civilizados” (Rosa, 2019, p. 203).

O julgamento de Zé Bebelo pode ser compreendido como uma encenação, um faz-de-conta de que a guerra dos jagunços é uma rebeldia contra o governo, ao qual Zé Bebelo tinha se aliado como “caçador de jagunços”. Na verdade, trata-se de um arranjo entre chefes locais. Os potentados do sertão não se distinguem inteiramente daqueles que mandam no governo, nas cidades, no Estado e no país. O romance não retrata um poder paralelo ao do governo, mas **o próprio poder**. O objetivo principal de *Grande sertão: veredas* é revelar o funcionamento dos discursos do poder. “Estudei foi os chefes”, diz Riobaldo (Rosa, 2019, p. 190). Ao longo do romance, acompanhamos com ele a compreensão progressiva da **jagunçagem como sistema retórico**. A encenação dos discursos da jagunçagem é feita também como forma de desconstrução desses mesmos discursos.

Uma **visão idealizada** da jagunçagem é característica das histórias narradas pelo pai de Riobaldo, o fazendeiro Selorico Mendes. Ele enaltece Joca Ramiro como “dono de glórias” e chefe de uma “turma de cabras” que “podia impor caráter ao Governo” (Rosa, 2019, p. 92). Riobaldo distancia-se desse tipo de narrativa: “De ouvir meu padrinho contar aquilo começava a dar em mim um enjoo. Parecia que ele queria se emprestar a si as façanhas dos jagunços” (Rosa, 2019, p. 92).

O contraponto às idealizações é a **desmitificação** dos chefes. “Era rico, dono de muitas posses em terras, e se arranchava passando bem em casas de grandes fazendeiros e políticos, deles recebia dinheiro de munição e paga” (Rosa, 2019, p. 132). Esse retrato poderia ser o de Ricardão, mas é o de Joca Ramiro, visto pelos olhos do jagunço Antenor. Assim, o narrador apresenta uma visão não camuflada das estruturas de poder.

Uma **visão prosaica** da jagunçagem é representada pelo fazendeiro seô Habão. Quando o bando de Zé Bebelo e Riobaldo chega às terras dele, não prevalece o discurso dos jagunços. “Zé Bebelo se via principiando a ter de falar com seô Habão nas pestes de gado, no feijão-da-seca e nos arrozais” (Rosa, 2019, p. 298). Diante do “fazendeiro-mor” como “sujeito da terra definitivo”, o jagunço “não passa de ser homem muito provisório” (Rosa, 2019, p. 298).

O encontro com aquele latifundiário evidencia também a relação da jagunçagem com **o problema social**. Riobaldo percebe que “seô Habão [...] cobiçava a gente para escravos!” (Rosa, 2019, p. 299). Isso mostra que os sertanejos pobres têm duas opções: trabalhar na lavoura e na criação do gado, em que costumam ser explorados como escravos; ou subordinar-se como jagunços a um chefe, tornando-se “braços d’armas, para o risco de todo dia” (Rosa, 2019, p. 198).

No meio dessa situação complicada surgem **discursos oportunistas e demagógicos**. O mestre desses tipos de fala é o camaleônico Zé Bebelo. Ele se apresenta ora como aspirante a deputado, prometendo “abolir o jaguncismo”, ora como grande chefe de jagunços: “ah-oh-ah *Zé Bebelo Vaz Ramiro!*” (Rosa, 2019, p. 73). Seus discursos funcionam como alegoria de um Brasil eternamente projetado para o futuro: “Deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, baseando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas”. Riobaldo manifesta “enjoo” diante de tanta “fraseação” (Rosa, 2019, p. 99).

Apesar de criticar Zé Bebelo, Riobaldo torna-se seu aprendiz. Quando ele assume a chefia do bando e precisa recrutar jagunços, ele também usa um discurso demagógico:

As famílias capinam e colhem, enquanto vocês estiverem em glórias. [...] Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e as vantagens, de toda valia... E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p’ra o renovame de sua cama ou rede! (Rosa, 2029, p. 321).

Dessa forma, o protagonista apresenta o sistema jagunço como um meio para resolver os problemas sociais.

Ao fundamentar o seu retrato do Brasil numa encenação do sistema jagunço – instituição no limiar entre a lei e a ilegalidade, em que a transgressão é a regra e a guerra é permanente –, Guimarães Rosa apresenta o funcionamento das estruturas de poder no país. Em *Grande sertão: veredas*, ele retrata **uma sociedade que se criminaliza** em larga escala e na qual virtualmente todos podem ser cooptados.

O pacto com o Diabo

O lugar do pacto foram as “Veredas-Mortas”. Riobaldo tem três motivos principais para realizá-lo: enfrentar de igual para igual o archi-inimigo Hermógenes, que tinha a fama de ser “pactário”; resistir à ameaça do fazendeiro-mor seô Habão, que cobiçava os jagunços como escravos; tornar-se chefe e empreiteiro de jagunços e, a partir daí, um latifundiário e um dos donos do poder.

Diferentemente de interpretações metafísicas e esotéricas, proponho ler o pacto – ato central em *Grande sertão: veredas* – como alegoria de um falso contrato social e da lei fundadora do país. Os termos do pacto são estes: É um “**trato de iguais com iguais. Primeiro, eu era que dava a ordem**” (Rosa, 2019, p. 302, grifos próprios). Com isso, Riobaldo trai seus companheiros jagunços, que eram seus iguais, assume a chefia do bando e passa a utilizá-los até o final em benefício próprio. Esse contrato falso de Riobaldo com o Diabo remete à expressão “**Lei do Cão**”, com a qual Antônio Conselheiro e seus seguidores se referiam à Constituição da então recém-criada República do Brasil (Cunha, 1998).

Com a fórmula de “um trato entre iguais em que uma das partes dá as ordens” (cf. Rosa, 2019, p. 302), o romancista Guimarães Rosa apresenta um elemento de alta relevância teórica. A questão da **lei fundadora da sociedade civil e do Estado** constitui tema central da filosofia política de Hobbes, Locke e Rousseau. Por isso, esboçarei um diálogo entre *Grande sertão: veredas* e dois textos de Rousseau (1755 e 1762): *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade

entre os homens) e *Du contrat social* (Do contrato social). O pacto em *Grande sertão: veredas* pode ser entendido como uma forma romaneada de representar a lei fundadora, nos termos de **um falso contrato social**. Segundo Rousseau (1755), o que fundamenta a desigualdade social e marca sua consolidação histórica é **o princípio da propriedade**. Nos tempos primordiais da história das nossas instituições humanas, o arquipersonagem do Rico, por meio de um ato de astúcia, teria instituído um falso contrato social que sanciona a desigualdade de bens como base legal da ordem política. Dessa forma, o Estado teria sido instituído e, ao mesmo tempo, capturado pelos interesses dos ricos. Além da propriedade, teriam sido institucionalizadas a justiça e a ordem político-social, consolidando as relações entre rico e pobre, poderoso e fraco, senhor e escravo.

Em termos de filosofia da história, há uma diferença importante entre os dois autores. Enquanto Rousseau (1762) relembra o falso contrato social com o objetivo de substituí-lo pelo contrato social verdadeiro, Guimarães Rosa procura revelar a ordem político-social vigente: a desigualdade entre os de cima e os de baixo. O trato entre iguais em que uma das partes dá as ordens representa uma formação político-social arcaica, que tem sido mais persistente do que as constituições. Apesar de ter havido a abolição da escravidão, aquele trato pode ainda ser considerado uma das matrizes da lei fundadora do Brasil.

Qual é a credibilidade de um personagem-narrador que fez um pacto com o “Pai da Mentira”? O narrador é, ao mesmo tempo, dissimulador e confessor: “Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir” (Rosa, 2019, p. 227). Ao apresentar, com todos os detalhes, “as formas do falso” (Rosa, 2019, p. 227)¹,

1 Conferir também Galvão (1972).

ele revela, ao mesmo tempo, como elas são forjadas. Ao optar reiteradamente pelo uso das “formas do falso”, o protagonista-narrador nos faz conhecer todas as diferentes formas da **função diabólica da linguagem**, em que o *diá-bolos* se interpõe na comunicação entre as pessoas. Por outro lado, ao torná-las transparentes e lançar luz sobre elas, ele evoca a outra face do Diabo, a de Lúcifer, assumindo o papel de **um narrador luci-férico**.

Diadorim

O amor entre Riobaldo e Diadorim é o contraponto à “constante brutalidade” da guerra dos jagunços. Diadorim é a inspiração, a musa, a *figura* poética por meio da qual Guimarães Rosa estrutura a sua narração. Em todos os debates sobre *Grande sertão: veredas*, coloca-se a pergunta: como interpretar essa figura difícil, misteriosa e enigmática?

“Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida” (Rosa, 2019, p. 231), declara Riobaldo para o seu ouvinte. Vejamos quais são as funções de Diadorim na composição da narrativa. O “primeiro fato” significativo na vida de Riobaldo foi, na adolescência, o encontro com **o Menino**. Na travessia iniciática do rio São Francisco com o Menino, Riobaldo experimenta os sentimentos de amor, medo e coragem, que repercutirão em toda a sua vida. Anos depois, ocorre o encontro com **o jagunço Reinaldo**, no qual Riobaldo reconhece o Menino. A atração que ele sente por Reinaldo – o qual lhe revela depois o seu nome verdadeiro, “**Diadorim**” – é, para Riobaldo, o motivo de entrar para a jagunçagem, no caso, no bando de Joca Ramiro, pai de Diadorim. Por solidariedade com Diadorim, Riobaldo se engaja também na luta contra os assassinos de Joca Ramiro.

Na atração que Riobaldo sente por Reinaldo, predominam, no relato da primeira parte de sua vida, as explicações sobre o “jeito condenado” (Rosa, 2019, p. 73) de ele gostar do seu companheiro, uma vez que o desejo sexual de um homem por outro homem era um tabu naquela sociedade machista.

No relato da segunda parte da vida de Riobaldo, a figura de Diadorim passa a ter uma presença mais discreta. Depois de Riobaldo assumir a chefia do bando e avançar em sua trajetória de tornar-se um dos donos do poder, ele resolve diferenciar-se dos companheiros jagunços e, com isso, vai se afastando do povo. Diadorim, ao contrário, identifica-se cada vez mais com o povo, como no encontro com os moradores do Sucruíú e do Pubo, quando manifesta a sua compaixão pelas crianças subnutridas e miseráveis. Um fator importante no projeto de ascensão social de Riobaldo é o seu plano de casar-se com Otacília, filha de um rico fazendeiro. Priorizando a preparação de suas núpcias, Riobaldo delega a seus subordinados a tarefa de eliminar o inimigo Hermógenes. Quando chega atrasado no lugar da luta final, no Paredão, recebe de Diadorim esta ordem mansa e irônica: “Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto [no sobrado] é o lugar de chefe” (Rosa, 2019, p. 417). Assim, no momento decisivo, Riobaldo fica acima de seus homens, mas também isolado deles. Ele, o chefe, assiste à luta do alto e de longe, omitindo-se de duelar com o arqui-inimigo Hermógenes. Quem assume essa luta à faca é Diadorim, e Riobaldo se mostra incapaz de impedir a morte da pessoa que ele ama. Somente na preparação dos enterros dos que morreram na batalha final, Riobaldo descobre a identidade de seu companheiro: “Diadorim – nu de tudo. [...] Eu conheci! [...] Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (Rosa, 2019, p. 428). Riobaldo conclui: “Eu exclamei me doendo: —

Meu amor!” Ele ordena: “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache ...”. “Ela tinha amor em mim” “Aqui a estória acaba” (Rosa, 2019, p. 429).

A narração de Riobaldo é **um trabalho de luto**, um pranto por Diadorim, a pessoa amada que ele perdeu para sempre. Num plano complementar, a recordação de Diadorim traz consigo **uma história dos sofrimentos do povo**. A combinação dos elementos masculino e feminino em Diadorim – que costuma ser lida, com razão, como expressão da “donzela guerreira” e do mito do andrógino – pode ser interpretada também como uma figuração do corpo social do povo, criado pela junção do masculino com o feminino.

O problema da desigualdade social

A história da vida de Riobaldo é imbricada com representações do “povo” e referências à “nação”. O romance focaliza a forte desigualdade entre as classes sociais. Esse tema pode ser aprofundado ao relacionar os procedimentos ficcionais em *Grande sertão: veredas* com conceitos de retratos canônicos do Brasil.

Euclides da Cunha (1998, p. 209 e 93), em *Os sertões*, relata que “a nação interveio” contra “o cerne da nossa nacionalidade”. A palavra “nação”, nesse contexto, designa o Estado, enquanto “nacionalidade” refere-se ao povo. Existiam, lado a lado, “duas sociedades, de todo alheias uma à outra” (Cunha, 1998, p. 422). A questão da nação dilacerada é retomada em *Grande sertão: veredas* num plano micro-histórico. O protagonista-narrador Riobaldo declara ser “de escuro nascimento” (Rosa, 2019, p. 37): ele nasceu da união de um latifundiário, Selorico Mendes,

com uma mulher pobre do povo, Bigrí.

Os elementos que dividem a nação foram redimensionados por Gilberto Freyre (1933) em *Casa-grande & senzala*, um estudo sobre as relações entre senhores e escravos. A leitura pelo prisma da obra de Freyre aguça a nossa percepção para a importância das fazendas em *Grande sertão: veredas*. Na Fazenda dos Tucanos, descrita como uma “casa-grande” com suas “senzalas”, Riobaldo descobre papéis velhos, do tempo do Império, dentre os quais, “a fatura de negócios com escravos” (Rosa, 2019, p. 240). Ele próprio experimenta esse antagonismo social em momentos decisivos. “Eu estava ali era feito um escravo de morte!” (Rosa, 2019, p. 157), observa Riobaldo sobre sua iniciação à jagunçagem pelo comandante Hermógenes. E, nos latifúndios de seô Habão, Riobaldo sente na carne que aquele fazendeiro-mor “cobiçava a gente para escravos” (Rosa, 2019, p. 299). Por meio do pacto com o Diabo, Riobaldo realiza, então, algo que não costuma acontecer na história real: a ascensão de um escravo a senhor.

No meio do relato das guerras, Riobaldo insere retratos de seus companheiros jagunços, que são pessoas do povo. Eis alguns exemplos: “o *Quêque*, que tinha saudade de sua rocinha antiga, desejo dele era tornar a ter um pedacinho de terra plantadeira”; “o *Coscorão*, que tinha sido carreiro de muito ofício”; “o *Moçambicão*, um negro enorme, pai e mãe dele tinham sido escravos nas lavras”; “o *Jequitinhão*, antigo capataz arrieiro”; e “o *Justino*, ferrador e alveitar” (Rosa, 2019, p. 231-232). Esse quadro é complementado por observações sobre moradores do sertão que aparecem no percurso dos jagunços: “vaqueiros vaquejando”; “um preto, descampando mato”; “um capiauzinho levando saco de milho na garupa”; “uma tropa de cargueiros”;

“um lavrador, com sua mulherzinha e cinco ou seis meninos”; “um boiadeiro, com seus camaradas”; e “um homenzinho roçando, lenhando” (Rosa, 2019, p. 59, 107, 153, 175, 213, 233, 275). E há ainda os catrumanos, do Sucruíú, um conjunto de “gente de todas as pobreza e desgraças” (Rosa, 2019, p. 319).

A presença dispersa da mão de obra em *Grande sertão: veredas* faz lembrar a observação de Darcy Ribeiro (1995), em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, de que, ao longo da história, o sertão foi considerado um “vasto reservatório de força de trabalho barata”. Segundo Caio Prado Júnior (1942), em *Formação do Brasil contemporâneo*, o sentido da colonização do Brasil foi o de uma vasta empresa comercial. Esse tipo de abordagem foi retomado por Celso Furtado (1959), em *Formação econômica do Brasil*. Nas três atividades fundamentais da economia colonial – agricultura, mineração e extrativismo – “o empresário dirige e explora uma numerosa mão de obra que trabalha para ele e sob suas ordens” (Prado Júnior, 1971, p. 123-124). Como uma empresa comercial funciona também a jagunçagem, sendo chamada por Antonio Candido (1970, p. 145) de “empreita de crimes”.

No encontro com os catrumanos, Riobaldo tem uma visão de multidões de excluídos se movimentando em direção aos grandes centros urbanos: “E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades” (Rosa, 2019, p. 281). Com isso, o romancista mostra algo que se intensificou a partir da segunda metade do século XX: o deslocamento de depauperados saindo do sertão rumo às grandes cidades, cujas periferias têm abrigado um número cada vez maior de favelas.

A reinvenção do português do Brasil

Para apresentar, no romance *Grande sertão: veredas*, seu projeto educacional, social e político, o principal estratagema do escritor Guimarães Rosa foi a reinvenção da linguagem. “Só faltou uma conversa”. Essas palavras de um morador, que vi projetadas na Praça do Povo em Canudos, em 2002, durante a comemoração dos 100 anos da publicação de *Os sertões*, contêm uma explicação simples e acertada da guerra de 1897. Foi a falta de diálogo entre os representantes da República brasileira e a comunidade rebelde de Canudos que acabou levando àquela guerra fratricida. Trata-se de um problema estrutural do Brasil. A ausência de um verdadeiro diálogo entre a classe dos letrados e o povo ainda caracteriza a nossa época, constituindo um sério entrave à emancipação plena do país.

Quantos letrados comunicam-se com os sertanejos e as sertanejas? A proposta de remediar o problema da falta de diálogo entre as classes sociais é trabalhada no romance de Guimarães Rosa em três níveis: na situação narrativa: um sertanejo contando a sua história a um doutor da cidade; na incorporação, na história narrada, de centenas de falas de pessoas do povo; e, com base nisso, na reinvenção da linguagem, que se constitui como consequência e desdobramento dos dois primeiros níveis. A situação narrativa em *Grande sertão: veredas* é, ao mesmo tempo, uma construção irônica e uma proposta utópica: um homem culto da cidade se dispõe a escutar – durante um tempo equivalente a 500 páginas – a fala de um “simples sertanejo”, um narrador que se movimenta no meio das falas do povo.

Com isso, o escritor está em permanente contato com a oficina na qual se forja a língua, e *Grande sertão: veredas* se torna

um laboratório de diálogo social e de reinvenção da linguagem. A ideia de reinventar o português do Brasil nasceu da crítica de Guimarães Rosa à linguagem existente, sobretudo à linguagem dos políticos, que ele avaliou como “uma constante charlatanice da realidade” (Rosa *apud* Lorenz, 1983, p. 77). Os principais procedimentos rosianos de reinvenção da linguagem são ativar as energias de formação da língua, considerando também a tradição literária universal; mergulhar na fala das “pessoas simples”; e fundir elementos da norma culta e das falas populares.

Quanto ao seu convívio com as energias de formação da língua, Guimarães Rosa declarou numa entrevista a Lorenz (1983, p. 79): “Enquanto eu escrevia o *Grande Sertão*, minha mulher sofreu muito, pois nessa época eu estava casado com o livro.” E mais: “A língua e eu somos um casal de amantes, que juntos procriam apaixonadamente” (Lorenz, 1983, p. 83). À aspiração do escritor de **recriar a língua** subjaz a postura de entrar em concorrência com Deus. “No fundo”, como ele próprio admitiu, “trata-se de uma concepção blasfematória, já que assim o homem se coloca no papel de amo da criação” (Lorenz, 1983, p. 83). Numa carta de 1964, Guimarães Rosa apresentou o seu projeto assim: “Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim – talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes de Babel” (Daniel, 1968, p. 26). O objetivo seria a criação de **uma língua universal**, na qual virtualmente todos os habitantes da Terra pudessem se comunicar.

No seu trabalho de reinventar a língua, o escritor Guimarães Rosa se apoiou nas falas do povo. Para mostrar como isso funciona, escolhi – dentre as centenas de falas de sertanejos em *Grande sertão: veredas* – uma amostra de cinco falas a serem analisadas. Essas falas, aliás, inspiraram a elaboração de uma

leitura dramática intitulada “Atores da violência – atores do diálogo”, que foi realizada entre 2004 e 2006 com um grupo de alunos da Universidade de São Paulo e dezenas de participantes de outros lugares, em doze eventos, em Minas Gerais, São Paulo, Paris e na Alemanha (Bolle, 2009). Nesse trabalho de pedagogia teatral, apresentamos, numa adaptação livre do romance, um bando de jagunços comandado pela figura diabólica do Hermógenes e tendo em seu meio Riobaldo, discutindo, na fazenda do latifundiário Seô Habão, os rumos de suas vidas.

Vamos analisar cinco dessas falas.

1) “Eu gosto de matar...”. “O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco” (Rosa, 2019, p. 17). Com esta fala de um menino chamado Valtêi, o autor de *Grande sertão: veredas* apresenta “a ruindade nativa do homem”. Na fala de Valtêi, Riobaldo reconhece também um pedaço de si. A violência faz parte do ser humano. A lei natural da violência é, como ele observa – e como é confirmado pelas guerras e o número imenso de ações criminosas –, a lei que rege a sociedade.

2) “*Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...*” (Rosa, 2019, p. 21). É o grito de Joé Cazuzo, que foi, na memória de Riobaldo, o único a “se arrepender no meio de suas jagunçagens” (Rosa, 2019, p. 21). Esta fala mostra como violência e religião convivem no universo sertanejo. Para os homens da plebe rural que não querem se engajar no sistema da produção, existem duas opções: a violência ou a religião. O próprio Riobaldo declara que ele poderia ter sido “chefe de jagunços” ou “padre sacerdote” (Rosa, 2019, p. 19).

3) “O Hermógenes tem pauta. Ele se quis com o Capiroto...” (Rosa, 2019, p. 41). Essa fala de um João Bugre ocorre quando os jagunços entram no Liso do Sussuarão, que parece

um espaço infernal. Como figura antagônica à Virgem Maria surge o Capiroto. No mundo sertanejo, ambos representam, respectivamente, o Bem e o Mal. “O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes gerava essas estórias”, comenta Riobaldo (Rosa, 2019, p. 295). O Diabo aparece, portanto, como figura que representa os mecanismos do poder e da dominação.

4) “Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...” (Rosa, 2019, p. 162). É a resposta de Jõe Bexiguento à pergunta de Riobaldo sobre os motivos que levam um sertanejo a tornar-se jagunço. Para esse “broeiro peludo do Jequitinhonha”, a jagunçagem é uma ocupação provisória que lhe garante o sustento. Ele já tem um projeto para o futuro: “P’ra o Riachão vou, derrubo lá um bom mato” (Rosa, 2019, p. 161-162). O romancista valoriza também as pessoas do povo como contadores de estórias. Jõe Bexiguento é o narrador da famosa história de Maria Mutema, que assassinou o marido e, depois, também seu amante, o padre.

5) “Tirei não, nada não... Tenho nada... Tenho nada...” (Rosa, 2019, p. 285). O retrato da miséria, no encontro do bando de Riobaldo com os catrumanos, condensa-se nesta fala do menino Guirigó, que é pego em flagrante ao roubar uma casa. Esse menino é a encarnação dos sem-posse, dos menores abandonados do país.

Elementos de falas populares desse tipo são fundidos pelo romancista com elementos da norma culta, em seu processo de reinvenção da linguagem. Com isso, *Grande sertão: veredas* torna-se **um laboratório de diálogo social**. Em cada linha do romance, podemos perceber uma confiança na capacidade de cada falante de cooperar na construção da língua como um bem comum. Trata-se de um projeto de transformar a língua diabólica

– a da falta de comunicação – numa língua luciférica, no sentido original do termo: uma língua que traz para todos a luz e o esclarecimento. O projeto poético de Guimarães Rosa implica também uma utopia educacional, social e política: reinventar o português do Brasil como uma língua que sirva ao **diálogo entre as classes**.

Graças às suas qualidades de mediação social, *Grande sertão: veredas* tornou-se **um livro mágico**. Incentivar o diálogo entre as classes e contribuir para que todas as pessoas, sem exclusão, possam participar da História como cidadãos e formadores da língua: eis a tarefa. Ela é realizada em cada linha de *Grande sertão: veredas* e se resume nesta passagem-relâmpago, na qual o professor-aprendiz Riobaldo (ou seja, mestre João Guimarães Rosa) “explica aos meninos menores as letras” (Rosa, 2019, p. 87). Eu me considero um desses meninos, em solidariedade com o trabalho realizado por professores e professoras nas escolas e com as atividades do grupo dos Miguilins, inspiradas nas falas do povo e na obra de Guimarães Rosa.

Referências

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.

BOLLE, Willi. Vozes da violência no sertão: Leitura dramática de um episódio de *Grande sertão: veredas*. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (org.). *Espaços e caminhos de Guimarães Rosa*: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 263-274.

BUSH, Vannevar. As we may think. In: NELSON, Theodor H. *Literary machines*. [S.l.]: edição do autor, 1987. p. 39-54.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, Antonio. 2. ed. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 133-160.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 1. ed. 1959.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Ed. crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. 1. ed. 1902.

DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. v. 1. 11. ed. São Paulo: Globo, 1997. v. 2. 13. ed. São Paulo: Globo, 1998. 1. ed. 1958.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. 1. ed. 1933.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 25. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1995. 1. ed. 1959.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. 1. ed. 1936.

LORENZ, Günter W. João Guimarães Rosa. In: LORENZ, G. W. *Dialog mit Lateinamerika: Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen: Erdmann, 1970. p. 481-538.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. Tradução de Rosemarâ Costhek Abílio. In: COUTINHO, Eduardo (org.).

Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.

NELSON, Theodor Holm. *Literary machines*. [S.l.]: edição do autor, 1987.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1971. 1. ed. 1942.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 1. ed. 1956.

ROSA, João Guimarães. Pequena palavra. In: RONAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. p. XI-XXVII.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Édition établie par J.-L. Lecercle. Paris: Éditions Sociales, 1954. 1. ed. 1755.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du contrat social*. Édition établie par J.-L. Lecercle. Paris: Éditions Sociales, 1963. 1. ed. 1762.

SANTOS, Honorato Ribeiro dos. *A morte do Velho Chico*. Carinhanha-BA, 2001. Datiloscrito.

VIANNA, Oliveira. *Instituições políticas brasileiras*. v. 1. 11. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1987. 1. ed. 1949.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte; Brasília: Comunicação; INL. 1974.