

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Karina Bersan Rocha

**IMAGENS MÍTICAS REVISITADAS POR GUIMARÃES ROSA:
estudo de duas personagens**

Belo Horizonte

2014

Karina Bersan Rocha

**IMAGENS MÍTICAS REVISITADAS POR GUIMARÃES ROSA:
estudo de duas personagens**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Marques de Moraes

Belo Horizonte
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M827i Rocha, Karina Bersan
Imagens míticas revisitadas por Guimarães Rosa: estudo de duas personagens /
Karina Bersan Rocha. Belo Horizonte, 2014.
109f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Tese (Doutorado)- Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa
de Pós-Graduação em Letras.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica, interpretação, etc.. 3. Literatura
brasileira - Crítica e interpretação, etc.. 4. Mulheres na literatura. 5. Poética. I.
Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Karina Bersan Rocha

**IMAGENS MÍTICAS REVISITADAS POR GUIMARÃES ROSA:
estudo de duas personagens**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Marques de Moraes (Orientadora) – PUC Minas

Prof^ª. Dr^ª. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – UNIMONTES

Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro – UFES

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas

Prof^ª. Dr^ª. Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2014.

À minha mãe (*in memoriam*),

Pela existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, cujas mãos sinto sobre mim em todas as horas.

Agradeço a minha mãe, que muito cedo segurou a minha mão e disse, do seu jeito, que “carece de ter coragem”. Sei que ela ainda olha por mim sempre.

Sou grata à professora Doutora Márcia Marques de Moraes, pelo incentivo, pela sensibilidade e pela orientação generosa e paciente.

Agradeço aos professores Doutores Ivana Ferrante Rebello e Almeida e Alexandre Veloso de Abreu, pela disponibilidade, pela leitura atenciosa e pelos preciosos comentários em minha banca de qualificação.

Agradeço também aos professores da Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, especialmente aos professores Doutores Audemaro Taranto Goulart, Ivete Lara Camargos Walty, Melânia Silva de Aguiar, Nazareth Soares Fonseca, Terezinha Taborda Moreira e Hugo Mari, pelos ricos ensinamentos e pelo apoio ao longo do curso;

Aos colegas de curso, que me acolheram com carinho e com quem troquei gratificantes experiências, especialmente Roberta Alves e Dênia Moreira Andrade;

À professora Doutora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, que me apresentou novos horizontes de leitura de Rosa.

Meus agradecimentos aos funcionários da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, pela recepção sempre carinhosa, pelo acolhimento e pelo apoio, a Rosária Helena de Andrade e Vera Lúcia Mageste Alves, especialmente a Berenice Viana de Faria, pela atenciosa disposição em cuidar da parte formal da tese;

À amiga-irmã Vera Márcia Soares de Toledo, pelo companheirismo, carinho, incentivo e disponibilidade ao longo da travessia da vida;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Espírito Santo, pela licença concedida, e à CAPES, pela bolsa de pesquisa;

Aos colegas da Coordenadoria de Códigos e Linguagens e do Curso de Letras do IFES, que sempre me incentivaram e assumiram meus encargos durante o tempo da licença, especialmente ao professor Doutor Antônio Carlos Gomes, pela sensibilidade e disposição para ajudar a todos que o cercam;

Aos amigos e companheiros de jornada Etelvo Ramos Filho e Ilioni Augusta da Costa, que dividiram comigo o peso de fazer um trabalho tão solitário quanto um doutorado em “terras estrangeiras”;

A Camila Belizário, muito querida, que dividiu virtualmente horas de angústia pelas madrugadas e me acompanhou, dando força durante a qualificação.

Sou grata aos amigos de todas as horas Maria Madalena Covre Macedo e Antônio Carlos Pereira, pela solidariedade e presteza na leitura carinhosa dos textos em minhas horas de aperto;

A Ana Beatriz Falcão, que administra minha ansiedade e os altos e baixos do processo.

Meus agradecimentos vão também para as amigas Neida Vaz e Andréa Carvalho, que ficaram ao meu lado e me deram todo apoio no momento de maior fragilização da minha saúde.

Sou grata a minha secretária-quase-mãe, Ercília Wanzeler de Oliveira, pelo carinho e zelo extremo comigo e com os gatinhos;

E especialmente aos gatinhos, que me ensinaram que o amor pode ser sereno com sobressaltos.

RESUMO

Este trabalho discute a criação de Diadorim e Doralda, personagens rosianas, por uma perspectiva mitopoética, trazida por Benedito Nunes e iluminada pelas teorias de Mircea Eliade e Ernst Cassirer. Discutir essas personagens não poderia prescindir do exame das narrativas em que transitam, **Grande sertão: veredas** e **Corpo de Baile**, bem como da análise da relação entre as personagens e seus pares amorosos. Assim, abre-se uma reflexão que abarca os conceitos de mito e de linguagem poética, a construção narrativa de Guimarães Rosa e o desenho das personagens nessa paisagem, que nos levam a perspectivas plurais, contemplando o já conhecido hibridismo e a movência das narrativas rosianas, em que se imbricam o mítico, o místico e o metafísico. Cuidadosamente engendradas, as duas narrativas se configuram por um jogo de mostra/esconde que não oferece possibilidade de respostas, mas trazem outras inquietantes perguntas a serem somadas às que o leitor já trazia ao abrir os livros.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Poética; Mitos; Personagens femininos

ABSTRACT

This study discusses the creation of Diadorim and Doralda, two of the most significant characters by Guimarães Rosa, in a mythopoetic perspective brought by Benedito Nunes in the light of the theories by Mircea Eliade and Ernst Cassirer. The discussion of these characters could not go without examining the narratives in which they inhabit, *Grande sertão: veredas* and *Corpo de Baile*, as well as analyzing the relationship between the characters and their loving pairs. Thus, we got to a reflection that encompasses the concepts of myth and poetic language, the narrative structure created by Guimarães Rosa and the characters in this environment; these issues lead us to a multitude of perspectives, enclosing the hybridism and the movement in Rosa's narratives, in which the mythical, the mystical and the metaphysical are imbricated. The two carefully engendered narratives are established by a "hide and seek" game that does not offer answers. Instead, they raise other intriguing questions to add to the ones the reader already carries when opening the books.

Keywords: Guimarães Rosa; Poetics; Myths; Female characters

A arte é uma resistência à catástrofe cotidiana.
Adorno (1991)

*E ver o que no comum não se vê:
essas coisas de que ninguém não faz conta...*
João Guimarães Rosa (2006)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SUBSTÂNCIA MÍTICA E NARRATIVA LITERÁRIA	15
3 ARQUITETURA NARRATIVA	42
4 PERSONAGENS FEMININAS E IDENTIDADES MÍTICAS	68
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa causou grande impacto no cenário da literatura brasileira, desde a publicação de **Sagarana**, em 1946. A começar pelo título, o autor já anuncia uma literatura revolucionária, impossível de ser fixada, de se lhe impor fronteiras. O livro traz no título o tipo de mistura que leva toda a obra do autor a ser considerada eminentemente híbrida, cuja máxima “tudo é e não é”, longe de situar a fala de um personagem, define toda uma poética. Em **Sagarana**, o autor faz um amálgama de palavras de origens muito diversas – germânico e tupi –, criando o neologismo, que significa “narrativas semelhantes a lendas, sagas”, como define Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 439). A dicionarista cita, no verbete, trecho de carta de Rosa à tradutora americana, em que diz o autor: “Veja, por ex., a Snra.: a eficácia do título. **Sagarana**, totalmente novo, para qualquer leitor e ainda não explicado, virgem de visão e de entendimento. [...]”. A busca contínua dessa palavra virgem é um elemento que anuncia a poética do autor e que marca toda sua obra. Nesse livro, também, encontramos um texto que destaca essa poética (embora seus traços estejam disseminados por toda a sua produção): “São Marcos”, que traz a palavra mágica, a potência da palavra para transformar o mundo e as pessoas, gerando um universo totalmente novo e inquietante, que foge a qualquer ideia ou teoria estabelecida.

Dez anos depois, ao lançar duas novas obras, Guimarães Rosa consegue ir ainda mais além no seu propósito de desestabilizar a linguagem e assombrar o leitor. Ao publicar **Corpo de Baile e Grande sertão: veredas**, Rosa instala definitivamente o sertão como um espaço totalmente novo e aberto a múltiplas possibilidades. É um sertão, mas não é um sertão qualquer, é um sertão em que se podem situar alguns elementos geográficos e que, no entanto, não pode ser mapeado, pois os lugares e paisagens são flutuantes e mesclam o físico, o imaginário e o lendário, que se confundem permanentemente. O sertão “está em toda parte”, “é o mundo”, “é o sozinho”, para ficarmos apenas com três (in)definições de sertão apresentadas pelo narrador de **Grande sertão: veredas**.

O sertão é, então, um espaço-tempo indefinido, que tem contornos geográficos, sociais, humanos, mas é sempre plural, ambíguo e fugidivo, um campo de manobra dos sentidos que oferece uma enorme gama de possibilidades de leitura, encerrando “o cosmo

num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável”¹. Nesse espaço-tempo, o hibridismo e o trânsito se configuram como percursos de autoconhecimento.

As personagens que transitam nesse sertão apresentam também tamanha ambiguidade e mutação que se torna impossível capturá-las, pois transitam entre o verossímil e o “inacreditável”, como diz Rosa. E a linguagem que instaura esse sertão cria uma nova relação entre as palavras e seu sentido, visto que está preocupada, mais do que com o sentido da história, com “a poética ou poeticidade da forma, tanto a ‘sensação’ mágica, visual, das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis.” (ROSA *apud* DANIEL, 1968, p. 172).

Benedito Nunes (1998), em seu ensaio “De Sagarana a Grande sertão: veredas”, observa na narrativa rosiana uma “perspectiva mitomórfica”,

“[...] a narrativa escrita como se um mito fosse ou [...] escrita num estilo mítico – aquele que começa pela poesia e acaba no mito. Por ser mitomórfica, a narrativa é poética, posto que a poesia é geradora de mitos ou é o mito em potencial na linguagem, atualizando-se no voo da plumagem das palavras.” (NUNES, 1998, p. 262)

O voo da plumagem das palavras, a preocupação com a escrita poética, é objeto da crítica desde o seu primeiro momento, com Oswaldino Marques, no artigo aludido, “O canto e a plumagem das palavras”, Pedro Xisto, em “À busca da poesia”, Eduardo Coutinho, em “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, Augusto de Campos, em “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”, Mary Lou Daniel em **João Guimarães Rosa: travessia literária**, e muitos outros. Entretanto, diante da infinda capacidade inventiva de Rosa, é sempre possível atentar para outros aspectos no autor.

O investimento na palavra poética – trazendo um conteúdo mítico – é, também, observado por Davi Arrigucci Jr (1994) e confirmado pelos depoimentos dados por Rosa, autor consciente de que poesia e mito são meios de que o homem dispõe para lidar com aquilo que a razão não consegue explicar, a alguns poucos entrevistadores, em que se destaca o diálogo com Günther Lorenz, e a correspondência com os tradutores italiano, alemão e americana.

¹ LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. 2ª. ed. Editora Civilização Brasileira, 1983, p. 93. Neste trabalho, embora estejam contempladas as falas de Rosa, optamos por nos referir ao nome LORENZ (em vez de ROSA ou COUTINHO) para melhor situar o leitor no texto. Todas as vezes que se fizer essa referência ao longo do trabalho, pode-se entender que se trata das falas de Rosa em diálogo com Lorenz.

Apropriando-se de um vasto universo de conhecimento, além da linguagem cuidadosamente elaborada, Guimarães Rosa transforma em matéria do sertão temas clássicos da literatura universal, textos de ocultismo e de filosofia, mas também as lendas e “causos” ouvidos na infância, em Cordisburgo, e mais tarde, quando retorna ao sertão para, viajando em comitiva de vaqueiros, colher material para novos textos, tudo anotando em suas famosas cadernetas. A valorização da oralidade e dos conhecimentos intuitivos está impregnada nos textos do autor, que, no cruzamento entre verdade e ficção, narrativa e história, constrói esse universo mítico, ancestral, que é o sertão rosiano.

Neste trabalho, pretendemos analisar alguns aspectos da construção de duas personagens femininas no espaço masculino e masculinizado do sertão. Diadorim e Doralda estão relacionadas entre si e a esse entorno mitomórfico. No percurso, são levantadas imagens míticas femininas possivelmente revisitadas por Guimarães Rosa na construção das narrativas. Para isto, aproximamos **Grande sertão: veredas** e “Dão-Lalalão (O devente)”, mostrando pontos de contato e distanciamento entre o romance e o poema/romance, que tiveram a mesma gênese, já que **Grande sertão: veredas** foi concebido, inicialmente, para ser uma das narrativas de **Corpo de Baile**.

No primeiro capítulo, Substância mítica e narrativa literária, discutimos a escritura de Rosa a partir de um vasto conjunto de matérias com que tem contato, especialmente as narrativas orais, transformadas pelo trabalho exaustivo de burilar as palavras até tirar delas sua “substância”. Acrescentamos, ainda, algumas reflexões sobre o mito e suas manifestações, baseados, principalmente, na obra de Mircea Eliade, com intuito de observar novas camadas de significação que o autor imprime aos mitos e a ligação entre o mítico, o místico e o metafísico, que em Guimarães Rosa se traduz em poético.

No segundo capítulo, Arquitetura narrativa, buscamos situar as duas narrativas eleitas para o trabalho, e iluminar brevemente o conjunto de **Corpo de Baile**, de onde foi destacado “Dão-Lalalão (O devente)”, observando o trânsito e a reversibilidade constantes de personagens, sons, motivos e paisagens entre as “novelas” de **Corpo de Baile** e mesmo entre essa obra e **Grande sertão: veredas**. Em seguida, observamos a nota da desmedida, já apontada por Rosa em uma das epígrafes de “Dão-Lalalão”, que toca os dois protagonistas e os aproxima dos heróis da tragédia clássica, conduzindo-nos à discussão das questões sonho/realidade e memória/esquecimento. Por fim, a narrativa como “esquecimento ativo”, na concepção de Paul Ricoeur, e forma de conquistar o perdão, considerando que os dois protagonistas se sentem “deventes”.

Personagens femininas e identidades míticas é o título do terceiro capítulo, que busca analisar as personagens femininas centrais presentes nos textos escolhidos, traçando-lhes um perfil, conscientes do hibridismo e constante deslizamento de sentidos que está no cerne de suas construções, e delineando seu papel nas narrativas literárias, em cotejo com outras personagens míticas e ancestrais que culminam no mito da Androginia, retomando elementos de ligação entre o mito e a linguagem poética, discutidos, entre outros, por Cassirer. Nesse sentido, esse capítulo espera oferecer ao leitor uma identidade “traduzível” das histórias recriadas por Rosa, permitindo enxergar, na palavra e no discurso, um documento cultural, existencial e simbólico da interpretação de um texto situado na memória ou nos arquivos mais íntimos do autor, principalmente porque as personagens têm destacado papel no desenvolvimento das histórias. São elas que propiciam a ação e a reflexão acerca da vida e do mundo que as circunda, e se ligam às outras personagens, dando sentido às narrativas.

Desta forma, pensamos que todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades/leitores que as leem, pois sabemos que não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”, apontando uma visão individualizada ou particular daquele que a lê, daquele que a investiga. Nenhuma obra e nenhuma avaliação crítica e reflexiva pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, a obra se reinaugure, sofrendo modificações, talvez quase imperceptíveis mas que apresentam novos olhares – também inaugurais.

Este é, portanto, o objetivo maior deste trabalho de pesquisa. Compartilhar com o leitor uma forma de investigar os textos de Guimarães Rosa, buscando compartilhar também sensibilidade, leitura e interpretação críticas, concretizando assim um olhar sobre o mundo, sobre os homens e sobre as coisas que o identificam na sua existência.

2 SUBSTÂNCIA MÍTICA E NARRATIVA LITERÁRIA

... tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas.²

Guimarães Rosa

O depoimento acima, bastante significativo - memória das memórias revisitadas e reinventadas -, desvela um Guimarães Rosa narrador, a recuperar e confessar as raízes mais remotas de uma infância solitária, mas rica em referências sensíveis, substantivas, que justificam e compõem o conteúdo subjetivo e complexo de seu tecido existencial, ficcional.

Em um primeiro momento, Rosa confirma o papel da sensibilidade e a importância das narrativas orais para a construção da imaginação criadora, confirmando também, em última análise, que não há povo sem narrativas orais em sua história. Elas não têm autoria definida, são resultado de um processo coletivo e continuado de criação; sua origem perde-se em tempos imemoriais, encontrando os mitos, as lendas e os conteúdos mais fabulativos transmitidos por diferentes povos, culturas, interpretações, formando um caminho para que a natureza humana, instigada pela curiosidade, busque o conhecimento³. Tais narrativas podem ser consideradas os primeiros gêneros ficcionais que as inúmeras sociedades utilizaram para contar fatos marcantes, que podem ter ocorrido e são transformados, mas que traziam em si um grau significativo de mistério e sedução para o ouvinte que os viveu e recriou na sua audição privilegiada.

Dessa forma, o prosador-poeta observa que as imagens vistas, lembradas pelo poder da memória imaginativa, são também um patrimônio de sensibilidade e consistência narrativa, possibilitando a recriação e transformação do vivido pelo sentido. As mesmas narrativas referendam uma experiência de conhecimento e visão de mundo empíricos, em que

² PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 37.

³ Lembramos aqui a etimologia da palavra narrador, cujo radical, *gnarus*, significa “quem conhece”, de *cognoscere*. Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, lembra-nos de que a arte de narrar é também a arte de “trocar experiências” (1983, p. 57), e o narrador é um sábio contador de histórias, capaz de dar conselhos ao ouvinte. Valorizando a sabedoria contida nas narrativas orais, o filósofo acrescenta que “A experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1983, p. 58). O papel dos narradores e sua importância nos textos estudados serão melhor discutidos no próximo capítulo deste trabalho.

a introspecção, os sentimentos, as emoções e os pensamentos descortinam um campo fértil para a natureza humana interrogar sua substância, reaproveitando-a em diferentes momentos do conhecer, conviver e realizar-se como existência.

Sendo substância a matéria primeva de que é formado um corpo, absolutamente essencial para a nutrição, para a vida (HOUAISS, 2012), lembramos que é um termo bastante caro a Rosa, que assim intitula um de seus contos mais comoventes sobre a identidade, sobre o amor sublime, o amor intemporal, presente em **Primeiras estórias**. A conclusão do conto nos remete diretamente ao tempo mítico, temática implicada neste trabalho:

Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse o dia de todos os pássaros. (ROSA, 2005, p. 190)

Perpassa o conto, como substância concreta, o polvilho, que “se faz a coisa mais alva” (ROSA, 2005, p. 185), a substância metafísica a ser alcançada. “Um dom de branco [...]. Destemia o grado, cruel polvilho, de abater a vista, intacto branco” (ROSA, 2005, p. 187). “A coisa mais alva” é perseguida por Rosa em toda a sua obra, e sendo “[o amido] — **puro, limpo, feito surpresa**” (grifo nosso) evoca a palavra, como a deseja o autor, quando fala de seu trabalho com a linguagem: “meu método [que] implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (LORENZ, 1983, p.81). A claridade se mantém ao longo de todo o conto, desde as “claridades no campo” (ROSA, 2005, p. 85) do mês de maio, da Virgem, presente já no primeiro parágrafo, até o final, em que os personagens, em “alvor, avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse o dia de todos os pássaros”, invocando, de imediato, a Moça Virgem, a “Muito Branca-de-todas-as-Cores”, a Poesia, assim nomeada no “conto” “Cara-de Bronze”, mas perseguida em toda a obra de Rosa, bem como as moças alvas, claras, que passeiam por seus textos⁴. O que acontecia era o “Não fato, não tempo, silêncio em sua imaginação”, o inexprimível, que só se conhece na experiência e não é

⁴ Diadorim e Doralda, objetos deste trabalho, são duas delas, alvas até nos nomes, mas não são as únicas. Ao longo do texto, discorreremos mais sobre elas.

traduzido em palavras. O alvor, o brilho, compõe também a ilustração⁵ do conto, abaixo apresentada, e surge como raios que partem do casal com as mãos entrelaçadas, sinalizando a relação amorosa de que trata o conto, entre o símbolo do infinito e o do feminino, dois elementos de muita importância na obra de Rosa em geral, e definidores nas narrativas em tela neste estudo.



Fonte: JARDIM. In: ROSA, 2005, p. 213

Para Aristóteles (1969), substância é a realidade que se mantém estável sob os acidentes múltiplos e mutáveis, servindo-lhes de suporte e sustentáculo; é o que subsiste por si, com autonomia e independência em relação às suas qualificações e estados. Segundo o filósofo, a busca do conhecimento humano é uma dessas “substâncias”. No Livro 1 da **Metafísica**, o filósofo apresenta algumas das razões que sustentam essa busca:

Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal disso é o prazer que nos proporcionam os nossos sentidos; pois, ainda que não levemos em conta a sua utilidade, são estimados por si mesmos; e, acima de todos os outros, o sentido da visão. Com efeito, não só com o intento de agir, mas até quando não nos propomos a não fazer nada, pode-se dizer que preferimos ver a tudo mais. O motivo disso é que, entre todos os sentidos, é a visão que põe em evidência e nos leva a conhecer o maior número de diferenças entre as coisas. (ARISTÓTELES, 1969, p. 36)

Aristóteles (1969) nos lembra de que tal conhecimento não só é fruto da curiosidade inerente ao ser humano que busca “conhecer o maior número de diferenças entre as coisas”, mas também é um componente subjetivo dessa experiência de existir visto que, dentre os sentidos a serviço dessa construção, a visão promete a individualidade de uma formação, ainda que tal conhecimento, favorecido pela introspecção e solidão, já apontadas por Guimarães Rosa, manifeste a subjetividade de um olhar particular e de suas escolhas temáticas, formativas, existenciais e culturais.

⁵ Em suas primeiras edições, publicadas pela editora José Olympio, os livros de Guimarães Rosa traziam ilustrações com a colaboração do autor. Lauro Merquior Mendes, no ensaio *Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas*, analisa a relação entre a composição visual do livro e processo de escrita. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Orgs.) **A astúcia das palavras**. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p.51-80. A ilustração de **Primeiras Estórias** é de Luiz Jardim.

Cassirer (1994) corrobora essa afirmação aristotélica, considerando as explicações e visões de mundo subjetivas como uma continuidade ou um amálgama que se acrescenta permanentemente:

A percepção dos sentidos, a memória, a experiência, a imaginação e a razão estão todas ligadas por um vínculo comum; são apenas estágios e expressões diferentes de uma única e mesma atividade fundamental, que atinge a sua mais alta perfeição no homem ... (CASSIRER, 1994, p. 12)

Nesse sentido, Cassirer (1994) ensina que o conhecimento, forjado, por exemplo, pelas inúmeras visões de mundo individuais e subjetivas, é uma continuidade de informações apreendidas, que vão desde as mais simples até as mais intelectuais e abstratas, chegando, inclusive, a questionar, pela curiosidade e introspecção, as manifestações religiosas, míticas, ontológicas e cosmogônicas. A origem do mundo está sempre interrogada pela origem do próprio homem, levando o autoconhecimento desse próprio homem a uma obrigação especulativa abrangente e fundamental para o interesse ou apaziguamento das constantes dúvidas investigativas que vão se acumulando ao longo de sua história.

Sob esse aspecto, Guimarães Rosa traz uma constante interrogação, meditando e propondo, através de sua obra, uma nova visão do mundo e dos homens. O “fabulista por natureza” passa a ser criador, trazendo, nas estórias e histórias dos personagens, interpretações desse conhecimento intuitivo e sensível, amalhado ao longo dos anos, dos silêncios introspectivos e das reflexões. O prosador escutava, sempre de ouvidos atentos, tudo o que podia e, dizia ele, “comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, na sua essência, era e continua sendo uma lenda.” (LORENZ, 1983, p. 69).

Essas transformações, produto de uma imaginação fértil e criadora, remontam, portanto, às mais primitivas formas do conhecimento humano, em que lendas e outras manifestações de narrativas orais são histórias fantasiosas, muitas vezes aliando fatos históricos e reais a fatos irrealis, produtos da imaginação e da visão de mundo de um indivíduo ou de uma cultura. São, na sua maioria, explicações “aceitáveis” para fatos que, a princípio, não encontram sua justificativa na racionalidade do cotidiano. Além disso, as lendas são repassadas de geração em geração, não significando nem uma verdade absoluta nem uma mentira; são, sim, histórias que sobrevivem à memória e ao tempo, garantindo sua parcela de verdade distante e de ficcionalização.

É nesse cruzamento entre verdade e ficção, narrativa e história, que repousam os alicerces da obra rosiana, a partir da reelaboração de histórias vivenciadas e reatualizadas pela memória. Para tanto, há que se considerar a célebre abertura de “Aletria e hermenêutica”, o

primeiro prefácio de **Tutaméia**⁶, que traz como advertência: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1985, p. 7). Em outras palavras, e em um tom quase professoral, Rosa defende que a obra de arte deve ser uma invenção ou desdobramento ou consequência desse modo de ver o mundo.

A obra não carrega uma compreensão simplificada do real empírico e nem mesmo questiona esse real em sua concretude. Se a realidade, por outro lado, é também dinâmica e sempre em processo, assim como a imaginação, ela é um constante vir-a-ser. Em consequência, pode-se inferir que a realidade, sob esse aspecto, não abre mão de seu oposto, a realidade idealizada, visto que existe, nesse jogo quase antinômico, a dialética da existência e do fazer existir que a arte promete. Aliás, ela parte da realidade, de suportes materiais, estruturas do concreto para criar realidades vitalizadas pela sensibilidade e imaginação criadora.

O fenômeno artístico promete uma totalidade do real reunindo os opostos, as diversidades e diluindo os conceitos em uma atemporalidade que conjuga presente, passado, futuro em uma experiência unitária, na qual a imaginação – que se constrói a partir do presente de uma percepção momentânea, futuro e idealidade – organiza uma multiplicidade de referenciais e compõe uma unidade, definida como obra.

Podemos, por esse olhar, confirmar as observações de Eduardo Portella, quando afirma que:

Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da *mimese* aristotélica. A sua literatura não quer ser nem cópia, nem reprodução da natureza. Nem *espelho da natureza*, nem *segunda natureza*⁷. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. Através da *mimese*, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra. (PORTELLA, 1983, p. 200).

Ao avaliar o procedimento mimético como versão criativa, tal como Aristóteles (1969) o compreende, Portella (1983) avalia também a questão da visão como sentido primeiro para a construção do conhecimento como Aristóteles (1969) esclarece, justificando, em contrapartida, a supremacia de um real mediado por homens e coisas, por visões e olhares imaginativos. Dessa forma, a obra de Guimarães Rosa, para o crítico, é uma libertação da

⁶ Último livro do autor publicado em vida, **Tutaméia** (Terceiras estórias) reúne de 40 estórias excepcionalmente curtas, que se diferenciam dos textos publicados por Rosa até então, e que haviam sido veiculadas anteriormente na revista médica Pulso. Entremeando as estórias estão quatro longos prefácios que se diferenciam, além da extensão, por serem grafados em itálico e ter um caráter metaficcional ou metapoético.

⁷ Os grifos em itálico são do próprio autor.

realidade e, ao mesmo tempo, uma fértil e sensível realidade imaginada, tal como o próprio escritor a concebe:

[...] sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. (LORENZ, 1983, p. 69).

A escritura rosiana, assim concebida, passa a frutificar emoções e sentidos renovados, nascidos de uma experiência singular com o seu patrimônio existencial; a vida, por si só, já é literatura – sentimento, emoção, linguagem, palavra em estado simbiótico – cabendo à disponibilidade criadora transformar esse conteúdo em produção concreta. Dessa forma, a “personalidade própria” de que fala Rosa dá às notações sensíveis e intuitivas uma coloração e densidade próprias à visão de mundo reconstruída pelas lendas, confissões e contos aprendidos de forma latente no sertão, na vida do mundo poético-literário.

Pensar nas lendas citadas por Guimarães Rosa e seu papel na configuração da cultura e de sua própria escrita, como ele mesmo sugere, remete-nos ao conceito de lenda, na definição de Luis da Câmara Cascudo:

Lenda. Episódio heroico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, *legenda*, “*legere*”, possui características de fixação geográfica e pequena deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático. Conserva as quatro características do conto popular: Antiguidade, Persistência, Anonimato, Oralidade. (CASCUDO, 1984, p. 434)

Da manifestação do folclorista pode-se aferir que a escritura rosiana carrega inúmeras indicações de reatualização de tradições e lendas populares, transmitidas pela palavra poética e por uma linguagem inaugural, que transforma temas, narrativas ouvidas ou intuídas e experiências imaginadas, em recortes de material sensível a habitar as produções literárias. O sobre-humano e o maravilhoso muitas vezes se encontram para esboçar uma atmosfera sertaneja atemporal, destituída de indícios e balizas concretas que restringem o conteúdo imaginativo e arquetípico dessas rememorações, ultrapassando as lendas e encontrando os mitos.

A esse conhecimento assistemático acrescentam-se os contos, os “causos” que, igualmente transformados, referendam a poesia da linguagem e do atualizar as estórias,

criando novas histórias. Em “Dão-lalalão (O devente)”, tem-se um exemplo primoroso dessa infinita possibilidade de imaginar, que reforça a verdadeira intensidade do ditado popular “quem conta um ponto aumenta um ponto” e ratifica o prazer de ouvir ou contar histórias.

Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao Franquelim Meimeio, contador, que floreira e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessoa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca a boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões. (ROSA, 1984a, p. 15)

A novela, ouvida por ocasião das idas ao povoado, passa por inúmeras e diferentes interpretações, cuja substância “encorpada” pela imaginação de quem reconta os episódios, torna-se material de divulgação e renovação temática, trazendo junto de cada cena o signo do novo, do original que se visita na lembrança e na criação imaginativa.

Os sertões, por outro lado, correspondem à matéria bruta que Rosa espera cristalizar como referência ancestral. Quando, por exemplo, dá voz ao ex-jagunço Riobaldo, Rosa traz à tona muito de si mesmo e dos conhecimentos adquiridos na região em que nasceu: raízes, pessoas, causos e lugares visitados e observados, ao longo da vida e nas viagens pelo sertão, transformam-se em matéria-prima para o conjunto da obra e espelho sensível a eternizar a terra e a gente. Essa matéria sensível e sua revisitação pelo olhar da imaginação criadora marcam fundamentalmente o autor, que assim confessa a João Condé o poder e a afeição a este conteúdo:

[...] eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior — sem convenções, — poses — dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca (ROSA, 1984b, p. 8-9).

O depoimento justifica a sensibilidade e o poder das recordações instaladas na memória. A saudade de Minas Gerais – seu espaço onírico e seu povo – permite a Rosa uma experiência de conhecimento intuitivo instrumentalizado pelo olhar e pelas sensações, mas que, em contrapartida, oferece-lhe uma leitura existencial e sensível do mundo circundante.

É essa leitura, essa interpretação e esse olhar que permitem também ao leitor se identificar com esse conteúdo, instigando um patrimônio de lembranças e notações, instaladas no universo e na cosmovisão individual que, por sua vez, permitem-lhe novas interpretações e olhares sobre o mundo circundante – olhares esses nascidos do cruzamento da experiência individual e daquela desvelada pelo prosador-poeta, Guimarães Rosa.

Nesse momento, e com esse papel simbiótico das leituras sensíveis, pode-se falar aqui dos mitos como produções importantes para a consecução deste movimento de memória, saudade e identidade que reúne escritor e leitor pelas vias de um discurso literário, poético, mas igualmente real na sua imaginação. Cumpre, porém, fazer uma breve distinção entre as lendas, que temos citado, e os mitos.

Para André Jolles (1976), tanto o mito quanto a lenda são “formas simples”, que surgem da cristalização da disposição mental e da produção linguística que pode ao mesmo tempo “*querer dizer*” e “*significar*”. A disposição mental da lenda (*legenda*) é a imitação com o intuito de manter a tradição, a história. Esse tipo de narrativa se origina das compilações de histórias e depoimentos sobre a vida e os atos de santos (podendo também narrar um evento de determinada comunidade, um marco geográfico ou a origem de algo), e “[...] tal Vida obriga-se a ter um desenvolvimento que corresponde, em todos os seus aspectos, à história de uma existência real.” (p. 42). Inicialmente, a lenda tinha objetivo pedagógico, de apresentar referenciais, exemplos de boa conduta que deveriam ser imitados pelos ouvintes dessas histórias. Com o passar do tempo esse tipo de narrativa perde força, e a lenda ganha novos contornos, conforme se viu com Câmara Cascudo (1984). Já o mito tem como disposição mental o saber, a ciência. Entretanto, não se trata do saber que visa a um conhecimento total ou a certezas, mas “[...] trata-se, aqui, do saber absoluto, que só se produz num caso: quando um objeto se cria a si mesmo numa interrogação e em sua resposta, para se fazer conhecer e se manifestar na palavra, na profecia.” (JOLLES, 1976, p.93).

O mito relata o processo de criação de um objeto, sempre a partir de uma pergunta e uma resposta, como um oráculo. No entanto, o mito caracteriza-se pela vontade humana de conhecer, pela busca da compreensão da existência, que tem objetivo de “apreender o Ser e a natureza das coisas” (JOLLES, 1976, p. 97) de uma forma universal. Espelhando uma forma do ato de conhecer ou o seu desejo, o mito é mensageiro da palavra sagrada e secreta transmitida por diversos rituais ao longo das gerações. Em **Mito e realidade**, Mircea Eliade (2000) lembra a dificuldade de descobrir uma única definição para o mito, pois se trata de

“uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.” (p.11).

Não há sociedade sem mitos ou motivos mitológicos. Eles aparecem na história, na literatura, na filosofia, na política, nas liturgias, nas interpretações de esotéricos, teólogos, filósofos, antropólogos, poetas e cancioneiros.

Se o homem, de certa forma, não se justifica nesse universo cotidiano sem suas crenças e seus aprendizados, a riqueza e pluralidade de sua vida se relacionam com esses patrimônios, apontando para uma experiência não racionalizada, mas intuitiva e sensível. E Guimarães Rosa busca e acrescenta a sua racionalidade um conhecimento e uma linguagem originais. Para tanto, indica o caminho dos mitos, de seus motivos, das histórias e discursos ancestrais, em favor de uma vivência intuitiva, não racional, mostrando que qualquer estudo de – ou sobre – o homem e suas formas de conhecimento não pode prescindir de um exame mais atento dos mitos, visto que sua presença, nas experiências humanas e narrativas, conduz ao repensar de abordagens críticas e reflexivas tradicionais, valorizando, em contrapartida, as leituras mais simbólicas e originais, tal como seus depoimentos deixam, por exemplo, antever:

As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. (LORENZ, 1983, p. 72)

A escolha por narrar aventuras fora do tempo também é uma escolha mítica, pois no mito há uma valorização da periodicidade cíclica e até do eterno retorno – capacidade do mito de retornar às origens e renová-las – em que se sobrepuja o historicismo e a própria história. Nessa revolta contra o tempo histórico, está presente a tentativa de reintegrar esse tempo, carregado de experiência humana, no tempo cósmico, cíclico e infinito (ELIADE, 1992, p.125) almejando-se a eternidade. Este é o desejo de Rosa, explicitado pela escolha do sertão como espaço primordial de suas narrativas, “porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde “O interior e o exterior já não podem ser separados”⁸. (LORENZ, 1983, p. 86), e do sertanejo como protagonista, já que esse “homem é o eu que ainda não encontrou um tu; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo, você mesmo escreveu

⁸ Da entrevista original, "*Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*". Citado em alemão por Guimarães Rosa (LORENZ, 1983, p.86).

isso, ‘perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original’.”(LORENZ, 1983, p. 86). Nesse sentido, podemos considerar toda a obra de Guimarães Rosa, sobretudo os textos escolhidos para esta pesquisa, como narrativas que recuperam um “comportamento mitológico”, como o entende Eliade. Para o estudioso das religiões, as marcas desse comportamento “revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio’.” (ELIADE, 2000(a), p.164-165), tal qual reconhece Rosa em seu trabalho com a linguagem, cujos traços perceberemos ao longo do trabalho.

Para os gregos, mito é derivado de *mythos*, significando palavra, mensagem, linguagem, favorecendo uma correspondência ou analogia que, por sua vez, constitui a substância do símbolo. O símbolo é um elemento desta arquitetura; o que propomos nesta leitura é olhar, com os elementos próprios de uma experiência sensível e cultural, as possíveis interpretações que construirão o universo mítico em Guimarães Rosa.

René Guénon, em *Aperçus sur l’initiation*, (1975, p. 123), lembra que a raiz *mu* da palavra mito significa silêncio, justamente porque se delinea o inexprimível contido em uma narrativa mítica. É interessante perceber, na concepção desse autor, que o mito, originalmente, não se separa de seu conteúdo místico, dos “mistérios” revelados pelo mito.

De fato, a palavra grega *muthos*, “mito” vem da raiz *mu*, e esta (encontrada também no latim *mutus*, mudo) representa a boca fechada, e, portanto, o silêncio, que é o sentido do verbo *muein*, fechar a boca (e, por extensão, vem a significar também fechar os olhos, literal e figurativamente); o exame de alguns derivados deste verbo é particularmente instrutivo. Assim, de *muô* (no infinitivo *muein*) são derivados, de imediato, dois outros verbos que diferem muito pouco em sua forma, *muaô* e *mueô*. O primeiro tem as mesmas acepções que *muô*, e deve-se lhe acrescentar um outro derivado, *mullô*, que significa mesmo fechar os lábios, e também murmurar sem abrir a boca. Quanto a *mueô*, o mais importante é que significa iniciar (aos “mistérios”, cujo nome também é derivado da mesma raiz [...], e precisamente pela intermediação de *mueô* e *mustês*) e, conseqüentemente, de uma vez instruir (mas primeiro instruir sem palavras, como acontecia, efetivamente, nos mistérios) e consagrar. (GUÉNON, 1975, p. 123, tradução nossa).⁹

⁹En effet, le mot grec *muthos*, « mythe », vient de la racine *mu*, et celle-ci (qui se retrouve dans le latin *mutus*, muet) représente la bouche fermée, et par suite le silence; c’est là le sens du verbe *muein*, fermer la bouche, se taire (et, par extension, il en arrive à signifier aussi fermer les yeux, au propre et au figuré); l’examen de quelques-uns des dérivés de ce verbe est particulièrement instructif. Ainsi, de *muô* (à l’infinitif *muein*) sont dérivés immédiatement deux autres verbes qui n’en diffèrent que très peu par leur forme, *muaô* et *mueô*; le premier a les mêmes acceptions que *muô*, et il faut y joindre un autre dérivé, *mullô*, qui signifie encore fermer les lèvres, et aussi murmurer sans ouvrir la bouche. Quant à *mueô*, et c’est là ce qu’il y a de plus important, il signifie initier (aux « mystères », dont le nom est tiré aussi de la même racine [...], et précisément par l’intermédiaire de *mueô* et *mustês*), et, par suite, à la fois instruire (mais tout d’abord instruire sans paroles, ainsi qu’il en était effectivement dans les mystères) et consacrer.

Assim, a etimologia da palavra mito, em suas diversas acepções, permite apreender uma condição privilegiada de interpretação, que expõe à luz da consciência um conhecimento intuitivo reconhecido a partir da decifração da mensagem ou realidade contida no mito, na busca de seu entendimento ou compreensão. Resta ainda lembrar que *mytheo* significa “falar”, “conversar”, “contar”, “narrar”, sugerindo que o mito é a revelação de um evento pela palavra, ou a “palavra revelada”. Nesse sentido, o símbolo vem a ser uma representação figurada de algumas ideias que se realizam em uma imagem ou palavra, tornando-se o modo gráfico ou figurativo – modo de expressão – enquanto o mito representa um modo verbal destas determinadas etapas de conhecimento. É pelo símbolo – sinal de reconhecimento – que chegamos ao mito, na reunião desse símbolo com a realidade que ele representa.

Cassirer (1985, p. 20) considera que o mito é uma forma simbólica, assim como a arte, a linguagem e a ciência, pois trata de um processo de formação espiritual que reflete o real, mas não chega a captar a própria realidade tendo que, para representá-la, recorrer ao signo, ao símbolo, “não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo”. (CASSIRER, 1985, p.22). Trata-se, nesse caso, de representações de realidades de ordens diferentes (ideia e imagem), entre as quais existe uma correspondência que se baseia na natureza de uma e de outra, uma realidade que pode ser representada por uma realidade de outra ordem, configurando, uma o símbolo da outra. O que define a relação de expressividade que caracteriza o mito, para o filósofo, é a identidade entre signo e símbolo, em que o símbolo funde-se ao signo e passa a não somente representar a coisa, mas a se confundir com ela (CASSIRER, 1994, p. 167).

Octávio Paz (1984), em **Os filhos do barro**, contribui para o esclarecimento dessas questões, sobretudo quando explicita a questão da analogia, afirmando que a analogia é a ciência das correspondências.

A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo de semelhanças, aceitamos as diferenças. [...] A analogia diz que cada coisa é a metáfora de outra coisa, porém no plano da identidade não há metáforas: as diferenças se anulam na unidade e a alteridade desaparece. (PAZ, 1984, p. 100)

Percebe-se aqui a relação entre analogia, símbolo e mito que se organiza em face de representações, pluralidades e unidades. As semelhanças entre os fatos ou ideias e representações ganham uma identidade e uma unidade que desdenham as diferenças em busca

da primazia de uma ordenação, sensível ou idealizada, mais universal. Assim, a analogia aproxima as realidades e as assemelha naquilo que se correspondem, passando a traduzir um conhecimento ou uma verdade que se superpõe às possíveis diferenças que também se encontram na pluralidade sógnica destas realidades.

No que concerne ao mito, Paz (1984) insiste que “a analogia se insere no tempo do mito, e mais ainda, é seu fundamento” (p. 101), justificando, portanto, o entrecruzamento dessas realidades reatualizadas continuamente pelas narrativas míticas, as quais, ao serem transmitidas desde sempre, promovem a identidade e a compreensão de uma condição de sensível do homem e de sua busca pela universalidade, apesar da alteridade das visões e entendimentos plurais.

Nesse sentido, o mito é, antes de tudo, uma narrativa simbólica, cujo fundamento analógico carrega o reconhecimento de correspondências que não se exprimem senão pela aproximação de imagens e ideias. Esse “inexprimível”, para outros teóricos, tais como Eliade¹⁰, pertence à substância da vida espiritual, e é pelas imagens e símbolos que utiliza que o homem reintegra “um estado paradisíaco do ‘homem primordial’”, o que permite o entendimento do mito como uma história dos acontecimentos que são eternos; é uma história de verdade que aconteceu no começo dos tempos e que serve de modelo para o comportamento humano.

Dessa forma, pode-se inferir que o mito é um fato vivo, não racionalizado pelos desígnios de uma atividade mental organizada por padrões dinâmicos, e que, entretanto, escapa de uma ideia própria somente aos povos primitivos, para referendar e garantir, em contraposição, uma forma do pensamento humano compreensivo e intuitivo na sua concretização via linguagem e via palavra. O mito, como conhecimento, aflora de uma forma primitiva, mas persegue seu caminho em busca de um desenvolvimento – oral em primeiro momento, bastando, para tanto, lembrar o papel das narrativas orais na construção do arcabouço cultural do homem – e de uma permanência via linguagem escrita¹¹. Assim, esta narrativa, disseminado-se, modificando-se, adaptando-se e reatualizando-se através de

¹⁰ Eliade considera, em sua obra **Imagens e Símbolos**, o pensamento simbólico como consubstancial ao ser humano, precedendo até mesmo a linguagem e a razão discursiva. Para o estudioso das religiões (1991, p. 8), o “símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafia qualquer outro meio de conhecimento”; e além, disso, as imagens, símbolos e mitos teriam a capacidade de responder a uma necessidade e de revelar as modalidades mais secretas do ser.

¹¹ Em **Mito e realidade** (2000(a), p. 163-4), Eliade, considerando a crise das artes modernas, observa que “[...] assim como outros gêneros literários, a narrativa épica e o romance prolongam, em outro plano e com outros fins, a narrativa mitológica. Em ambos os casos, trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso. [...] Por esse prisma, pode-se dizer, portanto, que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de ‘histórias mitológicas’ dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’.”

migrações, religiões diferentes, sociedades, cultos e influências outras, perpetua-se pelas suas transformações, tingindo de cores e adereços locais as representações figuradas que melhor a significam e definem.

O pensamento mítico, portanto, sugere uma possibilidade de interpretação, para captar o sentido profundo que tal conteúdo traduz em um exercício de sensibilidade, de identidade e de exegese; é, mais do que uma estrutura material, um reflexo da consciência humana, determinando ou refletindo um momento de seu estar e compreender ou dar a entender o mundo¹². Trata-se, nesse caso, de uma compreensão do mito como estrutura modelar da experiência humana, configurando, muitas vezes, aspirações e modelos não atingidos, mas que sempre reforçam as impressões de idealidade e lembranças ancestrais e coletivas. Pensando na escritura de Rosa (1986) e, mais especificamente, em **Grande sertão: veredas** e “Dão-lalalão (O devente)”, tem-se, como um dos diálogos míticos mais importantes dos temas ali inscritos, a viagem, que é por excelência, um conteúdo mítico a retratar passagens e mudanças em seus personagens, que, por sua vez, permitem ao leitor identificar etapas e processos míticos, misturando elementos profanos e sacralizados em busca de uma retrato sensível, permeado de notações simbólicas.

Nas memórias dos personagens, o *homo viator*¹³ de tradição homérica perpetua-se no sertão, mas é dele o canto que nos seduz a mergulhar no texto e tomar parte de sua trajetória.

Para Guimarães Rosa não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – o objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger. (NUNES, 1976, p. 179).

A viagem¹⁴ é imaginada como travessia poética, que vai além da experiência do deslocamento físico, pela qual cada protagonista “atravessa” a si mesmo, em busca do “quem

¹² Nesta acepção, o pensamento mítico funde-se ao misticismo que lhe deu origem. Como nos lembra Eliade em **Mitos, sonhos e mistérios** (1989, p. 11), “não existe mito, se não existir o desvendar de um ‘mistério’, a revelação de um evento primevo que serviu de base quer a uma estrutura do real, quer a um comportamento humano”. Lembra ainda o historiador das religiões que, quando o mito não é admitido como uma “revelação de mistério”, ele é rebaixado, torna-se obscuro, converte-se à condição de conto ou lenda. Dessa forma, o caráter sagrado não pode ser separado do mito, sem ocasionar uma perda de sentido.

¹³ Podemos lembrar ainda que “*viator*” foi o pseudônimo usado por Guimarães Rosa quando entregou os originais de **Sagarana** ainda com o título **Contos** à editora José Olympio, conforme escreve a João Condé, em carta transcrita do livro **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**, de Vilma Guimarães Rosa. p. 331 a 337, e que o mote da viagem é recorrente em seus textos.

¹⁴ O tema da viagem retoma aquele da passagem e passeio ao longo de toda a obra rosiana, em vários níveis, muitas vezes imbricados: uma passagem de um lugar ao outro, de um estado a outro, de um nível de consciência

das coisas”, como em “Cara-de-Bronze”, novela de **Corpo de Baile** que encena uma *performance*¹⁵ em que um rico e misterioso fazendeiro, que vive imobilizado e isolado em sua propriedade (pois acredita ter matado, quando era jovem, seu pai, e só descobre que não o fez 40 anos depois) – “o homem mais sozinho neste mundo... É ele, e Deus” (ROSA, 2006, p. 567) e só se comunica com o mundo através de seus vaqueiros, sentindo-se próximo da morte, pede ao Grivo – “rico de muitos sofrimentos sofridos, passados” (ROSA, 2006, p. 596) –, seu vaqueiro que parecia ter maior sensibilidade para captar a poesia dos lugares, que faça uma longa viagem a sua [do Cara-de-Bronze] terra natal¹⁶ em busca da essência da vida, do “quem das coisas”, da Poesia¹⁷.

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo*, mas *que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-cores*, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (ROSA, 2006, p. 589-90)¹⁸

Atentando para os grifos de Rosa (2006) no texto, chama-nos atenção o não grifado, a “Muito Branca-de-todas-as-Cores”, “moça de olhos verdes”, figura persistente em nossas leituras de Rosa, que traz à cena também Doralda e Diadorim, referidas como “moça branca”. Essa moça era a Noiva de Cara-de-Bronze, que ele deixou quando fugiu do Maranhão, mas também a Poesia, que ele quer resgatar. Enfim, temos Diadorim, Doralda, a Noiva de Cara-de-Bronze, a Poesia do Grivo e de Siruiz, como elementos – substanciais – alvos, claros, imbricados entre si na narrativa de Rosa. A esse respeito, interessante levantar uma observação de Benedito Nunes (1976) sobre essa Moça que o Grivo foi buscar:

a outro, retomando a questão da iluminação da consciência e do estar-no-mundo como um reconhecimento de uma condição privilegiada do homem, que se perpetua por essas passagens, essas tomadas de consciência. Por isso, o mito é, também, consciência do dinamismo da vida e do movimento de passagem.

¹⁵ Usamos aqui o termo *performance* na concepção de Paul Zumthor (2000). Trata-se da contação de estórias enquanto acontecimento, enquanto materialização, no tempo e no espaço, da voz, do gesto, do espetáculo.

¹⁶ No mesmo ano de 1956 em que publica **Corpo de Baile e Grande sertão: veredas**, Rosa prefacia o livro organizado e traduzido pelo amigo Paulo Rónai, **Antologia do conto húngaro**, que traz textos de autores conhecidos e outros, compilados da tradição oral. Nesse prefácio, entre outras coisas, Rosa levanta que o conjunto de textos traz “um retrato poético da Hungria” (ROSA, 1998, p. 15), terra natal de Rónai. Discorrendo sobre a importância do trabalho do tradutor – uma arte, segundo Rosa – e sobre a língua húngara, que demonstra conhecer bem, observa que o húngaro é “uma das línguas mais sonoras em seu vozeio [...] uma língua menos ‘da lei’ que ‘da graça’; uma língua para homens muito objetivos, ou para poetas” (ROSA, 1998, p.27). Observamos nesse prefácio elementos caros a este trabalho, como a valorização da cultura oral, da sonoridade das palavras, da poesia, a possibilidade de trazer, pela literatura, “um retrato poético” da terra natal, que também estão presentes em “Cara-de-Bronze” e na obra de Rosa em geral.

¹⁷ Lembra Benedito Nunes (1976, p. 182) que “A viagem apresenta-se em ‘Cara-de-Bronze’ como demanda da Palavra e da Criação Poética”.

¹⁸ Grifos do autor.

Feminina e vegetal, a Noiva reúne as grandes figuras míticas da Terra Mãe, da Terra Primordial e da Árvore da Vida – Nhorinhá, Beatriz e Helena. Substrato do mundo, agente de criação, confunde-se com a Palavra, que a torna manifesta e sensível à imaginação. (NUNES, 1976, p. 194)

O próprio Grivo, segundo Nunes (1976), evoca a figura do Menino mítico, arquétipo do sagrado que perpassa a ficção de Rosa¹⁹, como Miguilim e Diadorim. Siruiz, por outro lado, é uma lembrança que acompanha Riobaldo durante todo o seu percurso como jagunço, desde a madrugada quando, ainda adolescente, conheceu o bando jagunço e “um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “*Siruiz, cadê a moça virgem?*”, ao que Siruiz responde com a “toada toda estranha” (GSV, p. 111):

*Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti – água azulada,
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...*

A toada, ou cantiga, de Siruiz não fala da moça virgem, e é “toda estranha”, “sem tino”, mas “bonito”; a sonoridade, poética, é mais importante do que o sentido do que é cantado. Seria a “moça virgem” quem vai pra dar batalha e convida seu coração, uma referência a Diadorim? Seria a força da poesia, em que as palavras valem por seu conteúdo sonoro e imagético? Seja qual for a resposta, Riobaldo tentou várias vezes ouvir novamente a cantiga, “mas eles [os jagunços] não sabiam. – ‘Sei não, gosto não. Cantigas muito velhas²⁰ ...’ – eles desqueriam.” (GSV, p. 275). Outras cantigas Riobaldo escutou, e até cantou, mas aquela, de Siruiz, tornou-se viva apenas em sua memória.

¹⁹ Sobre o Menino mítico ou Criança Primordial, discutiremos no terceiro capítulo. Por ora, é importante observar o que, na configuração do Grivo, remete a essa figura sagrada (ainda conforme Benedito Nunes), pois se aplica às demais figuras de que trataremos: “Unindo e congregando em diferentes círculos de existência, o Grivo desempenha função mediadora, a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e da pacificação dos homens.” (NUNES, 1976, p. 185)

²⁰ Antigas, arcaicas, originárias, de *arché*, retomando a palavra original, que diz o ser.

Essa cantiga, bem como os demais versos²¹ que permeiam o **Grande sertão: veredas**, são variantes da mesma tradição oral da trova, que percorre o sertão, como os “causos”, as narrativas orais.

A valorização das narrativas orais, da contação de histórias, tema caro a Guimarães Rosa, é patente em todas as novelas de **Corpo de Baile**, especialmente “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, bem como o caráter peculiar concedido pelo escritor a cada narrativa alicerçada no contar. A circulação das histórias nas narrativas orais dá-lhes autonomia sem desligá-las da tradição, conteúdo original inscrito na palavra e na oralidade poética, que buscam perpetuar. Assim, o narrador apodera-se dessa tradição e dá-lhe suas próprias cores, dizendo da tradição, mas mais, de si mesmo²². O hibridismo das narrativas orais, resultante da recontagem por narradores diversos, aponta para as múltiplas possibilidades de ritualização da palavra, acentuando o caráter provisório e nômade do mito que, originário da tradição oral, “a despeito da relativa perenidade de suas estruturas, oferece possibilidades de jogos e de efeitos ‘em abismo’²³ que fazem dele uma quimera em que todos se reconhecem.” (BRICOUT, 2003, p 17-18).

Sobre as obras em tela neste trabalho, pode-se pensar que, em **Grande sertão: veredas**, o narrador transita entre a oralidade e a possibilidade de escritura, ainda que conferida ao “doutor” letrado, e esse é apenas um caso entre os diversos tipos de hibridismo manifestos por Rosa em sua obra. Ao transitar de um gênero literário a outro, do épico ao lírico e ao dramático, de um tempo a outro, presente, passado e atemporalidade, a tradição oral e a escrita, em idas e vindas, o autor refaz um percurso mítico de conhecimento de si próprio, de sua substância anímica e ontológica, delineando nesse percurso e nos diversos momentos (ritualísticos, sem dúvida!) um fluxo de consciência de Rosa, mas também dos leitores, resumo de questões da ancestralidade humana. Na construção de seu discurso, esse

²¹ Ainda que Riobaldo tenha escrito versos seus, “sentidos por mim [Riobaldo], de minha saudade e tristezas”, esses versos “morreram, não deram cinza” (GSV, p. 113-4), isto é, também não ficaram registrados pela linguagem escrita. Os que ficam são os marcados pelo ritmo e pela sonoridade dos cantadores, como os que impelem Riobaldo a *falar, como quem cantasse um coreto*, quando da morte de Medeiro Vaz:

*Meu boi preto mocangueiro,
árvore para te apresilhar?
Palmeira que não debruça:
buriti – sem entortar...*

Deviam de tocar os sinos de todas as igrejas! (GSV, p. 74)

²² E esse é um trabalho presente todo o tempo nas obras analisadas, que partem de uma longa elaboração de pesquisa (de Rosa), e recebem as tonalidades do arcabouço cultural do autor.

²³ Uma narrativa se alia a outra, mas em processo de interdependência constante.

narrador passa a trilhar um novo caminho que parece então ser o da constituição subjetiva²⁴ do homem, numa busca incessante de si próprio.

Quadrante que assim viemos, por esses lugares, que o nome não se soubesse. Até, até. A estrada de todos os cotovelos. Sertão, - se diz -, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem. Mas, aonde lá, era o sertão churro, o próprio, mesmo. Ia fazendo receios, perfazendo indagação. Descemos por umas grotas, no meio de serras de parte-vento e suas mãos árvores. O pongo de um ribeirão, o boqueirão de um rio. O Abaeté não era; se bem fosse que parecia: largo rio Abaeté, no escalavrado, beiras amarelas. Aquele rio fazia uma grande volta, acolá, clareado, com a vista de uns coqueiros. Ali era um lugar longe e bonito, como que me acenava. Mas não endireitamos para ele, porque o rumo determinado era outro, torando desviado muito, consoante. E mais maninhava. Topar um vivente é que era mesmo grande raridade. Um homenzinho distante, roçando, lenhando, ou uma mulherzinha fiando a estriga na roca ou tecendo em seu tear de pau, na porta de uma choça, de buriti toda. Outro homem quis me vender uma arara mansa, que a qual falava toda palavra que tem á. Outra velha, que estava fumando o pito de barro. Mas ela enrolou a cara no chulé, não se ajuizaram os olhos dela. E o gado mesmo vasqueava: só por pouco acaso um boi ou vaca, se solidão, bicho passeando sem dono. Veado, sim, vi muitos: tinha vez que pulavam, num sonhoso, correndo, de corta campo, tanto tantos - uns dois, uns três, uns vinte, em grupos - mateiros e campeiros. Faltava era o sossego em todo o silêncio, faltava rastro de fala humana. Aquilo perturbava, me sombreava. Já depois, com andada de três dias, não se percebeu mais ninguém. Isso foi até onde o morro quebrou. Nós estávamos em fundos fundos. (GSV, p. 356-7)

A sugestão desse fragmento, ainda que longo, se justifica pela pluralidade de conteúdos míticos que podem ser aqui observados. Chama a atenção do leitor, inicialmente, o tema da viagem empreendida pelo narrador-Riobaldo que, prestando a atenção ao entorno, passa, num processo de reconhecimento, a entrar física e existencialmente no sertão, um lugar, um espaço, “que o nome não se soubesse” (GSV, p. 356-7), e que não se encontra; ao contrário, se é “encontrado”, em uma sorte de identificação enigmática e identitária, que permite a entrada a partir de uma senha igualmente simbólica e intuitiva – não esclarecida racionalmente – mas que deixa pressupor o enfrentamento de uma experiência labiríntica, de descobertas inusitadas e abissais. Tal como um rito iniciático, desejando um lugar primordial, essa aventura permite adentrar um mundo cada vez mais original, mais puro e menos “humano”, na medida em que os seres que lá habitam vão raleando, ficando somente uma atmosfera primitiva, cuidadosamente desenhada pela junção de elementos atemporais da natureza e significativos de uma solidão igualmente primitiva e ancestral, assim como os espaços “especializados” em um não lugar, pelas grandes e antigas narrativas. Essa descrição confere à paisagem uma imagem simbólica da terra em estado bruto, ainda não tocada,

²⁴ A constituição subjetiva está ligada ao deciframento de um conhecimento intuitivo e sensível, localizado na percepção de inúmeros sentidos que se apresentam pela realidade e pela condição humana. Essa constituição subjetiva pode ser então compreendida como as inúmeras lições advindas do entendimento que se processa nas analogias e correspondências que a palavra configura.

silenciada pelos sons da natureza e pela ausência ou resquício de traços humanos, configurando assim uma reconstrução do *locus* original, primitivo.

Sob esse aspecto, pode-se pensar em lugar²⁵ próprio para o qual o homem retornaria em busca de uma pureza e conteúdo não maculados, que sustentam a necessidade de apaziguamento das angústias e preenchimento de expectativas do homem moderno. Esse homem moderno, também sem tempo nem idade – aqui representado pelo narrador Riobaldo – é reatualizado também pelo narrador de “Dão-Lalalão (O devente)” e por Soropita²⁶ quando busca, em suas viagens e nos seus devaneios, costurar uma identidade que ultrapassa a atmosfera do sertão para redesenhar elementos e espaços míticos. A narrativa, retomando a oralidade e a contação de histórias, envolve as singulares percepções visuais, afetivas e existenciais que permeiam o texto, permeando também o estar-no-mundo do personagem. Este, na verdade, recupera uma dimensão atemporal²⁷ de um espaço quase intocado, dividindo com o leitor olhares originais e preenches de uma matéria original. Percorrer as singularidades desse discurso, seus jogos, visões, implica o reconhecer alguns motivos míticos que se apresentam na narrativa.

Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num vão, num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro – o nhenhar alto de um gavião – os longos resmungos da juriti jururu – a mata preta de um capão velho – os papagaios que passam no mole e batido vôo silencioso – um morro azul depois de morros verdes – o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado – as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se – o roxoxol de poente ou oriente – o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa, que

²⁵ Segundo Bachelard (1989) – filósofo francês que tenta estabelecer uma “filosofia da poesia”, em **A poética do espaço**, “tudo o que é especificamente humano no homem é *logos*.” (1989, p. 8). Assim, estabelece-se um espaço outro para a significação poética, com “imagens não vividas, [...] imagens que a vida não prepara e que o poeta cria” (1989, p. 14). Este espaço faz parte de uma semântica que revela reminiscências arquetípicas do ser humano. É um espaço adâmico resgatado pela ativação de elementos habitados na memória primitiva do homem, em suas “reminiscências arquetípicas”.

²⁶ No próximo capítulo, discutiremos a questão dos narradores, e de como o discurso do narrador de “Dão-Lalalão (O devente)” muitas vezes se funde ao discurso de Soropita, obscurecendo a distinção entre um e outro, ou seja, como propõe Adorno (2003, p. 61), esse narrador, moderno, realiza “o movimento de ir e vir, de entrar na subjetividade do protagonista para dali distanciar-se”, movimento esse que ressoa no movimento do sino, já anunciado em “A estória de Lélío e Lina”: “O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal” (ROSA, 2006, p. 374).

²⁷ Mircea Eliade nos diz que esse é um “tempo hierofânico”, e “abrange realidades muito variadas. Pode designar o tempo no qual se coloca a celebração de um ritual e que é, por isso, um tempo sagrado [...]. Pode também designar o tempo mítico, ora reavido graças ao intermédio de um ritual, ora realizado pela repetição pura e simples de uma ação provida de um arquétipo mítico.” (1993, p. 313-4).

as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme. (ROSA, 1984a, p. 13)²⁸

A partir desse fragmento, que situa a condição de Soropita como um homem em trânsito, percebe-se que o tema da viagem, por exemplo, se mistura aos olhos do narrador – que percebe o entorno, situando nele o personagem – e de Soropita (que muitas vezes se imbricam), deixando descobrir uma magnífica explosão sensorial que, dada ao leitor de forma intuitiva, leva-o a compartilhar a atmosfera e sentidos ali apreendidos.

A viagem de que falamos é uma constante na vida de Soropita que, depois de abandonar o trabalho com o gado e as tropas, muda-se para o *Ão* – lugar escondido no sertão, pouco habitado, onde comprara terras e se estabelecera com Doralda. Semanalmente, Soropita vem a outro povoado, Andrequicé, para compras, conversas, aproveitando, inclusive, para ouvir a novela radiofônica que, depois, em sua volta à morada, reconta para seus vizinhos e para Doralda.

Observamos, nesse processo, um novo indício da contação de histórias e do poder das narrativas orais – que, por sua vez, acabam por reavivar as experiências míticas de um universo ancestral – deixando perceber que se trata de uma estória dentro de outra estória²⁹, desenrolando, portanto, diferentes planos narrativos, situados, igualmente, em diferentes planos ficcionais. Além desse movimento ascendente e de renovação, temos a configuração de um outro movimento – para o exterior quando o personagem sai de seu conforto restaurador e protetivo – e, em contrapartida, para o interior, quando retorna para esse mesmo conforto e proteção, deixando para trás as implicações de uma vida moderna, ligada ao convívio com o Outro, com a realidade social e, naturalmente, com um distanciamento de seu conteúdo existencial, ontológico e individualizante. Nesse momento, fica também clara a questão do homem mítico, que busca sua compreensão e renovação pelos ritos de passagem que a própria viagem representa e pelos movimentos de retorno às origens.

²⁸ Ao tratarmos de “*Dão-Lalalão (O devente)*”, usaremos a 8ª edição de **Noites do sertão**, de 1984, referido, a partir desta nota, no texto, como NS, seguido do número de página.

²⁹ Essa questão foi apresentada, com muita propriedade, por Walnice Nogueira Galvão (1986), que aponta, já desde **As formas do falso**, para “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 (1986, p. 12), acerca do romance **Grande sertão: veredas**. Em **Mínima mímica** (2008, p. 246), Galvão observa que os “causos” que Riobaldo conta ao “doutor” no início da narrativa “vão compondo os traços desta face definitiva: a de um homem que, apesar de uma vida trepidante, inclusive bélica, afinal se revela um espírito contemplativo e atento aos mistérios do mundo[...]”. Reforça Sandra G. T. Vasconcelos, no dizer que “As narrativas dentro da narrativa exercem sempre um papel iluminador, pois se constituem em portadoras de um segredo ou de um enigma que, ao se contar, oferece a possibilidade de decifração do sentido de uma vida ou do destino de um personagem.” (VASCONCELOS, 1997, p. 12).

O fragmento em questão permite ainda antever a descrição de um *locus* mítico – tal qual em **Grande sertão: veredas** – a abrigar uma natureza acolhedora, com animais e vegetação em constante diálogo, guardando, intuitiva e não racionalmente, os passos e devaneios de Soropita. Aliás, é significativa a observação do narrador ao desenhar suas percepções em relação à convivência impressiva que marca o estar-no-mundo sertanejo do personagem em questão: “Sua alma, sua calma³⁰, Soropita fluía rígido³¹ num devaneio, uniforme”. É um movimento antinômico, cuja ambiguidade relembra os comportamentos e ações em antagonismo, nos quais a rigidez do mundo exterior se opõe à fluidez de uma atividade interiorizada, permitindo, por essa fluidez mesmo, um devaneio e uma atividade onírica, nascidos de uma atitude aparentemente rígida, externalizada pela imagem oposta do não movimento, da imobilidade sobre a cela do animal, a despeito de toda ebulição sensorial que permeia a fabulação do personagem – e, conseqüentemente, do leitor que se vê enredado nessas contraposições que acabam por restaurar a emoção e a razão, o real e o ficcional, o mito e o rito.

Desse modo, podemos ainda observar que o mito, estrutura original da experiência humana, traduz ou um mundo ideal ou mundo caracterizado por aspectos da condição humana passíveis de reconhecimento, de repetição em outras culturas e momentos. Assim entendido, o mito, em Rosa, aparece como uma categoria ou forma de pensamento, oferecendo ao leitor uma experiência da realidade que está contida no pensamento abstrato, racional e conceitual. Essa categoria traduz o sentido do mundo e das coisas que habitam o ser humano, o elemento suprassensível que se encontra nas experiências dos sentidos, enfim, uma dimensão profunda dos acontecimentos. Cria-se, assim, um conteúdo de verdade e de conhecimento da linguagem mitológica, ainda que essa linguagem, apesar de seu caráter intuitivo, conduza, portanto, ao símbolo, que dá forma a essa impropriedade ou insuficiência em realizar plenamente a experiência mítica.

Esse conteúdo de verdade é a própria narrativa que envolve o leitor em um processo de encantamento e sedução, criando, pela atmosfera da verdade presumida, um contrato de verossimilhança, de atualização e de restauração das daquelas verdades originais, agora

³⁰ O ditado, constante na obra de Rosa, é uma das “formas breves” elencadas por André Jolles (1976), e seu reaproveitamento é uma fórmula também mítica.

³¹ O movimento de fluidez e rigidez está na forma do texto, nas imagens textuais que o compõem, carregadas de referências eróticas, e que evocam o movimento pendular do badalar de um sino. Suzana Lages lembra o movimento contínuo do texto, que compara a espelhos e seus múltiplos reflexos, pois a história do rádio reflete a de Soropita, que por sua vez remete à pretensão de Dalberto em desposar uma prostituta, que faz com que Soropita reflita sobre sua história, lembrando-se ainda de outras tantas narrativas exemplares que compõem a trama complexa de Dão-Lalalão. (LAGES, 2002, p. 53-71)

revisitadas pelo contexto do coletivo, da tradição e da cultura. O mito aqui não é um componente estático, mas vivo e dinâmico, e se reatualiza a cada nova leitura, em constante reformulação. Pela palavra, se atravessa as narrativas para encontrar seu cerne, sua substância mítica. O que importa é menos o que é contado, que se modifica a cada narração, mas a forma como cada narrador (e cada leitor) elabora sua narrativa, reatualizando-a através do tempo e do espaço. Os elementos das narrativas, em Rosa, ultrapassam a categoria simbólica e acabam se tornando categorias míticas.

Guimarães Rosa já antecipa essa questão quando, poeticamente, responde a Gunther Lorenz (1983) sobre a verdade em relação ao diabo. “Isto poderia ser absolutamente certo. Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito.” (LORENZ, 1983, p. 73), deixando supor, em consequência, um aspecto do mito extremamente importante que é, como já se apontou, a dualidade da experiência e do saber ontológico e existencial, ou seja, se, de um lado, temos o diabo como símbolo de um determinado comportamento ou estado de consciência previamente identificado com as esferas mais profundas do inconsciente, de outro lado temos o homem como elemento condutor de uma verdade e de um rito de passagem referendado pela travessia, para a solidão, para o infinito.

Tanto Riobaldo quanto Soropita se identificam com essa solidão ancestral, e com esse rumo ao infinito, na medida em que suas existências acabam por se definir no caminho, na travessia. Tal como os demais heróis rosianos, são “homens humanos” (GSV, p. 568)³² que caminham, que buscam e se buscam no limiar das margens profundas do desconhecido. Ambos, depois de muito andar, desvelando realidades várias e múltiplas revelações, encerram suas travessias tentando uma possível compreensão de suas existências. Sabem-na impossível, como se atesta no corpo das narrativas. Chegam ao final sem as respostas, sem a paz ou a glória dos desfechos ideais, mas adquirem alguma luz e certo entendimento.

“Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.” (GSV, p. 568)

“Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda.” (NS, p. 87)

Conseguem perceber que podem contar com o que são, afinal. Podem fiar-se no que as experiências e vivências lhes trouxeram e, de certa forma, entenderam que suas conquistas,

³² ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. A partir dessa nota, todas as indicações a esta obra levam a abreviação GSV, seguida do nº da página constante da 20ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

apesar das muitas perdas e perplexidades, podem lhes dar ânimo para seguirem em frente. E prosseguem. Saberão mesmo de si? Independente de qualquer resposta, aceitam fazer a travessia. Apegam-se a seus cotidianos “com ordem e trabalho”³³ (GSV, p. 568), desejando “ouvir o restante da novela do rádio” (NS, p. 87), ao lado de suas mulheres – Riobaldo com Otacília:

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. Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe. Mas isto foi tantos meses depois, quando deu o verde nos campos. (GSV, p. 564)

Soropita com Doralda:

Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vagando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. (NS, p. 87)

Em ambos os exemplos, percebe-se uma reverência e uma valorização da figura feminina, constituindo, provavelmente, uma alegoria³⁴ da mulher como ser de excelência e poder sobre o homem. Otacília aparece quando “deu o verde nos campos”, clara referência à passagem das estações, ao tempo cíclico, observando-se ainda que o verde remete igualmente à lembrança dos verdes olhos de Diadorim. A natureza sorri e acolhe Riobaldo, a esperança floresce novamente, dando lugar a um comportamento mais sereno e ao apaziguamento das dores advindas da perda de Diadorim, enfim os vários ritos de passagem dão lugar a um estado de calma, ainda que inquieta, pois o ex-jagunço precisa narrar sua história para tentar entendê-la, perceber elementos que talvez tenham ficado ocultados no tempo narrado. “Mas a vida não é entendível” (GSV, p. 131), o que determina a impossibilidade de gozar a plenitude que aparenta cercar sua vida de “range rede”. Soropita, por sua vez, volta para uma Doralda que é impressão pura, do mais denso e agradável perfume. Ela se faz depositária e passa a garantir as muitas etapas de uma construção para a felicidade, para o bem, para o

³³ O crítico britânico C.S. Lewis (1987), em **O problema do Sofrimento**, parafrazeando George MacDonald, diz que: “a porta para a vida geralmente se abre atrás de nós e a única sabedoria envolta no aroma de rosas invisíveis é o trabalho.” (1987, p. 73). O trabalho, dessa forma, é aquilo a que o homem se apega para suportar as incertezas da existência.

recomeço desde os tempos do princípio³⁵, mas a tensão remanescente do passado interdito pode irromper novamente em qualquer situação social.

A travessia, metáfora plural, de interpretações múltiplas, possibilita a Riobaldo e Soropita, não só a condição de uma exemplaridade, mas também a permanência em seus territórios, territórios conquistados e sacralizados pelos muitos obstáculos vencidos, pelas várias conquistas oriundas da experiência no mundo do sensível. Mas a travessia também é a da palavra, que rompe com todo e qualquer lugar-comum, na busca do original e inusitado, do “ilesos gumes do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (ROSA, 1984b, p. 253)³⁶. E é essa travessia que desestabiliza o leitor, na revitalização das estruturas arcaicas, seduzindo-o e ao mesmo tempo, inquietando e perturbando convicções padronizadas.

Em **Grande sertão: veredas**, temos um emocionado resumo - testemunho das condições e vivências de Riobaldo quando ele afirma:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme 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. (GSV, p. 568)

Ora, o estar-no-mundo – “Agora estou aqui, quase barranqueiro” é uma confissão e um apoderamento de uma nova condição – um “protagonista como um velho apaziguado, que fora jagunço e chefe de jagunços” (GALVÃO, 2008, p. 268), pois, à morte de Diadorim, ele assume: “Desapoderei” (GSV, p. 561) da antiga condição. Esse novo estado se estrutura pela memória e pela reconstituição de um espaço único, que guarda o personagem, suas histórias, sua estória, suas memórias. “Sei de mim? Cumpro.” Seja qual for a travessia – do São Francisco, do Liso do Sussuarão ou do sertão – ela passa a representar a metáfora de uma mudança, de um percurso da existência, no qual o protagonista, entre tantas buscas, perdas e dores acaba por se retirar em uma vida exterior calma, guardando inquietações e andanças.

³⁵ Em **A raiz da alma**, Heloísa Vilhena de Araújo (1992) observa que em “Dão-Lalão” ocorre a regência de Vênus, que se aproxima a Doralda, da mesma forma que circunscreve, para a novela, a temática central do amor. Sob a influência desse corpo celeste, dessa divindade, o olfato ganha especial destaque, sendo o sentido privilegiado na relação de Doralda com Soropita. A estudiosa lembra ainda que a tradição clássica grega associa Vênus à figura de Afrodite, como a “pomba, a romã, o ouro [...] a rosa, a espuma, e a vaca.” Além desses pode-se ainda mencionar o perfume e o riso, estes últimos amplamente mencionados no texto de Rosa. (ARAÚJO, 1992, 105-6). O perfume é um símbolo importante nessa narrativa, que conduz ao mítico.

³⁶ O conto São Marcos, publicado em **Sagarana**, de que é retirado esse trecho, é exemplar na discussão do universo mítico e da poesia, demonstrando, já desde a primeira obra publicada, a preocupação de Rosa com o poder da palavra.

Nessa análise, o espaço do lar se realiza como um elemento mítico porque transfere ao personagem um sentido de reatualização de sua função primordial de acolhimento e proteção, dentro de um mundo que se renova igualmente pelo renascimento das origens.

Em “Dão-lalalão (O devente)”, a dimensão mítica se organiza também por um duplo processo de acolhida e de pertencimento. Passado o episódio com o negro Iládio, poupado da valentia e das desconfianças de Soropita, este refaz, em promessa, o ciclo mítico de eterno retorno quando torna naturalmente a suas atividades cotidianas:

Soropita olhava a estrada-real. Virou a rédea. Falava àqueles do ão:
– Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio?
– Tem não.
– Pois vou. Passo em casa, p’ra bem almoçar, e vou ...
(NS, p. 87)

Em um diálogo enigmático e cheio de ambiguidades, no qual Soropita fala a tantos (àqueles do ão) e a um só (Amigo Leomiro), o espaço fica muito bem delimitado pela oposição contida em “casa”, e “Andrequicé”. O ciclo de travessia entre os dois lugares continua a habitar o personagem, e a imaginação mítica, instrumentalizada pela viagem ao vilarejo e pela audição da novela radiofônica, mantém o processo de um ritual de pertencimento e apoderamento, tal como em **Grande sertão: veredas**. A assunção de um “eu” condiz com a assunção deste espaço primordial - “passo em casa” - que abriga sua existência, sua permanência, mas também sua condição de amante-amado, par ancestral, protegido do meio exterior, coletivo e plural que Andrequicé indica, além de representar, em consequência, as inúmeras interrogações e perigos de uma vida sem destino previamente traçado – tal como a estória contida na novela poderia deixar antever.

Nesse momento, pode-se pensar que o mito, em Guimarães Rosa, é metáfora do infinito. Ele ultrapassa o ser e, como afirma Rabant, “passando o ser, como o Letes de seu abismo, ao infinito. Remetendo seu lugar de ser no alhures do discurso.” (RABANT, 1977, p. 37), pois a passagem pelo Letes é também um rito de passagem em direção ao renascimento. A narrativa poética se transforma em narrativa mítica porque os mitos, no interior da estrutura literária, acabam por se tornar um instrumento privilegiado de concretização das condições existenciais, especulativas e culturais do homem, mas também é um instrumento de consolidação das figuras de pensamento e de linguagem. Por isso, quando se fala de um mito como uma manifestação metafórica, fala-se também, em consequência, de uma propriedade, de um domínio literário que representa as tensões e polaridades, contrastes, unindo e

resignificando pelos símbolos e metáforas³⁷, o conteúdo mais profundo e substantivo do homem – eternizado pelo mito e por sua representação na linguagem literária. A travessia da palavra, nessas narrativas, não permite a acomodação e a pressuposição de um *locus amoenus* em que podemos descansar, fechados os livros. Ao procurar “libertar o homem desse peso” [da temporalidade] (LORENZ, 1983, p. 84) através de sua literatura, Rosa o faz desconstruir seu conhecimento cristalizado e refletir, buscar a possibilidade de novos caminhos. A respeito da obra rosiana, constata Eduardo Coutinho:

Obra eminentemente desconstrutora de toda visão monolítica do real, a narrativa de Guimarães Rosa se erige, desde Sagarana até seus póstumos *Estas estórias* e *Ave, palavra!*, como o espaço da indagação, da busca, onde, como afirma Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, referindo-se a si mesmo, não se tem certeza de coisa nenhuma, mas desconfia-se de muita coisa (COUTINHO, 2001, p. 37)

Nesse sentido, este trabalho busca o entendimento da obra de Guimarães Rosa como um discurso privilegiado de criação e reinterpretação; - revisitação de temáticas universais, constituindo exemplos privilegiados de um espaço sócio-filosófico-cultural – o sertão – que redimensiona, pelo mito, a diferença e a originalidade como componentes de uma palavra, de uma escritura igualmente original. Essa escritura, aliás, em seu trabalho de encenar, traz consigo um amplo espectro de condicionantes e imagens pertencentes ao sertão – onde “até enterro simples é festa” (GSV, p. 54) – cujo homem simples, habitante privilegiado desse espaço lúdico e atemporal e matéria em estado bruto, torna-se imagem de um ser de rude físico e simplicidade inquietante, mas de substância profunda e significativa dos desígnios e simbologias de decifração do universo, implícitas no seu estar-no-mundo. Um homem que tem sua vivência narrada em consonância com a natureza, também rústica e sensível, transformando, pela representação rosiana, o cenário em uma paisagem que abraça e consolida a poesia como forma concreta de um lirismo também intemporal. Dessa forma, observa-se que a relação da poesia com o mito decorre da possibilidade, em ambos, de reinventar e recriar realidades a partir da resignificação das coisas. O mito se aproxima da poesia – e vice-versa – pela natureza originária e pelo caráter desautomatizado do olhar, além de sua função revitalizadora da existência humana, pois “o mito poético é um processo psicossocial de autorrecuperação do homem” (XISTO, 1993, p. 134). Poesia e mito são meios de que o homem dispõe para lidar com aquilo que a razão não consegue explicar, o que leva o ensaísta Pedro Xisto (1993), em seu texto “À busca da poesia”, a observar, na obra de

³⁷ Elementos que constituem a realização ou concretização da substância mítica aqui pontuada.

Guimarães Rosa, um caráter que se aproxima da poesia fundante, do tempo primordial dos mitos: “A poesia que é mais uma vivência do que um tempo. A poesia que se dá toda num só momento. Substância-forma.” (XISTO, 1993, p. 117).

Sobre a revitalização da linguagem em **Grande sertão: veredas**, diz o ensaísta que é “o romance que se revitaliza em poesia. A poesia que se multiplica em romance. Literatura do sertão? Antes, sertão da literatura, ‘rebarbarização’, sangue novo” (XISTO, 1993, p. 120), apontando a narrativa lírica e seus meandros.

Sabendo que Rosa é escritor cuja responsabilidade³⁸ é “o próprio homem”, como afirma a Lorenz, pode-se esperar que esteja com o pé sempre cravado na realidade, na percepção histórica e social, – que ele não denega; afinal, seu trabalho com a linguagem também se justifica pela necessidade do “bem-estar do homem”, – percebemos um autor socialmente comprometido, mas que usa esse compromisso como apoio para um nível superior. Profundo estudioso de religiões diversas, esse homem, que se assume “um místico”, busca um sentido superior para a existência, e uma forma literária que amplie as noções culturais cristalizadas pelo senso comum. Sobre seus textos, revela a Fernando Camacho:

Eu gosto de apoio, o apoio é necessário, o apoio é necessário para a transcendência. Mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o... (salto). Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia... (CAMACHO, 1978, p.47)

Nesse sentido, pode-se ampliar o olhar para justificar a releitura mítica através da palavra, da linguagem literária, levando-se em conta, sobretudo, as questões históricas e sociais que escrevem também, dentro de seus espaços e linguagens específicas, as formas de representação do homem no mundo, pois o mito é uma narrativa sagrada, usada para conformar o mundo, mas também para ajudar o homem a aí se situar, gerando um código de conduta que orienta suas relações. Observa TABAK (2008) que “através do desvio do mito é que a narrativa atinge um novo real. A sua releitura, que não depende mais de uma relação fixa, reflete também a revisão dos valores e das certezas”.

Em se tratando de Rosa, observa-se que, em sua busca pelo original, o autor incorpora ao seu universo sertanejo – como confessa na epígrafe deste capítulo – a matéria apreendida de lendas, narrativas, das estórias ouvidas, dos clássicos – volta-se aos mitos,

³⁸ Observe-se que ele não anuncia a responsabilidade do escritor *com* o homem, mas a responsabilidade *é* o homem, o que enfatiza ainda mais o sentido da frase. Rosa faz política e História com a *palavra*, como diz a Günther Lorenz (1983), “Mas minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, depois de sua purificação. Por isso devo purificar minha língua. Minha língua, espero que por este sermão você tenha notado, é a arma com a qual defendo a dignidade do homem.” (1983, p. 87).

reelaborando, recriando e desenhando, não somente um sertanejo, mas um “homem humano” (GSV, p. 568) com todas as suas angústias, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. Esse homem, cujo falar também é recriação, muitas vezes, remonta a arcaísmos, há muito esquecidos em outras regiões, inventando nova linguagem – a linguagem rosiana, a literatura ímpar que, com audácia e sensibilidade, reúne e conjuga elementos aparentemente inconciliáveis para trazer à baila surpreendentes travessias e destinos, em um mundo movediço, permeável, cuja ambiguidade revela uma narrativa poética centrada no mito, na problemática ontológica, na busca de um sentimento de eternidade.

3 ARQUITETURA NARRATIVA

Viver – não é – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender a viver é que é viver mesmo.

João Guimarães Rosa (1986)

Desvelando surpreendentes interrogações a respeito da palavra e do poder da imaginação criadora, desenhando novos e inesperados caminhos que organizam um projeto particular da sensibilidade contemporânea³⁹, dinâmico e plural ao mesmo tempo, e carregado de leituras possíveis, interpretando o *estar no mundo* e suas representações, Rosa elaborou uma construção discursiva singular, que acumula, entre outros efeitos, o de insuficiência de toda interpretação: como já observou José Antonio Pasta (1999), é difícil discutir alguns textos rosianos porque eles intencionalmente borram a diferença entre a categoria estético-literária do *enigma* (aquilo que pede decifração) e a categoria mágico-religiosa do *mistério* (aquilo que só admite culto e celebração).

Ao trazer, em sua linguagem, o mito, Guimarães Rosa nos remete ao desconforto com a realidade, à busca pela explicação das origens, ao temor do desaparecimento do passado e ao terror pelo futuro desconhecido, isto é, à busca do ser humano por si mesmo. Paulo Rónai (2006, p. 20), ao falar dos personagens de **Corpo de Baile**, aponta:

O escritor enfrenta-as em geral num momento de crise, quando, acudadas pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmas e buscam o sentido de sua vida.

Esses abismos inventados dão reais calafrios. No fundo deles se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro. (RÓNAI, 2006, p. 20)

O que o crítico observa sobre os personagens de **Corpo de Baile** é também aplicável aos de **Grande sertão: veredas**, pois esses são os temas universais que angustiam o homem, e são os temas do autor. A literatura rosiana é essencialmente uma literatura de busca, que traz uma sensação de assombro diante dos fatos da vida. Assim também o mito existe para buscar, para tentar explicar esses fatos que nos angustiam. No caso deste trabalho, buscamos elaborar

³⁹ O adjetivo contemporâneo é usado aqui no sentido autorizado por Agamben. O filósofo italiano esclarece: “... o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo.” (AGAMBEN, 2010, p. 64). Essa é uma condição que não permite acomodações, mas impele a uma crítica e um questionamento constantes de seu tempo, pois o sujeito contemporâneo “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história.” (op. cit., p. 72).

de que forma os mitos transparecem nas duas narrativas escolhidas, lidas pelo viés das relações amorosas.

Northrop Frye (1973, p. 122), em sua **Anatomia da crítica** nos diz que tanto o *logos* quanto o *mythos* são “o ato criativo total”, e estão unidos num “único símbolo verbal, infinito e eterno”, embora o *logos* seja “a palavra conformadora que é a razão” (p. 121) e o mito opere no plano mais alto do desejo humano, sendo “um extremo da invenção literária” (p. 138). Dessa forma, o *logos* ritualiza o *mythos*, no movimento da narração. Ao narrar, o homem recria o mito, revitalizado pela memória do narrador, que lhe acrescenta suas experiências e seu modo de estar no mundo. Com a palavra, o narrador funda o mundo. Esse é o processo de criação de Guimarães Rosa: sobre o fundo mítico, o *logos*, inteligência ativa, transformadora e ordenadora, palavra que funda o sertão. E Guimarães Rosa nos convida a escutar o que ele diz, para adentrar seu mundo mítico: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção.” (GSV, p. 93). O que ele vem a narrar “não é uma vida de sertanejo, [...], mas a matéria vertente” (GSV, p. 93). Convida o leitor também a olhar com atenção: em **Grande sertão: veredas**, repete sete vezes a expressão “mire veja” e completa, na última vez: “o sertão é uma espera enorme.” (GSV, p. 538), anunciando o conteúdo mágico que conta na “matéria vertente” de sua travessia. “‘Tanto ‘*vertente*’ quanto ‘*tra-vessia*’ formam-se do verbo latino **vertere**: ‘o dar corpo ao suceder’: A travessia é o entre-verter do trans-acontecer poético do viver enquanto **Tao**⁴⁰”, nos diz Manuel Antônio de Castro (2007, p. 144 - grifos do autor) em ensaio sugestivamente intitulado “Grande ser-Tao: diálogos amorosos”. Os diálogos amorosos muito nos interessam, essencialmente os que ocorrem na linguagem, pois o lirismo também é constituído nas emanações de Eros.

⁴⁰ Tao é um conceito chinês, conhecido e citado por Rosa, que várias vezes exprime seu desejo de praticá-lo. Significa “caminho”, “trajeto”, “rota”, ou às vezes menos especificamente, “doutrina” ou “princípio”. Dentro do contexto da filosofia tradicional e religião chinesa, o Tao é o entendimento ou conhecimento intuitivo de “vida” ou “presente”, que não pode ser apreendido como apenas um conceito; pode, contudo, ser conhecido ou experimentado, e os seus princípios (que podem ser discernidos através da observação da natureza, em uma concepção ativa e holística) podem ser seguidos ou praticados. Nas religiões orientais, Tao significa a essência primordial ou a natureza fundamental do universo. No texto fundacional do taoísmo, o Tao Te King, Lao-Tzu explica que Tao não é um “nome” para uma “coisa” mas a ordem natural subjacente do universo cuja essência final é difícil de circunscrever e é comparada ao silêncio. No Taoísmo, no Budismo chinês e no confucionismo, o objeto da prática espiritual é o de “tornar-se um com o Tao” (Tao Te King). Os conceitos yin e yang, como ação e contra-ação em movimento da Unidade, estão intrinsecamente relacionados ao Tao. Diz Lao-Tzu (1993, p. 80):

Oculto, o *Tao* não tem nome.
No entanto, é justamente o *Tao*
Que prodiga e realiza

Incontido em sua impossibilidade de realização, detido em sua condição de individualidade em busca de uma unidade, no desejo de ser *Um* com o outro sem deixar de ser *si mesmo*, o amante transforma as palavras em metáforas de seu sentimento indizível. Assim, observa Julia Kristeva, em **Histórias de amor** (1988, p. 326-7), que a história do amor é inseparável da história da poesia, do poeta que “ama o amor”, matéria do texto poético: “o espaço do amor é o espaço da escrita, parece dizer o poeta, e nele toda significação é, pois, uma aproximação, mas também uma analogia - uma alegoria - do único sentido verdadeiro que é amor tanto quanto poesia”.

Nos dois textos de Rosa que abordamos, a questão amorosa impõe-se de forma inusitada, como uma das questões de Riobaldo e de Soropita em busca do conhecimento de si, parte das “puras misturas”⁴¹ que compõem os textos. Como linguagem e identidade estão intimamente imbricadas, os sujeitos rosianos, em constante autoquestionamento, refletem o questionamento da própria narrativa.

A noção de um “amor misturado”⁴² encontra respaldo na estrutura dessas narrativas, constituídas de elementos diversos, às vezes opostos, que não se anulam, mas se misturam, dispondo-se harmonicamente e transformando “o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável”, nas palavras do próprio Guimarães Rosa (LORENZ, 1983, p. 93). A ordenação aparentemente caótica do romance e a escrita de um extenso “poema” em prosa traduzem uma estrutura que se sente à vontade no incompreensível, que se ocupa do infinito, da profundidade misteriosa do que não é apreensível apenas pela lógica, mas exige o reconhecimento do sagrado, pois, como diz Rosa, “credo e poética são uma mesma coisa” (LORENZ, 1983, p. 74).

Nesse sentido, o próprio Guimarães Rosa reconhece a íntima relação que o sertanejo mantém com o homem, com as ideias, com as palavras. As “lições” apreendidas no cerne da observação e da força intuitiva do olhar representam uma nova perspectiva de reconhecimento do conteúdo abstrato e filosófico que permeia a realidade interior e ontológica do poeta e do homem. Aliás, ele assevera a Günther Lorenz: “... tudo isto é curioso, mas o que não é curioso

⁴¹ Expressão de Guimarães Rosa em entrevista para o jornal **O Estado de São Paulo** em 1968, “Quando menino, no Sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de histórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, contavam histórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las.”, resgatada por Sandra Guardini T. Vasconcelos no título de seu livro, em que discute o papel que desempenham as narrativas orais na estrutura de “Uma História de Amor”, novela de **Corpo de Baile**.

⁴² A ideia de um “amor misturado” é desenvolvida em nossa dissertação de mestrado, publicado com o título **Veredas do amor no grande sertão**, em que analisamos o amor de Riobaldo por Diadorim, Otacília e Nhorinhá a partir da noção de “mundo misturado” anunciada por Riobaldo e desenvolvida por Davi Arrigucci Jr.

na vida? Não devemos examinar a vida do mesmo modo que um colecionador contempla sua coleção de escaravelhos.” (LORENZ, 1983, p. 67).

Com essa perspectiva, Rosa passa a projetar, através da recuperação de um enorme patrimônio de informações recolhidas pelas diversas leituras e reflexões, e experiências culturais, a encarnação de uma sensibilidade lúcida a questionar e exprimir, de forma especial e particularizada, o quadro da crise de valores que se apresenta na modernidade.

Com o pé fincado na tradição, afirma o autor:

[...] sou místico, pelo menos acho que sou. Que seja também um pensador, noto-o constantemente em meu trabalho [...]. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (LORENZ, 1983, p. 79).

O homem, segundo Rosa, carrega consigo uma maneira de encarar e compreender o mundo, dialogando e interagindo com esse mundo, com as pessoas e consigo mesmo, formando tessituras; essa trama desenha relações de forças e de aprendizagem que constituem, igualmente, o exercício de interpretação que o autor realiza sobre os elementos do sertão, da natureza e, por consequência, da cultura e da sociedade. Os textos rosianos, com seu estilo singular, permitem exercitar um olhar desconstrutor sobre os pilares de uma narrativa tradicional, favorecendo a leitura de um novo processo discursivo, que considera as oposições e dicotomias entre antigo e moderno, oral e escritural, mostrando-as não como condições excludentes ou opostas, mas sim como elementos mediadores de experiências culturais vivenciadas e interligadas pelo exterior e universal, pelos valores internos e próprios a cada cultura, enfim, como amálgama que os une e, ao mesmo tempo, os diferencia.

Consideramos, nesse sentido, que a percepção e a compreensão do olhar sertanejo perseguido e registrado por Rosa conduzem o homem moderno à interpretação, a ele inescapável, sob a forma do que (re)produz de saberes e modelos – exemplares, originais, míticos, fantásticos, simbólicos ou intuitivos – que são atualizados pela imaginação criativa e repetidos em vistas de se poder construir uma totalidade, uma unidade possível para o mundo, envolvente e substantiva, como o conjunto da poética rosiana.

Aliás, para Guimarães Rosa, viver é tomar consciência de si e do mundo circundante, propondo, em cada letra ou momento, uma trama que desenhe a vida; um caminho transformador e iluminado, construindo sentidos novos, originais; um atalho desafiante, a reduzir as crises da existência dolorosa e coercitiva, substituindo-as por impulsos de vida, de desejos e buscas fecundas.

Se existir corresponde, para Rosa, à sobrevivência a um conjunto de contingências que realce as referências de sentido, a sobrevivência conquistada é a capacidade de analisar ou aproveitar o conteúdo do passado, o conteúdo do *ser-sendo* e reempregá-lo, sensível e criativamente, para a construção de um futuro diferenciado.

Situando os textos escolhidos dentro do conjunto da obra rosiana, lembramos que em 1956, exatamente dez anos após a publicação de seu livro de estreia, **Sagarana**, Guimarães Rosa surpreende os meios literários com a apresentação de duas volumosas obras que marcariam a literatura brasileira: **Corpo de Baile**, publicado em janeiro, e **Grande sertão: veredas**, publicado meses depois, em maio.

Corpo de Baile é um conjunto de textos, nomeado pela crítica institucionalizada de novelas⁴³. O autor, no entanto, apresenta, já de antemão, a intenção de fugir a qualquer rótulo: a obra tem dois índices, um no início e outro no final. No primeiro índice, Rosa nos convida a apreciar sete “poemas”⁴⁴: “Campo geral”, “Uma história de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Dão-lalalão (O devente)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. No entanto, ao final dos dois volumes⁴⁵, somos surpreendidos por outro índice, em que os textos são tratados como “romances”/ Gerais (“Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão (O devente)” e “Buriti”) e “contos”/ parábases (“Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”). Dessa pluralidade decorre que o leitor, ao folhear o livro, acaba por ser advertido a conviver com a ambiguidade que permeia os textos rosianos⁴⁶.

⁴³ Tal classificação é também apresentada na página de rosto do livro em sua primeira e segunda edições, sendo suprimida posteriormente, ou pelo autor ou pelas editoras.

⁴⁴ Em março de 1956, José Lins do Rego observa, a respeito de **Corpo de Baile**, no jornal **O Globo**: “Chama de poemas seus contos, ligados que estão à imagem órfica do baile que é música em movimento. E, de fato, só mesmo o poema poderia abarcar todas as rebeliões do autor.” (REGO, 1956, p.2 – Arquivo JGR-IEB/USP). Ainda sobre o assunto, Biagio D’Angelo, analisando “Dão-Lalalão”, considera o texto um “romance-poema” (D’ANGELO, 2006, p. 292).

⁴⁵ O texto base para os comentários sobre **Corpo de Baile** é a edição comemorativa de seus 50 anos, lançada pela Ed. Nova Fronteira em 2006, referenciada como ROSA, 2006. Posteriormente, ao tratarmos de “Dão-Lalalão (O devente)”, usaremos a 8ª edição de **Noites do sertão**, de 1984a, referido no texto como NS, seguido do número de página.

⁴⁶ Paulo Rónai, em “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, artigo publicado originalmente em 1956 e reproduzido em **Corpo de Baile** (sobre a obra), observa:

Nos dois índices da obra, as partes desta são ora qualificadas de poemas, ora de contos e romances. Serão poemas, enquanto todos trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico: ao subordinar os primeiros ao título de “parábases”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isso posto, ainda será mister decifrar essa mensagem. (RÓNAI *apud* ROSA, 2006, p.21)

Nas parábases, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” o autor, conforme correspondência com o tradutor italiano, trata também da ficção, de uma canção a fazer-se e da poesia, respectivamente (BIZZARRI, 1981, p. 58-60).

Ainda que os textos, inicialmente publicados em dois volumes – na segunda edição em um único volume e, a partir da terceira edição, em três volumes⁴⁷, formato que se manteve até as edições atuais - tenham sua independência, a obra mantém sua organicidade, o **Corpo de Baile** é um conjunto em movimento. As pistas vão sendo encontradas ao longo da leitura, como a presença de personagens que transitam entre estórias, os motivos e procedimentos narrativos que se repetem, como em uma coreografia em que, a cada ato, é dado destaque a um bailarino, que faz seu solo, sem, contudo, apagar os demais. Embora os textos sejam autônomos, percebemos muitos pontos em comum: eles se passam nos *gerais*⁴⁸, território entre o urbano e o sertão. As estórias se passam em fazendas, vilas e povoados, e os personagens, notadamente, os protagonistas, estão em frequente trânsito, o motivo da viagem se faz constante, como observa Benedito Nunes. O crítico sustenta que, na obra de Rosa, “existir e viajar se confundem” (NUNES, 1976, p. 175). A viagem adquire, assim, a simbologia da atividade temporal da existência, da trajetória da vida, da *travessia*. A descoberta de si e do mundo muitas vezes se dá nas experiências da viagem que representam, concomitantemente, consciência dos perigos e alegrias da existência, e ainda descoberta de si mesmo. Aliás, a viagem/travessia é também um mote importante em **Grande sertão: veredas**, dialogando tematicamente com toda a obra do escritor mineiro. Interessante observar a aproximação semântica existente entre experiência e travessia, duas palavras e experimentações que se multiplicam nos textos de Rosa. Do latim *experiri*, provar, o vocábulo experiência relaciona-se à ideia de prova e de passagem, daquilo que é percorrido, enfim, da travessia. Com isso, podemos dizer que a experiência do real expõe o sujeito a inúmeras provas, ao fazê-lo atravessar um espaço sem limites definidos, como o sertão, o deserto do Liso do Sussuarão ou o brejo atravessado por Soropita. Nas travessias e viagens, ocorre um movimento, não só no espaço exterior, mas também para o espaço interior, para a consciência, para a penetração em um sentido primeiro e original, calcado na primitividade do ser/estar no mundo. O narrar rosiano está sempre em oscilação entre a estória narrada e as memórias/os devaneios que emergem e entrecortam essas estórias, em um espaço intervalar que solicita uma compreensão da existência por intermédio das sensações advindas dos cinco sentidos, e não apenas pelo intelecto.

⁴⁷ Os livros **Manuelzão e Miguilim**, com os textos “Campo geral” e “Uma história de amor”, **No Urubuquaquá, no Pinhém**, com os textos “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”, e **Noites do sertão**, com os textos “Dão-Lalalão (O devente)” e “Buriti”.

⁴⁸ Assinalados já no índice final do livro.

Um aspecto relevante em **Corpo de Baile**, e de grande valia neste trabalho, é a linguagem que apela sempre aos sentidos. Somos convidados, por exemplo, a penetrar em um universo sensorial, vendo pelos olhos míopes de Miguilim, ouvindo as sucessivas versões de uma profecia em “O recado do morro”, escutando os barulhos da noite que guiam Chefe Zequieli em “Buriti”, sentindo-nos inebriados pelos cheiros do caminho de Soropita, acompanhando seu olhar sobre Doralda em “Dão-Lalalão (O devente)”. A linguagem é sensual, apela aos sentidos, mas também evoca a sexualidade, lembra a conotação de materialidade que carrega a palavra *corpo*, e o erotismo perpassa os textos, seja nos procedimentos narrativos, seja na temática - a maioria das novelas versa sobre histórias de amor carnal. O baile é a dança erótica da vida, já indicada na epígrafe de Plotino⁴⁹ e nele “As pessoas - baile de flores degoladas que procuram suas hastes” (ROSA, 2006, p. 828) - estão sempre em busca da completude, da compreensão da vida, ideia respaldada por Guimarães Rosa, que escreve ao tradutor italiano: “[...] o nosso *Corpo de baile* tem no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisíaco (contido), de porre amplo, de enfática ‘desmesura’.” (BIZZARRI, 1981, p. 81). Vale citar, ainda a respeito da conexão entre as novelas, que a explicação para o título de “Dão-Lalalão (O devente)” é oferecida ao leitor não nesse texto, mas em outra novela do livro, “A estória de Lélío e Lina”: “O amor era isto – lãodalalão – um sino⁵⁰ e seu badaladal” (ROSA, 2006, p. 374). E sobre a ligação entre o conjunto de novelas e o romance analisado, percebemos um mote de **Grande sertão: veredas**, o tema da donzela-guerreira, referido em “Uma estória de amor”, quando Joana Xaviel conta a estória de um príncipe que, ao ir à guerra, apaixona-se por outro guerreiro, de nome Dom Varão, e suplica os conselhos dos pais, dizendo: “Os olhos de Dom Varão é de mulher, de homem não!” (ROSA, 2006, p. 163).

Este trabalho elege uma das narrativas de **Corpo de Baile**, “Dão-Lalalão (O devente)”, para uma análise mais aprofundada, considerando o apelo surpreendente causado por Doralda, a principal personagem feminina, o sentido que o próprio Rosa atribui a “Dão-

49 “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dansador: o dansador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dansa dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” (In: ROSA, 2006, p. 5).

⁵⁰ Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 835), “O simbolismo do sino está ligado, sobretudo, à percepção do som [...] aquilo que o ouvido percebe, o som, que é reflexo da vibração primordial.” Assim, os autores prosseguem, observando que diversas culturas, sobretudo orientais, assimilam o som dos sinos à harmonia cósmica, como, por exemplo, na cultura islâmica, em que “a *repercussão do sino* é o som sutil da revelação corâmica, a repercussão do Poder divino na existência: a percepção do ruído do sino dissolve as limitações da condição temporal.” Estudioso das culturas orientais, como atestam, por exemplo, Francis Utéza (**Metafísica do grande sertão**), Suzi Frankl Sperber (**Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**) e Consuelo Albergaria (**O bruxo da linguagem no grande sertão**), Guimarães Rosa evoca, com essa explicação, entre outras coisas, essa “vibração primordial” que é ratificada no texto, por exemplo, pelas referências feitas ao “Cântico dos cânticos”, não somente como poema, mas como alegoria do amor pleno, primordial e mítico.

lalalão (O devente)”, ao afirmar ao tradutor italiano que o texto trata do amor como sentimento universal e perpétuo (BIZZARRI, 1981, p. 55) e, ainda, as semelhanças que o texto apresenta com **Grande sertão: veredas**, romance escolhido para esta pesquisa.

Em “Dão-Lalalão”, a “desmesura” adquire contornos realmente enfáticos, sendo toda a narrativa conduzida pela surpresa intrigante que já se anuncia desde a epígrafe. Ao dividir os textos em três volumes, o autor usa como epígrafe para a novela o “coco⁵¹ de festa do Chico Barbós”, ouvido e transcrito pelo próprio Rosa da voz de um cantador do sertão (BIZZARI, 1981, p.24), sendo Chico Braabóz o nome do violeiro da festa de Manuelzão.

Da mandioca quero a massa e o beiju,
Do mundéu quero a paca e o tatu;
Da mulher quero o sapato, quero o pé!
- quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
Também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo
Do cumbuco, do balaio, quero o tampo.
Quero a pimenta, quero caldo, quero o molho
- eu do guampo quero o chifre, quero o boi
Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?
Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco... (NS, p.9).

Rosa confessa ao tradutor italiano a profunda impressão que lhe causou a composição popular:

Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. [...] principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco [...] (BIZZARRI, 1981, p.24, grifo do autor).

A “desmesura” é ilustrada na novela/romance/poema já pela indefinição do gênero. A indicação de “poema” em lugar de “novela” propõe de imediato um questionamento sobre a natureza da narrativa porque, escrito totalmente em prosa, aponta o lirismo que aí encontramos como se fosse um longo poema em prosa. A esse respeito, Baudelaire explica, na dedicatória a Arsène Houssaye⁵² de seus **Petits Poèmes en Prose** que, pela musicalidade sem

⁵¹ Coco: “Dança e canto nordestino, de praia e de sertão, provavelmente surgido entre escravos quebradores de coco de Alagoas e derivado dos batuques.” (CUNHA, 2003, p.170).

⁵² Essa dedicatória, como um prefácio, abre e apresenta o livro.

ritmo e sem rima, macia e maleável, esse tipo de composição propiciaria a expressão dos “movimentos líricos da alma, das ondulações do devaneio, dos sobressaltos da consciência”⁵³ (BAUDELAIRE, 1986, p. 15, tradução nossa). A definição do poeta francês parece traduzir com muita propriedade o trabalho poético realizado em “Dão-Lalalão (O devente)”. A música se faz ouvir no movimento do texto, que conta a estória de Soropita, antigo vaqueiro e matador que muda de cidade e de vida quando conhece a prostituta Doralda e com ela decide se casar. No presente da narrativa está estabelecido, casado, tem seus bois e sua propriedade.

O texto se inicia *in media res* com Soropita na estrada, montado em seu cavalo Caboclim, retornando de Andrequicé para o povoado do ão, onde reside. Foi ouvir a novela do rádio para contá-la no povoado, e volta carregado de suas armas e presentes para a esposa. Pelo caminho, “só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação” (NS, p. 13), evoca as qualidades ímpares de sua esposa, Doralda, “por tudo e em tudo a melhor companheira” (NS, p. 29), e lembra seu passado de matador que lhe deixou muitas cicatrizes. A realização do amor transforma a prostituta em esposa dedicada e o matador em boiadeiro pacífico, mas a tensão remanescente do passado interdito ameaça a paz dessa relação amorosa. Entretanto, as rumações levam-no por caminhos inesperados: Soropita fantasia aventuras eróticas com uma prostituta imaginária que se confunde, a certa altura, com a esposa, transtornando-se com a confusão entre o devaneio e as lembranças da realidade.

A viagem às reminiscências, entremeadas pelo devaneio, acontece simultaneamente à viagem física, no trajeto entre Andrequicé e o ão, e a paisagem, sensorialmente descrita, acompanha o estado de espírito do personagem. Em um ponto do trajeto, encontra-se com um antigo amigo, Dalberto, que lhe acompanha, confessando-lhe estar apaixonado por uma prostituta, o que exacerba suas inseguranças e delírios. Soropita teme e suspeita que Dalberto tenha conhecido Doralda no tempo em que ela ainda era prostituta, tendo, talvez, dormido com ela. Soropita convida o amigo à casa e, atormentado, observa atentamente os seus gestos e os da esposa, buscando algum vestígio de reconhecimento entre os dois, que poderia levá-lo a matar o amigo. Depois do jantar, na intimidade do quarto, tem com a esposa conversas e comportamentos nunca antes tidos; conversam sobre a vida pregressa de ambos e comanda a mulher em um espetáculo erótico. Na manhã seguinte, dá-se a partida de Dalberto e sua comitiva. Durante as preparações para a partida, um dos boiadeiros, o negro Iládio, resmunga qualquer coisa fazendo Soropita, ainda consumido pelo ciúme - quando foi buscar a mulher na casa de tolerância para se casar, encontrou-a com um negro - acreditar que o boiadeiro o havia

⁵³ Texto original “*mouvements lyriques de l’âme, (des) aux ondulations de la rêverie, (des) aux soubressauts de la conscience.* (BAUDELAIRE, 1986, p. 125)

ofendido. Prontamente, vai atrás do bando que já partiu e, ao alcançá-lo, desafia Iládio. O negro, temendo a fama de matador de Soropita, implora pela vida. Tal respeito e reverência acalmam Soropita que, “numa paz poderosa” (NS, p. 87), volta para casa, para a esposa, retomando a vida e o cotidiano.

O outro objeto desta análise, **Grande sertão: veredas**, foi inicialmente concebido como uma das novelas de **Corpo de Baile**, com o provável título de “veredas mortas”. Segundo entrevista de Rosa à **Revista Visão**, em 23 de julho de 1954⁵⁴, a narrativa se alongou demasiado, deixando assim de figurar entre as demais, configurando-se individualmente como outro livro. Recebido com estranhamento pela primeira crítica, tanto pela linguagem mais radical quanto pelo universo temático, **Grande sertão: veredas** é um romance⁵⁵ que, para além dos fatos relatados, traz questionamentos sobre o bem e o mal, amor e ódio, Deus e o Diabo, medo e coragem, entre muitas outras reflexões sobre a vida: “(...) estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (GSV, p. 93). Em seu relato, Riobaldo, narrador, igualmente questiona a inadequação da linguagem, a memória e a narrativa em si. Aqui, também o tema da viagem se impõe: Diadorim jagunço, assim como o Riobaldo jagunço, personagens da narrativa resgatados pelo Riobaldo “range-rede”, estão em constante trânsito pelo sertão, enquanto este último, posteriormente, ao narrar, realiza uma “viagem” por suas memórias, que o leva a lugares incertos, cheios de percalços, trilhados em sua vida de jagunço⁵⁶. Apesar da dificuldade em organizar os fatos narrados, reordenamos o fio principal da narrativa a título de um resumo simplificado, buscando somente estabelecer pontos de contato que justifiquem o seu uso nesta abordagem investigativa.

O romance também se inicia *in media res*, narrando um episódio que relaciona tiros e um bezerro, que o povo confundiu com o demo. A partir desse relato, narram-se fatos esparsos e aparentemente desconexos⁵⁷, apresentando os principais temas do romance: o povo, o sertão, o sistema jagunço, Deus e o Diabo, as crendices populares, Diadorim, além da história de vida de Riobaldo, que não segue um fluxo contínuo, mas se desenha com *vais-e-vens* que apontam pistas de sua substância existencial e afetiva, mas mantêm uma

⁵⁴ Referenciado em COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de *Viator*. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa**. Edição especial. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez 2006, p. 33.

⁵⁵ Davi Arrigucci (1994), em seu ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, nos diz que **Grande sertão: veredas** é um romance, “o que equivale a dizer (...)— forma da épica moderna — se desenrola da mistura das formas épicas tradicionais, com as quais aparentemente nada tem a ver” (ARRIGUCCI, 1994, p. 20), o que leva Lukács (1999) a considerá-lo “uma forma artística substancialmente nova” (1999, p. 87).

⁵⁶ Faz-se necessário, aqui, distinguir Riobaldo narrador, que conta sua vida passada, de Riobaldo quando jagunço, em duas instâncias narrativas e temporais, de que trataremos oportunamente.

⁵⁷ Ao longo das 568 páginas do romance encontramos 29 pequenas narrativas que cortam a narrativa central e oferecem pistas que ampliam a compreensão do que é narrado.

ambiguidade que marca todo o texto. Nesse entremeio, tal personagem tenta reviver suas peijas, seus medos, seus amores e suas dúvidas.

A organização desse relato caótico se inicia quando o narrador começa a lembrar seu passado e conta sobre sua mãe e como conheceu o Menino, que declarava ser “diferente”. Riobaldo fica assombrado com a coragem do amigo, que o leva em uma travessia do rio São Francisco. Posteriormente, ele declara: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (GSV, 289).

Quando a mãe de Riobaldo vem a falecer, ele é levado para viver com seu padrinho, Seolorico Mendes, na fazenda São Gregório, onde conhece Joca Ramiro, grande chefe dos jagunços. O padrinho leva-o a estudar e, após um tempo, Riobaldo começa a lecionar para Zé Bebelo, um fazendeiro da região. Pouco tempo depois, Zé Bebelo convida Riobaldo para fazer parte de seu bando, combatendo a jagunçagem.

Nesse novo momento, no entanto, após um combate, Riobaldo sente “um enfaro de Zé Bebelo”, da brutalidade da guerra (GSV, p. 126) e deserta. Enquanto decidia o que fazer de sua vida, encontra uma mulher casada, com quem se envolve e cujo pai recebe em casa três homens que faziam parte do bando de Joca Ramiro, entre os quais Riobaldo reconhece “O Menino” (GSV, p. 129), que também o reconhece e se apresenta como Reinaldo. A partir desse segundo encontro com o Menino⁵⁸, decide juntar-se ao grupo de Joca Ramiro, pois “não podia mais, por meu (seu) próprio querer, ir me separar da companhia dele (Reinaldo), por lei nenhuma” (GSV, p. 130).

A amizade entre os dois – Reinaldo e Riobaldo – cresce em meio a percursos e aprendizagens pelo sertão e, em determinado momento, dá-se batalha entre o bando de Zé Bebelo e o de Joca Ramiro, e Zé Bebelo é capturado. Por influência de Riobaldo, o prisioneiro é julgado pelo tribunal composto dos líderes dos jagunços, dos quais Joca Ramiro é o chefe. Hermógenes e Ricardão são favoráveis à pena capital. No fim do julgamento, porém, Joca Ramiro sentencia a soltura de Zé Bebelo, sob a condição de que ele vá para Goiás e não volte enquanto Joca Ramiro for vivo. Após o julgamento, Riobaldo e Reinaldo juntam-se ao bando de Titão Passos, que também lutou ao lado de Hermógenes.

⁵⁸ Que, no entanto, é o terceiro encontro de Riobaldo associado ao menino, já que houve intermediariamente, entre a travessia do rio e a casa do pai da mulher casada, um encontro com o bando jagunço, na fazenda de Seolorico Mendes, quando o menino/ Reinaldo não estava presente. É nesse encontro que Riobaldo ouve o jagunço-poeta Siruiz, cuja cantiga marca toda sua travessia. Siruiz, com sua “toada toda estranha”, é elemento de grande importância para Riobaldo, que dele se recorda todo o tempo, mesmo sem o ter visto, e será ainda abordado neste trabalho.

O companheirismo entre Riobaldo e Reinaldo se fortalece com o passar do tempo, e este lhe confessa em segredo que seu nome, “verdadeiro, é *Diadorim*” (GSV, p. 246). O Menino do porto, apresentado como “o Reinaldo”, se chamava, de fato, Diadorim. “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe.” (GSV, p. 146). Após um período de paz no sertão, o grupo pouso na Guararavacã do Guaicuí, propiciando um curto intervalo bucólico em que Riobaldo confessa para si mesmo estar apaixonado por Diadorim, sentimento que não podia, “por lei de rei, admitir” (...) (GSV, p. 272). Ao mesmo tempo, o bando também recebe a notícia de que Joca Ramiro foi traído e morto por Hermógenes e Ricardão. Titão Passos busca os outros chefes jagunços para dar fim aos “Judas”, como ficaram conhecidos Hermógenes e Ricardão.

Os jagunços se reúnem para o combate, começando assim a segunda guerra, organizada sob novas lideranças: de um lado, Hermógenes e Ricardão, assassinos de Joca Ramiro e traidores do bando; de outro, os jagunços foram liderados por Medeiro Vaz, Marcelino Pampa e Zé Bebelo, que retorna para vingar a morte de Joca Ramiro. Por fim, nas Veredas-Mortas, Riobaldo faz um pacto com o diabo e assume a chefia do bando para que possam vencer o bando de Hermógenes. Deixa de ser Riobaldo Tatarana e é renomeado Urutu-Branco. Nesse ínterim, Riobaldo pede para um jagunço entregar a pedra de topázio - que quis dar a Diadorim e este, no entanto, recusa, pedindo ao amigo para guardar até o final da guerra - a Otacília, sua noiva, firmando o compromisso de casamento entre os dois.

O bando liderado pelo Urutu-Branco segue em caça por Hermógenes, chegando até sua fazenda já em terras baianas. Lá eles aprisionam a mulher de Hermógenes e, não o encontrando, voltam para Minas Gerais. Em um primeiro momento, acham o bando de Ricardão e matam-no. Por fim, encontram o grupo de Hermógenes no Paredão e há uma grande e sangrenta batalha. Diadorim enfrenta Hermógenes em confronto à faca e ambos morrem. Riobaldo descobre, então, que Diadorim é, na realidade, uma mulher e que se chama Maria Deodorina da Fé Bittancourt Marins. Nesse ponto, “a estória acaba” (GSV, p. 561), Riobaldo abandona a jagunçagem, casa-se com Otacília e se torna um fazendeiro “range-rede”. A tentativa de recuperar e compreender o que se passou é que o leva a narrar sua história a um interlocutor não manifesto fisicamente no texto, sendo apenas indicado pelos comentários do narrador.

Esses breves resumos, buscando dar maior objetividade e clareza ao trabalho, apontam, desde o princípio, para uma narrativa intrincada, cheia de espaços e tempos

atemporais, símbolos, interrogações e linguagens cifradas na sensibilidade e na intuitiva ancestralidade, oferecendo ao leitor um amálgama plural.

Nesse cruzamento entre o impressivo, o expressivo e o intelectual, articulam-se as imagens e as experiências vividas, sempre alinhavando a realidade problemática e onipresente da existência humana – o mundo pluralizado pelas ligações subterrâneas, interligadas social e culturalmente – a um conteúdo de reflexão e mudando o eixo dos padrões tradicionais para aquele outro dos padrões imagéticos e sensoriais da criação imaginativa. O conteúdo dessa imbricação pode, em última análise, ser entendido como produtor de um caminho filosófico baseado na “ética da inquietação”, cujo emprego Benedito Nunes (1983) sustenta em “Literatura e filosofia (Grande Sertão: Veredas)”. Não por acaso, essa “inquietação ética” tem origem nos mitos e dá origem, em Rosa, a uma *inquietação estética*. Essa filosofia pressupõe, em Guimarães Rosa, uma aguda crise de realidade que ganha contornos outros ao abandonar os elementos tradicionais de enfrentamento do racional, buscando sentidos na investigação, na história do homem e do mundo, e configurando uma forma de olhar o texto literário e suas imbricações.

É essa filosofia da inquietação que permite, por exemplo, entender ou supor que, a partir de um olhar mais atento, “Dão-lalalão (O devente)”, intratextualmente, se aproxima de **Grande sertão: Veredas**, notadamente em relação às marcas textuais. Soropita e Riobaldo são personagens de travessias físicas – dos espaços físicos do sertão; e metafísicas – do questionamento de suas vidas, do aprofundamento do “eu”. Se Riobaldo é o narrador do **Grande sertão**, Soropita conta uma estória outra, a que ouve no rádio, mas também se funde ao narrador de “Dão-lalalão” para nos expor suas aflições. O universo de ambos é o mesmo: os sertões, a natureza, o trabalho com o gado, as relações com os outros boiadeiros e a posse de terras quando deixaram a vida com a tropa. Se Riobaldo não compreende o amor que sente por um presumido rapaz, Diadorim, Soropita se aflige pelo amor que sente por uma antiga prostituta. Em ambos os casos, a honra estaria comprometida: se Diadorim fosse mesmo homem e se o passado prostituído de Doralda fosse devassado. Delineia-se um intervalo existencial na vida dos dois protagonistas masculinos, proporcionando o enfrentamento de um estudo muito pontual, profundo e, ao mesmo tempo sutil, de subjetividades complexas, retorcidas pelas instabilidades da existência, universalizando a obra de Rosa para além de um olhar ou compromisso regionalista ou de uma identidade ideológica ou social.

Nas duas narrativas, podemos perceber um caráter inconcluso e cíclico. Se em **Grande sertão: veredas** esse caráter é marcado pelo uso explícito do travessão, iniciando o

texto, e do símbolo do infinito⁵⁹, ao seu final, indicando o processo contínuo de busca de Riobaldo (e, por consequência, do homem humano), em “Dão-Lalalão (O devente)”, o caráter cíclico se apresenta no trânsito constante entre o ão e o Andrequicé, que Soropita faz para ouvir e recontar a novela do rádio. O “romance” se inicia (Soropita vindo de Andrequicé para o ão) no caminho, na travessia, e se encerra com o personagem se preparando “— Pois vou. Passo em casa, p’ra bem almoçar, e vou...” (NS, p. 87) — para voltar a Andrequicé a fim de ouvir, com propósito de recontar, a novela do rádio. Esse trânsito físico é entremeado, como também ocorre com Riobaldo, por um trânsito interior, entre memórias e desvarios.

O caráter cíclico é reavivado também quando lemos as novelas de **Corpo de Baile** e o romance **Grande sertão: veredas**. A sensação de já ter lido algo, ou percebido algum som semelhante, em outro texto desse conjunto⁶⁰, nos alerta a manter os ouvidos atentos e a memória alerta para lembrar que já ouvimos/lemos isso antes, em outro lugar, em outra novela, advertindo-nos, mais uma vez, de que os textos também tratam da arte de narrar, experimentada por Riobaldo, que conta as lembranças de sua própria vida; e por Soropita, que conta a novela do rádio.

A desmesura indiciada pelo coco e presente em “Dão-Lalalão (O devente)” ocorre também no romance, e retoma a ideia trágica apontada por Aristóteles, que a associa, na Grécia Antiga, a um amálgama de mito, religião e evolução política. A encenação trágica, por meio da catarse, permitiria aos gregos liberar-se de sua inquietude diante do desejo de conhecimento, do “mistério do saber”, como aponta Nietzsche (1987, p. 20), que lembra ser “o desejo imoderado do saber, em si e em todos os tempos, tão bárbaro como o ódio ao saber”. Assim, na tragédia, o que aproxima o herói dos homens comuns é uma falha, que não provém do caráter do personagem, mas de uma ultrapassagem da medida, do limite, que coloca o homem em conflito com os deuses e a cidade, pondo em risco a vida ordenada na *polis*. O excesso da *hybris* – que representa uma violência, pois significa ultrapassar o *métron* (a medida humana) – leva o homem a cometer uma insolência, uma afronta, no desejo descabido de competir com a divindade, e reproduz uma violência contra a ordem social.

Tereza Virgínia Barbosa (2001, p. 30) nos diz que, nas tragédias, “o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos desmedidos”, o que leva a concluir

⁵⁹ O símbolo do infinito é a Lemniscata, que tem traço contínuo e representa uma forma sem começo nem fim. Para o esoterismo, indica um tempo e espaço que se mesclam na indefinição do que foi, é e sempre será. A forma se expande, se afunila, cruza-se, as posições se invertem, o que já foi é, e o que será já terá sido. O uso desse símbolo remete também ao tempo mítico que, “ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É precisamente essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo.” (BRANDÃO, 1989, vol I, p. 40)

⁶⁰ Para ficar somente nas duas obras, pois essas marcas podem ser percebidas nas demais obras do autor.

que “[...] essa vivência estética da *hybris* permite ao ser da *pólis* um acesso à realidade de desejo desmedido e, nesse universo trágico-teatral, tudo é suscetível de revelar-se como realidade potencial absoluta do ser, até mesmo a dor, o horror e a destruição”.

Vários estudos discutem o trágico no **Grande sertão: veredas**, entre eles o de Sonia Maria Viegas Andrade (1985), que contrapõe Riobaldo ao herói da tragédia antiga, designando-o como herói trágico moderno, e diz que “Na tragédia antiga, a solidão do personagem cresce de intensidade à medida que o desenlace e o reconhecimento se aproximam. Na tragédia moderna, a solidão é anterior, originária, sem remissão desde o princípio.” (p. 85).

Não sendo objetivo deste trabalho discutir a tragédia moderna, observamos dois pontos correlacionados da tragédia clássica que tocam diretamente a narrativa de Rosa nos textos estudados: a **desmedida** e a *hybris*. Do grego *hybris*, passando pelo latim *hybrida*, temos o adjetivo “híbrido”, caracterizador, como já dissemos, da narrativa rosiana, que borra as fronteiras entre regional e universal, entre oralidade e escrita, entre os gêneros textuais, entre o registro culto e o popular da linguagem, dentre outras e, de maior interesse para este trabalho, entre o sexo e os papéis femininos e masculinos, construindo um “mundo muito misturado”⁶¹. Os gregos consideravam a miscigenação, e o hibridismo desta consequente, uma violação das leis naturais, que desequilibrava a ordem da *polis*. Sendo uma violação das leis naturais, afrontava os deuses por se colocar o humano na mesma medida deles. Entendendo o hibridismo dessa forma⁶², seu uso pode configurar um projeto mítico, pois atende à lei da metamorfose que, segundo Cassirer (1985, p. 46), governa o mundo mítico. Esse contínuo movimento está refletido na literatura rosiana, que ora reafirma, ora subverte mitos religiosos, literários e populares.

A desmedida, já referida no “coco de festa”, manifesta-se marcadamente nos dois textos. Durante todo o tempo da narrativa, a preocupação de Riobaldo é encontrar uma

⁶¹ Expressão utilizada por Riobaldo no **Grande sertão: veredas**, e retomada por Davi Arrigucci Jr. (1994) no artigo “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, em que o crítico observa que “a inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos – do sexual ao metafísico, do moral ao político – com as complicações decorrentes, não devem causar estranheza a um leitor de *Grande sertão: veredas*, onde fatos como esses ocorrem com frequência, expondo o desconcerto na conduta dos seres e quebrando a ordem linear do relato. Um deles, no centro do enredo, é a paixão entre dois jagunços, num meio onde manda quem é mais forte, e a paz depende da guerra, sendo a regra a violência.”. Muito do que se percebe dessa “inversão de posições, misturas e reversibilidades em vários planos” pode igualmente ser aplicado a “Dão-Lalalão” (O devente), como pretendemos comprovar neste trabalho.

⁶² O conceito de hibridismo, em acepção positiva, de vozes que se cruzam no território do discurso, foi utilizado por Bakhtin. Na Pós-modernidade, hibridismo, em Literatura e outras formas culturais pode ser lido como um projeto de respeito à alteridade e à valorização do diverso, movimento que se inicia, na América Latina, entre escritores e teóricos contemporâneos de Rosa, mas não é este o caminho que escolhemos, embora, por outra via, possamos perceber esse direcionamento na obra rosiana.

explicação para seu próprio existir. Sua angústia diante dos fatos vividos e não compreendidos o ultrapassa e o faz adoecer. Ele cita seu “contar” dentro de sua narração como uma espécie de indagação, que lhe volta sempre por enigma ou pelo silêncio. Com isso, pretende “armar o ponto dum fato” (GSV, p. 202), ou seja, captar a “verdade” em forma de resposta inteligível a fim de explicar a “reviravolta” do seu viver, o que descobre ser inútil. Sua busca é sem desfecho:

Tudo era para sobrosso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. E por isso eu não tinha licença de não me ser, não tinha os descansos do ar. A minha idéia não fraquejasse. 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! (GSV, p. 392, grifo nosso).

Em “Dão-Lalalão (O devente)”, a desmedida vem do querer de Soropita em ter a santa e a prostituta na esposa, e não aceitar essa condição, no ciúme absoluto, nos desvarios, nos desejos e temores exacerbados, alguma hipocondria e mania de limpeza. Os seus devaneios todo o tempo ultrapassam qualquer medida “razoável” na vida social.

“**Acho que eu sinto dor mais do que os outros, mais fundo...**” Aquela sensibilidade: quando teve de agüentar a operação no queixo, os curativos, cada vez a dor era tanta, que ele já a sofria de véspera, como se já estivessem bulindo nele, o enfermeiro despegando as envoltas, o chumaço de algodão com iodofórmio. A ocasião, Soropita pensou que nem ia ter mais ânimo para continuar vivendo; tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor que se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. Vida era uma coisa desesperada. (NS, p. 20, grifo nosso).

Soropita sofreu, mexia na capanga dos remédios que tinha comprado vários: láudano, bálsamo de unguento, desinfetante lisol. (NS, p. 18).

Até mesmo o nome Soropita vem de um vocábulo muito usado no sertão, de *supitar*⁶³, com o sentido de exceder, extravasar, reforçando, junto ao coco de festa, a desmesura.

Nos dois textos, encontramos também como uma espécie de desmedida a frequente recorrência ao sonho, que Plutarco (*apud* BRISSON, 2003, p. 174) refere como um desvio do homem para seu próprio mundo, em contraposição ao mundo uno e comum a todos os homens que se encontram acordados. Se a narrativa de “Dão-Lalalão” apresenta Soropita em trânsito “só cismoso, [ia] entrado em si, em meio-sonhada ruminação” (NS, p. 13), em **Grande sertão: veredas**, Riobaldo se refere, em sua narrativa, doze vezes, a um estado de sonho, como em “sonhos que pensava” (p. 198), “Aquilo fosse sonho mero, então só sonho; ou, não fosse, então eu carecia de uma realidade no real, sem divago!” (p. 225), “imaginei esses sonhos” (p. 268), “Feito num traslo copiado de sonho, eu preparava os distritos daquilo, que, no começo achei que era fantasia” (p. 376), situando sua narrativa num espaço entre a memória e o devaneio. Por sua vez, Soropita, ao retomar o passado, fica preso num círculo escuro e pegajoso, tal como o do brejo, “[...] de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas [...] que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos” (NS, p. 16), que ele deseja evitar.

Sobre a memória de Soropita, Biaggio D’Angelo (2006, p. 293) reforça ainda a desmedida ao nos dizer que

A memória de Soropita está cheia de lembranças terrenas e, como na novela do rádio, essas imagens deturpam o desenvolvimento claro, límpido da existência dele e de Doralda, porque são associados ao nível do instinto, do passado angustiante e mórbido, de uma infelicidade que pode levar até a morte. (2006, p. 293)

⁶³ Agradeço a contribuição da professora doutora Ivana Ferrante Rebello e Almeida com essa acepção da palavra (e muitas outras contribuições a este trabalho) durante o processo de qualificação da tese. Embora o vocábulo “sopitar” esteja registrado por vários dicionaristas, inclusive Martins (1998) como “enfraquecer, conter, abrandar”, exemplificado em **Grande sertão: veredas** na passagem “Mas ciúme é mais custoso de se sopitar do que o amor” (GSV, p. 34); na região norte de Minas encontramos o uso do vocábulo com o sentido de extravasar, ultrapassar um recipiente ou espaço, como em BRAZ (2014) e em João Naves de Melo (2009), “Agonia do São Francisco”: “Os gerais ficam mais além, na saída dos vãos às serranias. Veiazinhas formosas, insinuantes, vão brotando, aqui e acolá, nas grotas das sucuris ou nas raízes do buriti e pindaíba, banhando samambaias e banana-de-imbé; abrem caminho, saciando o sertão para buscar o Chico na sua ânsia de ter o mar. Arde o pau-torto, tomba o pau-terra, a cagaita, cabeça-de-nego, o pequizeiro, todo o cerrado é varrido e transformado em comida de usina, quando antes era comida do sertanejo. A vereda vira barro, só um filete d’água, tão pouca até para passarinho bebericar. **O areial supita**, vai formando dunas e avançando, escorregando como cobra rumo ao Chico.” (grifo nosso), entre outros.

Assim também, a memória de Riobaldo é comprometida pelo distanciamento entre o Riobaldo-narrador, que está de “range-rede” e o Riobaldo-jagunço, personagem dos fatos narrados. Lembra-nos Ivan Izquierdo (2006, p. 23) que “a passagem do tempo faz com que as memórias remotas sejam mais suscetíveis ao esquecimento e à extinção, assim como à inclusão de informação adicional, que as melhora ou falsifica.”. Quando Riobaldo busca ressignificar e compreender sua existência, ele falseia suas memórias, não somente porque “muitas das misturas que fazemos entre memórias ocorrem pelo predomínio do afeto sobre a precisão” (IZQUIERDO, 2004, p. 61), mas porque, ao narrar, ele organiza o seu texto de modo a causar no “senhor” (leitor?) um impacto que remetesse ao seu próprio, ao conhecer a verdade sobre Diadorim. Na primeira parte do romance, que se encerra praticamente no meio do livro, em narração labiríntica, ele tudo conta ao “senhor”, e diz:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: Só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (GSV, p. 288).

Entretanto, antes ainda, ao relatar uma conversa com o Garança, em que este lhe pergunta por Diadorim, Riobaldo divaga sobre seus sentimentos e declara que está falseando a narrativa:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. 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. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (GSV, p. 172)

Essa declaração, que se repete ao longo do texto, reiterada em variações, é, também, a assunção da manipulação dos fatos, que fazem “balancê” e se remexem dos lugares. Astúcia. Fabulação. Colocamo-nos a pensar: essa manipulação serve a Riobaldo para ressignificação de sua existência? Ou toda a estratégia de construção do texto é a discussão de uma técnica narrativa labiríntica como a de Rosa, que provoca, no leitor, um desconforto e um estranhamento, que o levam a refletir sobre todo o processo/fingimento narrativo, considerando que Rosa, como Riobaldo, não “esperdiça” palavras? “Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo.”

A narração do mundo misturado se vale dos volteios. Pela repetição de sua história (estória?), Riobaldo vai se construindo e enredando o leitor nas teias de sua memória, e é nessa narrativa que ele nos apresenta Diadorim. E a revelação do segredo de Diadorim se faz cercar de mistério. Ao falar do ciúme do amigo, Riobaldo aconselha que o senhor (leitor) espere o seu contado, “Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro” (GSV, p. 179), demonstrando sua consciência da produção do suspense, mais que uma dificuldade em narrar. É aos poucos que a neblina se desfaz, e deixa ver a claridade.

Entretanto, a travessia de Riobaldo passa por várias outras sendas, e ele se perde e dá voltas. São muitas as suas questões. Dúvidas, medos, desejos escolhas, transformações, tudo inquieta Riobaldo. Mesmo depois que Diadorim morre e Riobaldo toma conhecimento de sua condição de mulher, a sua estória se acaba três vezes, em tempos diversos, “Aqui a estória se acabou./ Aqui, a estória acabada./ Aqui a estória acaba.” (GSV, p. 561), mas a narrativa (GSV) continua, pois o romance não é a história de Diadorim, Diadorim é o mote, mas é uma tentativa de Riobaldo se entender como sujeito. É a história da perplexidade desse narrador diante do mundo e da vida.

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. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é. Mire veja: naqueles dias, na ocasião, devem ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava, não surpreendi em mim. Mesmo hoje não atino com o que foram. (ROSA, 1986, p. 164).

Como nos diz Lukács (2000, p. 91), o romance é a grande narrativa do mundo moderno, reflete o homem moderno em busca de si mesmo, na tentativa de superar o “vazio” desse mundo, decorrente da cisão homem x mundo. O “romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”, que não está mais dada, “em uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma”, como na epopeia clássica. Assim, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Mas o percurso do herói dessa narrativa moderna⁶⁴ também não se dá como uma totalidade individual. A busca

⁶⁴ É uma narrativa moderna, inicialmente, porque se questiona a si própria. Em seguida, é moderna porque não narra somente uma aventura; narra a aventura do narrar, expondo as ambiguidades e meandros da linguagem que se impõe em caminhos igualmente tortuosos. A narrativa de Rosa, especificamente, constrói-se

não tem fim, o que se encontra é só a certeza de que “viver é muito perigoso...” (GSV, p. 16). Em sua solidão, em sua “diferença”, Riobaldo funde o universal e o individual numa perspectiva de “terceira margem” e continua imerso em sua solidão.

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. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. (GSV, p. 268-9)

Devemos assinalar que, embora o trecho citado fale dessa angústia pessoal pela falta de completude, de Unidade, que se assinala no trecho a seguir – “Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor” (GSV, p. 269) – e só ocorre no sonho, e do desejo de viver num tempo mítico, em que tudo podia só ser “o passado no futuro” (GSV, p. 268), essa angústia é causada pela descoberta, pelo narrador, de seu amor por Diadorim, na Guararavacã do Guaicuí, o que evidencia a imbricação de Diadorim, dentro e fora da estória romanesca, nas reflexões existenciais de Riobaldo. Narrando os fatos de sua memória, leva com ele, na leitura, a nossa memória afetiva (de leitor), encontrando o real, assim como a palavra poética, a palavra que dê conta de expressar o percurso do ser humano em busca de sentidos, “no meio da travessia” (GSV, p. 60), não no nada (“Nonada”) que inicia e quase encerra o livro.

Nas palavras de Paz (1982),

O homem se traduz no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta ao homem mal os lábios de alguém repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – abre-se à participação. A recitação poética é uma festa: uma comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Assim, o exame do poema nos leva ao exame da experiência poética. O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado. (PAZ, 1982, p. 141).

A criação de ritmos em uma linguagem toda voltada para a valorização da sonoridade, da oralidade, da palavra poética, a harmonia manifestada por “tudo [que] é e não é” (GSV, p. 11) desde o início, em que os dois polos, mais do que evidenciar uma ambiguidade, remetem à totalidade e à ancestralidade míticas e apontam para o lirismo como

em torno da ambiguidade, de uma pluralidade caleidoscópica e de uma originalidade que busca o íntimo da linguagem.

elemento estruturante da obra. Roberto Schwarz (1983, p. 379) afirma que o lirismo em Rosa é uma questão de *tom*, e se dissemina entre os demais gêneros (épico e dramático, “responsáveis por sua estrutura e ordenação”), constituindo “uma atitude em face da linguagem e da realidade, da relação entre as duas, mais que uma concepção de arquitetura narrativa”. Entretanto, ao longo do ensaio (*Grande Sertão: a Fala*), o crítico lembra a importância da “libertação” vocabular e de “uma espécie de técnica pontilhista”, que reforça “a qualidade lírica do texto” (p. 381), o que demonstra que o lirismo é também um elemento da estrutura narrativa, que transparece, por exemplo, no hibridismo, na ambiguidade deliberada, no metamorfoseamento. Nessa direção, o crítico observa, também, que a literatura rosiana, assim como a poesia, é um esforço contínuo de desautomatização e subversão dos paradigmas cristalizados pela tradição. Esse esforço é constantemente recordado por Rosa, que, em longa carta à tradutora americana, datada de 2 de maio de 1959, comenta:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha que enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. Mas, me perdoe. (VERLANGIERI, 1993, p. 100).

A citação repete uma ideia já defendida por Rosa em outros momentos, como na entrevista a Günter Lorenz (1983). No entanto, consideramos que uma ideia reiterada muitas vezes merece ser lembrada muitas vezes. No lirismo, ritmo é imagem e sentido, e se aproxima, por similaridade, do mito, cujo rito é a narrativa. Assim como o mito, o poético põe em cena nossa busca de significação através dos tempos. O conhecimento, dessa forma, é inserido na cadeia de transmissão, renovado pela palavra.

Em “Dão-Lalalão”, a musicalidade e o poético se encontram logo no título da narrativa que, em uma possibilidade reversível, também pode ser “Lão-Dalalão”, e evoca a sonoridade do sino. Em carta ao tradutor italiano, Rosa explica que o *Lão* traduz o “o tom (de viola ou outro instrumento), o *lá* do diapasão, o toque suave (som)” (BIZZARRI, 1981, p. 40). Quanto à explicação dada em *A estória de Lélío e Lina*, “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal”, Franklin Oliveira observa que, na onomatopeia, “temos a visão do amor como aleluia, parusia, hosana” (1986, p.512). A expressão sugere uma visão da experiência erótica como vivência transcendente de plenitude que é, também, exaltação da vida.

Nesse texto, a vida pulsa sensorialmente, do título ao final do texto. Acompanhar o percurso de Soropita, do início ao fim do poema, exige apurar os sentidos, para sentir os cheiros que ele descreve, os sons do caminho, o gosto da comida, a dificuldade com que ele tateia suas cicatrizes, a visão da natureza e de Doralda. Bento Prado Jr. (2000, p. 179) observa que, desde o início, o protagonista “[...] é visado e descrito como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência”, e essa recapitulação está calcada na analogia com a natureza: “a paisagem exterior é interiorizada, percebida menos através da visão, que separa e objetiva, do que através de uma cinestesia⁶⁵, que une e assimila” (PRADO JUNIOR, 2000, p. 179).

A paisagem interiorizada do brejo remete ao passado sombrio e violento de Soropita, que era temido matador, e também às experiências passadas de Doralda, sua esposa, quando conhecida meretriz, dois pontos de tensão que, embora pertençam a um pretérito distante, motivam os principais acontecimentos da história.

No plano da construção narrativa, a “câmara de ecos” que preside “Dão-Lalalão (O devente)” é trabalhada todo o tempo a partir das oposições entre Soropita e Doralda.

Doralda era corajosa. Podia ver sangue, sem deperder as cores. Soropita não comia galinha, se visse matar. Carne de porco, comia; mas, se podendo, fechava os ouvidos, quando o porco gritava guinchante, estando sendo sangrado. E o sangue fedia, todo sangue, fedor triste. Cheiros bons eram o de limão, de café torrado, o de couro, o de cedro, boa madeira lavrada; angelim-umburana – que dá essência de óleo para os cabelos das mulheres claras. (NS, p. 20 – grifo nosso).

Essas oposições, percebidas pela crítica, levam, por exemplo, Adélia Bezerra de Meneses (2010, p. 137), a partir da afirmação de que o “Cântico”, uma das vozes intertextuais do texto, é “o mais sensual livro da Bíblia” e “se tornou arquétipo do encontro amoroso, da unificação dos contrários e da integração”, a constatar que o “Cântico”, retomado por Rosa cuidadosamente, corresponde à história de amor vivenciada por Soropita e Doralda, o encontro dos opostos, do medo e da coragem. E evocam o texto de Cândido (1983, p. 305) sobre o **Grande sertão: veredas**, mas perfeitamente aplicável também a “Dão-Lalalão (O devente)”, do “grande princípio geral de reversibilidade”:

Estas considerações sobre o poder recíproco da terra e do homem nos levam à ideia de que há em grande sertão: veredas uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia. [...] Esses

⁶⁵ Sentido da percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo (HOUAISS).

diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os polos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, - que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. (CÂNDIDO, 1983, p. 305)

Conjugando e equilibrando elementos opostos e muitas vezes ambíguos, essa reversibilidade produz uma convergência que nos leva de volta à máxima “tudo é e não é” e ao mundo mítico, pois, de acordo com Cassirer (1985, p.18), na ambiguidade está a fonte primeva de todos os mitos.

O movimento pendular do sino rege a narrativa de “Dão-Lalalão (O devente)” em vários aspectos, nas constantes viagens de ida e volta para casa, ida e volta ao passado, na linha de tensão de Soropita, entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, o amor e o ódio, a paz e a violência, e perpassa todo o texto, inclusive no movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador do “romance” e o personagem Soropita, de forma que não é possível, em muitos momentos, saber quem realmente está narrando, o que reforça o caráter ambíguo e cíclico do texto. Em determinadas passagens, um sugestivo “a gente” sinaliza a narração em terceira pessoa, de forma a dissolver as barreiras entre narrador/protagonista/leitor. Quem é “a gente”? Ou somos todos? Roncari (2004, p. 64) observa que, assim como ocorre em **Grande sertão: veredas**, que tem um narrador-personagem e narra do seu ponto de vista, em “Dão-Lalalão”, a perspectiva do narrador e do protagonista estão muito próximas, às vezes mesmo misturadas, impedindo um registro mais objetivo, mais “fidedigno” dos fatos, predominando “a percepção subjetiva do herói, [...] suas palavras interiores e formas de representar e deformar os fatos percebidos.”

Outro elemento que não pode ser desconsiderado, ao analisarmos os protagonistas das duas narrativas, é a questão da culpa. A ideia da culpa e de uma dívida é o cerne das narrações e está presente de forma clara nas duas narrativas, sendo mesmo o subtítulo de “Dão-Lalalão”, “o devente”. As ideias de prazer e dever são marcas da tensão de viver de Soropita e de Riobaldo, cujas narrativas se movem pela dívida e pelo desejo. A dívida, contraída no passado narrado, permanece no presente da narrativa e o narrar mesmo é uma forma de pedir perdão, um perdão que é pedido em diálogo, e precisa da escuta compreensiva do outro. Riobaldo, angustiado por não compreender a experiência narrada, e por isso ter permitido a morte de Diadorim, espera que o “senhor”, mais que ele, encontre sua “verdade”. Soropita tira Doralda do bordel, com ela se casa e aprecia suas “poesias desmanchadas no passado”, mas nunca fala e se envergonha desse passado, “um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (NS, p. 16).

Paul Ricoeur (1999, p.27), falando sobre a dívida com o passado, observa que “o peso do passado que recai sobre o futuro insta a incorporar a noção de dívida, que já não é mais puro fardo, mas recurso, necessidade de narrativa.”⁶⁶. A partir dessa afirmativa, o filósofo diz que o esquecimento passivo não leva ao perdão, pois “[...] diferentemente do esquecimento evasivo, o perdão não está trancado na relação narcísica com si mesmo. Supõe envolver a mediação de outra consciência, a da vítima, que é a única que pode perdoar.”⁶⁷ (RICOEUR, 1999, p. 32). Ainda discorrendo sobre o perdão, Ricoeur lembra que “perdão”, semanticamente, contém em si o “dom”, a entrega com intenção livre, sem objetivo de receber em troca algo que se possa possuir ou desfrutar. E continua:

O perdão está ligado [...] ao esquecimento ativo: não ao dos fatos, realmente indelével, mas ao esquecimento de seu sentido presente e futuro. Trata-se de aceitar a dívida não paga, de aceitar ser e continuar sendo um devedor insolvente, de aceitar que haja perdas.⁶⁸ (RICOEUR, 1999, p. 32, tradução nossa)

Nesse sentido, chama a atenção para elementos que podem ser relacionados às narrativas de **Grande sertão: veredas** e “Dão-Lalalão (O devente)”. Na narrativa de Riobaldo, a aceitação da dívida e da perda está patente. O que ele não sabe bem é a quem deve, ou, se deve a Diadorim, este já se encontra morto. Sem poder pedir perdão, adoece, e somente começa a se recuperar quando pode iniciar sua confissão, que já é um pedido de perdão, a Otacília:

Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. O que confessei. E eu, para nojo e emenda, carecia de uns tempos. Otacília me entendeu, aprovou o que eu quisesse. (GSV, p. 563-4)

Tendo confessado seu amor por Diadorim e recebido o perdão e a aceitação da noiva, restava ainda recuperar a história (documental)⁶⁹, indo até a capelinha em que Diadorim fora registrada e batizada. O fato, documentado na

⁶⁶ A carga del pasado que recae en el futuro insta a incorporar la noción de *deuda*, que ya no es pura carga, sino recurso, necesidad de relato.

⁶⁷ [...] a diferencia del olvido evasivo, el perdón no se encuentra encerrado en la relación narcisista de uno consigo mismo. Supone la mediación de otra conciencia, la de la víctima, que es la única que puede perdonar.

⁶⁸ El perdón se encuentra vinculado [...] al olvido activo: no al de los *hechos*, realmente indeleble, sino al olvido de su *sentido* presente y futuro. Se trata de aceptar la deuda impagada, de aceptar ser y seguir siendo un deudor insolvente, de aceptar que haya pérdidas.

⁶⁹ Embora a estória seja contra a história, pode e se vale dela quando lhe interessa. Assim como o sertão de Rosa compreende espaços físicos e imaginários, o tempo, mesmo quando declarado, se mantém inespecífico: “1800 e tantos”.

matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De *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... (GSV, p. 565),

recupera a mulher que existiu por trás do mito, a mulher que ele poderia ter amado como mulher, e o leva a rezar – outra forma de pedir perdão. No entanto, como a dívida permanece, permanecem as dúvidas sobre ela – como rezar a Deus tendo feito um pacto com o diabo? O pacto foi feito? Por isso, Riobaldo precisa ainda narrar sua estória ao “senhor”, e lhe pedir que reze por sua alma. Segue consciente da perda, angustiado, mas trata de não permitir que essa morte destrua também a sua vida. Narrar é seu modo de ressignificar a vida, agora sem Diadorim.

Soropita, casado com ex-meretriz, precisa desnudá-la, física e simbolicamente, trazendo de volta seu passado, para se perdoar por um ato que jamais havia assumido completamente. Precisa, de fato, *conhecer* Doralda, saber como ela – que sempre o amparou e dedicou-se totalmente a ele, aliviando suas cicatrizes (marcas de seu passado de matador), em um ato de cumplicidade e dissolução das culpas advindas das mortes – sente-se em relação ao próprio (dela) passado e aceitá-la, para consumir – de fato – o casamento, a união entre os dois. A conversa no quarto é um pedido de perdão⁷⁰. Mas, ainda que dado (por dom) o perdão, o passado não se apaga, continua incomodando, e ele, devente, sente ainda o impulso de matar o negro Iládio, figuração do outro negro, Sabarás, que estava com Doralda quando foi buscá-la no bordel. No entanto, o perdão da mulher refreia seu impulso, e Soropita não precisa atirar. Deixa ir o negro e volta para casa, onde a

presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vagando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. (NS, p. 87).

O prazer proporcionado pela presença de Doralda faz com que Soropita esqueça uma outra dívida, suposta, que tem com a sociedade. O amor e o erotismo que os une são os dons com que ele responde a si mesmo, por essa dívida, da aparência social, e o remete a outro

⁷⁰ Ronaldes de Melo e Souza (2008, p.190-1) considera, a respeito desse diálogo, que “No intercâmbio das perguntas do marido e da resposta da esposa, evidencia-se a oposição entre o homem que se julga devente e a mulher que se considera inocente. Ao dever preconizado pela conduta moral, Doralda contrapõe o prazer de viver a vida encarnada no corpo.”

espaço/tempo que não está impregnado das cobranças da sociedade (que ele seja homem honrado e que ela seja esposa exemplar, sem passado): o espaço/tempo mítico, que ele adentra na companhia da amada.

4 PERSONAGENS FEMININAS E IDENTIDADES MÍTICAS

Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraças, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus.

João Guimarães Rosa (1984a)

Em **Grande sertão: veredas** e “Dão-Lalalão (O devente)”, dada a visão subjetiva do narrador do primeiro texto e a visão comprometida do segundo, que diversas vezes se cola à do protagonista, não temos como apreender as personagens femininas sem passar pelo filtro das masculinas. A memória turvada⁷¹ de um e os ciúmes do outro fazem com que conheçamos as amadas pelo olhar dos amantes. Em “Dão-Lalalão”, a voz de Doralda é ouvida no diálogo no quarto e em pequenos trechos em que o narrador se distancia de Soropita; em **Grande sertão: veredas**, o romance começa quando todo o entrecho já se passou e Riobaldo vive de reminiscências. Como é constituído por uma fala só, a de Riobaldo, tudo o que acontece é estabelecido por essa fala.

Em ensaio⁷² sobre o romance, Dante Moreira Leite lembra que o *grande sertão* é o mundo do herói Riobaldo e diz que “o leitor poderia desejar ter o grande sertão de Diadorim, ver o universo de compadre Quelemém (...), penetrar o mistério do amor de Nhorinhá. Como o universo é sempre visto por Riobaldo, essas outras perspectivas nos são interditas.”⁷³ (LEITE, 2007, p. 122). Por isso, nossas questões sobre Diadorim restam sem resposta. Como Diadorim chegou à jagunçagem? Por que mantém, até o fim, para Riobaldo, mesmo ao “aurorar de todo amor”(GSV, p. 554), o segredo sobre sua condição de mulher? Enfim, qual a possível resposta interdita para a pergunta: quem é Diadorim, que tem “corpo claro e virgem de moça” (GSV, p. 178), mas permanece “neblina” (GSV, p. 23)? Que feminino é esse, que oculta sua identidade em contínua metamorfose? Que figura é essa, que conduz Riobaldo, mas, ao mesmo tempo, desestabiliza sua existência de jagunço? Através de sua roupagem, o Menino/Reinaldo/Diadorim finge uma identidade masculina, buscando apagar suas marcas

⁷¹ O senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deitaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum. Acho que é porque ele estava sempre tão perto demais de mim, e eu gostava demais dele. (GSV, p. 353)

⁷² Publicado originalmente em **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 1961.

⁷³ Essa observação também é feita por Francis Uteza, em sua **Metafísica do Grande sertão**.

femininas, entretanto a mulher, silenciada, não desaparece, e essas marcas estão presentes ao longo de toda a narrativa: seu corpo, seu cheiro, suas mãos brancas e delicadas, seus trejeitos, sua sensibilidade, seus hábitos, sua feminilidade que Riobaldo não entende, mas presente em seu íntimo, pois o “corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende” (GSV, p. 28). O crítico Manuel Cavalcanti Proença, refutando a possibilidade de **Grande sertão: veredas** parecer um romance cunhado “no lusco-fusco do homossexualismo”⁷⁴, observa as pistas deixadas pelo narrador sobre o que o Riobaldo jagunço percebia:

Os traços físicos delineiam-se em pinceladas dispersas pelo livro, num *puzzle* cujas peças se vão ordenando na memória do leitor e atenuam, até certo ponto, o choque da revelação final. São as mãos que seguram as rédeas “tão brancamente”, os braços bem feitos que mostrava ao lavar a roupa, a cintura fina, o passo curto, as “pestanas compridas, os moços olhos”, “a boca melhor bem feita, o nariz, afiladinho”. Numa vereda, ele se vira para Riobaldo “com um ar quase de meninozinho em suas miúdas feições”; e quando ambos conhecem Otacília, Riobaldo se admira de que ela não se tenha encantado por Diadorim “sendo tão galante moço, as feições caprichadas”. (PROENÇA, 1958, p. 26)

Riobaldo espanta-se com “a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser” (GSV, p. 134). Além desses traços, o crítico lembra ainda que Diadorim fazia segredo do próprio corpo, que “era um escondido” (GSV, p. 294), tinha “uma capanga bonita [...], com lavores e três botõezinhos de abotoar” (GSV, p. 136), em que guardava objetos para o asseio pessoal, e que mais tarde deu a Riobaldo; tinha também dificuldades para esconder os sentimentos, “no entusiasmo da vitória, andava ‘às quase dansas’” (PROENÇA, 1958, p. 27) e, curioso pelo presente que o amigo lhe anunciara, encantou-se, femininamente, diante da pedra trazida do Arassuaí, “parou aberto com os lábios da boca, enquanto que os olhos e olhos remiravam a pedra-de-safira no covo de suas mãos” (GSV, p. 349). A percepção, ainda que confusa, desses traços delicados, leva Riobaldo a desejá-lo e declarar:

Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... (GSV, p. 539)

⁷⁴ As marcas do feminino na personagem são observadas inicialmente por Manuel Cavalcanti Proença, em **Trilhas no grande sertão** (1958). Nesse trabalho, Proença tece considerações sobre a presença da temática da donzela guerreira em **Grande sertão: veredas** e sobre o conhecimento de Guimarães Rosa dos romances ibéricos que tratavam desse tema. Conforme Proença, “O ‘romance-velho’, em uma das variantes, é de conhecimento do autor que lhe transcreve uma quadra em ‘Uma estória de amor’, no primeiro volume de **Corpo de Baile**” (PROENÇA, 1958, p. 25).

Vários estudiosos⁷⁵ reconhecem que a personagem tem papel preponderante⁷⁶ na narrativa, ainda que não tenha voz. É a história de Diadorim que Riobaldo quer contar, mas conta mal⁷⁷, com seu discurso ambivalente, e reconta o “sucedido desgovernado” (GSV, p. 92), oferecendo-nos um Diadorim fragmentado, cujas lacunas só podemos preencher na imaginação. Nossas dúvidas se mantêm: quem é esse jagunço feroz que se deixa perceber muitas vezes como mulher por Riobaldo, cego como Édipo?

Apesar de conseguir desvendar enigmas do sertão, ter atuação decisiva no julgamento de Zé Bebelo, atravessar o Liso do Sussuarão, empresa que nenhum outro chefe jagunço conseguira, Riobaldo não consegue perceber, no desenrolar dos fatos, a verdade sobre os sinais da feminilidade de Diadorim, seu “amor de ouro” (GSV, p. 48). Esse é seu fado terrível, assim como Édipo, que consegue desvendar o enigma da esfinge, *cruel cantora*, que aponta para o homem⁷⁸, mas não percebe os sinais a sua volta, que anunciam sua condição trágica. Sua visão é turva desde o início, e o ato de cegar os olhos é apenas o coroamento desse processo. Também como Édipo, Riobaldo busca o conhecimento dos meandros do sertão – e até o pacto – como forma de alcançar o poder, e sua condição de letrado é um quesito importante em sua trajetória. Nenhum desses heróis atentou para o verdadeiro enigma. Desejariam ambos desconhecer o conhecido?

Édipo cega os próprios olhos, Riobaldo fica mudo e com a visão turva: “Tiraram minha voz”(GSV, p. 555). “No céu, um pano de nuvens... Diadorim!” (GSV, 556).

⁷⁵ A crítica é pródiga em criar possibilidades de interpretação para a personagem - destacamos: a de Walnice Nogueira Galvão, em cuja teoria a “donzela guerreira”, presente em lendas arcaicas e medievais é possivelmente retomada por Rosa em analogia aos romances de cavalaria e a de Benedito Nunes, que lê Diadorim como “ser andrógino” (NUNES, 1976, p. 166). Essa figura é trazida ao texto pelo próprio Rosa, ao propor que o primeiro livro “de romance” lido por Riobaldo fosse justamente o “Senclér das Ilhas”, escrito em 1803 pela inglesa Elizabeth Helme, traduzido para o português (da versão francesa de Madame Montolieu) e publicado pela primeira vez no Brasil em 1825. É um dos primeiros livros a sair de uma tipografia nacional, e muito popular entre os leitores, sendo leitura constante entre os personagens de Machado de Assis. Nesse texto, que traz “um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos” (MEYER, 2005, p. 46), encontramos a figura da “donzela guerreira”, que se veste de rapaz e vai à guerra atraída pela fama do herói. Sobre o livro, Riobaldo afirma: “nele achei outras verdades, muito extraordinárias” (GSV, 355).

⁷⁶ Davi Arrigucci Jr. observa que os dois eixos que organizam o romance são o pacto e Diadorim, sendo este o “fio da meada” da busca de Riobaldo pelo esclarecimento (1994, p. 23).

⁷⁷ Em três momentos de GSV, além das várias alusões às más devassas no contar, Riobaldo afirma esse mal contar: “Ou conto mal? Reconto.” (GSV, p. 57); “... conto malmente” (GSV, p. 375); “Somemos sei, e conto mal certo...” (GSV, p. 522).

⁷⁸ A pergunta da esfinge era: “Qual é o ser dotado de voz que, de manhã, tem quatro pernas, durante o dia, duas, e, de tarde, três?” (BRANDÃO, 1958, p. 278). Responde Édipo: o homem. Na infância, engatinha como um bebê, na vida adulta anda sobre dois pés e precisa de um apoio (bengala) quando ancião. Sendo um mito, há muitas variações nessa resposta, que mantêm essa estrutura central. A nós, o enigma importa porque aponta para o homem, e nos remete ao corte estabelecido por Sócrates, que inaugura uma tradição dos questionamentos voltados para o homem (“Conhece-te a ti mesmo”), em lugar da tentativa de compreensão apenas dos fenômenos da natureza, que marca a tradição pré-socrática.

“Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem” (GSV, 559). Ambos perdem sentidos que intermedeiam sua ligação com o mundo e se sentem perdidos. Se Riobaldo se apercebe tardiamente da possibilidade de concretização de seu amor e adoece; o ato de cegar os olhos de Édipo é mais emblemático: para que manter olhos que não viram o que estava posto, e que determinou sua tragédia?

Na sequência, Riobaldo também divulga ao “senhor” (leitor?) seu propósito narrativo, desde o início anunciado, em suas demonstrações de dúvida sobre o que está contando, de mostrar/esconder o que já era sabido no momento da narração, para que o impacto sobre o leitor fosse o mesmo que ele sentiu no momento enunciado. Assim explica Riobaldo:

“E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha...” (GSV, 560).

Esse jogo de mostra/esconde, produto da linguagem que interdita, mas estimula o desejo de saber, astutamente manejado por Rosa no ir e vir da fala de Riobaldo, gera o estranhamento que alimenta esse desejo, em sedução narrativa constante⁷⁹. Enrolado nas teias do texto, o leitor desconfia de muita coisa, mas permanece com suas muitas desconfianças e quase nenhuma certeza, como o próprio protagonista. Esse jogo é o que caracteriza a construção dos textos em tela, mas também as personagens femininas analisadas.

Em outro ensaio, intitulado “A ficção de Guimarães Rosa”, Moreira Leite observa que “a originalidade da ficção consiste em trazer à tona algumas concepções muito antigas na história da humanidade – que poderiam ser denominadas primitivas – e abandonar a explicação do comportamento por impulsos exclusivamente individuais” (LEITE, 2007, p. 141). Essa assertiva encontra respaldo nas palavras do próprio Rosa no diálogo com Günter Lorenz, em que se define como “homem do sertão”, cujas palavras parecem ter sido incorporadas pelo crítico, quando declara que o sertanejo “perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original” (LORENZ, 1983, p. 86). Nesse mesmo “diálogo” que o escritor rejeita como “entrevista”, Rosa diz que sua matéria

⁷⁹ Na obra de Guimarães Rosa, as observações sobre o mundo e aquelas sobre as estratégias de representação são continuamente sobrepostas, constituindo um nó reflexivo de difícil orientação. Um centro que, furtando-se a uma fixação, desestabiliza os pontos de entrada e de saída, introduzindo na forma a sua transformação.

literária é “[...] este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, [é] para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (LORENZ, 1983, p. 66).

Assim, as respostas às questões formuladas, que são desejadas por nosso imaginário, conduzem-nos ao momento atemporal, mítico⁸⁰. Para instigar ainda mais a imaginação do leitor, Rosa traz a Cantiga de Siruiz⁸¹, que se associa à “moça virgem, moça branca, perguntada”⁸² (GSV, p. 164), no desejo de Riobaldo, como também à poesia, a palavra poética, mítica, capaz de evocar e de instaurar uma nova realidade⁸³.

“A moça virgem, moça branca perguntada”, a substância, elemento purificado, amor primordial, remete a Diadorim – e também a Doralda, de quem trataremos mais tarde, e que diz de si “– Eu é que sou a moça branca dele ...” (NS, p. 68), e se encontra “no tempo fabuloso dos começos”, referido por Mircea Eliade como o tempo primordial, mítico, que toma forma no texto rosiano, preocupado em voltar à origem da língua, “lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma” (LORENZ, 1983, p. 84), e nos remete a um tempo ancestral, em que a palavra é a coisa.

O diálogo com Günther Lorenz abre muitas portas para corroborar a presença do mítico na literatura de Rosa e já foram bastante, mas insuficientemente exploradas, considerando-se o mito uma tentativa de dar sentido ao caos. Quanto a isso, devemos assinalar ainda mais um trecho, fundamental: o desejo do escritor de libertar o homem do peso da temporalidade. Liberto desse peso, o homem pode viver no “zúo de um minuto mito: briga de beija-flor”⁸⁴ (GSV, p. 321), conforme relata Riobaldo. Observa-se a proliferação de sentidos já anunciada pelo jogo com o significante “mi(nu)to mito”, que reitera no texto a

⁸⁰ Segundo Mircea Eliade, o mito narra uma história sagrada, relatando um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, “o tempo fabuloso dos começos...” (ELIADE, s/d (a), p. 12). Eliade acrescenta ainda que “nas sociedades ‘primitivas’ os mitos estão ainda vivos e fundamentam e justificam todos os comportamentos e actividades humanas” (ELIADE, s/d (a), p. 12).

⁸¹ A cantiga de Siruiz entra no texto no primeiro encontro que Riobaldo tem com o bando jagunço, ainda na fazenda de Seolorico Mendes, em uma etérea madrugada de maio. A cantiga impressiona e marca Riobaldo que guarda na memória, como saudade, “aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?” (GSV, p. 114).

⁸² Ver no capítulo 1: a “Moça Branca” que o Grivo vai buscar, e que é também a poesia.

⁸³ Em carta ao tradutor alemão, Rosa lembra os planos “que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica” (MEYER-CLASON, 2003, p.239), e diz também que “tudo vai para a poesia o lugar-comum deve ter proibida a entrada, estamos é descobrindo novos territórios de sentir, do pensar, e da expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada uma por si, com sua carga própria, independentes, e às combinações delas permitem-se todas as variantes e variedades (id, p.314). A importância dada à poesia – essa “irmã tão incompreensível da magia” – está muito presente também no “diálogo” com Lorenz, em que afirma que “cada palavra, segundo sua essência, é um poema”.

⁸⁴ A dimensão metapoética de Rosa, em uma perspectiva multidimensional e holística é minuciosamente explorada por Bernardo Marçolla, em sua tese de doutoramento, **A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor**: ritmo, transcendência e experiência estética em grande sertão, veredas.

presença constante e a valoração dos mitos, bastante referida no diálogo com Lorenz. Este minuto, que também é mito, é um minuto – marca de tempo cronológico – fora do tempo cronológico, atemporal, por isso, mítico. É o minuto da narrativa, que permite transformar a palavra em realidade, dando sentido ao caos.

A narrativa de Rosa, como o oráculo mítico da Antiguidade Clássica, não oferece ao leitor as respostas que lhe permitam organizar o caos, antes “esconde – enquanto narra, enreda – enquanto explica, confunde, – enquanto esclarece a respeito de anseios e receios eternos na alma humana [...]” (CARVALHO, 2008, p. 29), deixando ao leitor a responsabilidade de encontrar suas próprias respostas⁸⁵. É uma narrativa para *iniciados*, pois “o deslizamento contínuo dos sentidos de que Rosa faz uso permite inseri-lo numa tradição hermética, que assegura um caráter de segredo à verdade” (ROCHA, 2001, p.71) e valoriza o mistério. A possibilidade de se entrever a “verdade” dá-se apenas na experiência, pois esta não pode ser transmitida pela linguagem⁸⁶. Em última instância, durante todo o tempo, Rosa fala sobre o ato de narrar, sobre a narrativa como o quê, sobre o fazer poético.

Assentado na tradição, na força sonora das palavras, na oralidade, em tudo o que no mundo é sonante, Guimarães Rosa cria um mundo como o mundo arcaico da **Teogonia** de Hesíodo, da forma que o descreve Jaa Torrano: “Um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino, que beira o Espanto e o Horror, que permite a experiência do Sublime e do Terrível, e

⁸⁵ O próprio Rosa declara seu gosto por um quê de obscuro, pelo paradoxo na criação de suas obras, em carta ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, datada de 9 de fevereiro de 1965:

Meditar cada frase. Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma “segunda” solução [...]. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. “Deus está no detalhe”. [...] A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho do mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro do que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.

Em geral, quase toda frase minha tem que ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica. (ROSA, 2003, p. 238-9, grifos do autor)

E ainda, em entrevista ao crítico português Fernando Camacho:

Camacho, quando tiver uma dúvida, você adote uma solução poética, a solução metafísica, a solução mística, então você acerta. Em qualquer caso nunca é o terra a terra. O terra a terra é sempre o pretexto. [...] Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia. (CAMACHO, 1978, p. 50).

⁸⁶ O pensamento hermético diz que a nossa linguagem, quanto mais ambígua e polivalente for, valendo-se de símbolos e metáforas, tanto mais habilitada estará a nomear um Uno no qual se realiza a coincidência dos opostos. Mas onde triunfa a coincidência dos opostos, cai por terra o princípio da identidade. *Tout se tient*. (ECO, 1990, p. 25).

ao qual nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados.” (TORRANO, 2011, p. 19).

Nesse universo complexo, lembramos alguns mitos, reatualizados na obra de Rosa, que abordam a questão do duplo⁸⁷, e que convergem para o grande mito do Andrógino, bastante disseminado tanto na literatura ocidental como na oriental, de formas diferentes, como veremos.

Se, no imaginário ocidental, o duplo está associado à ideia de imortalidade e ao medo da morte, na cultura oriental, os duplos são complementares e convivem harmoniosamente, ainda que em tensão, como partes do Um, da Unidade, remetendo ao tempo primordial do *mythos*, que Rosa busca através da linguagem. O “alquimista”⁸⁸ Rosa lança mão de inúmeros procedimentos para alcançar esse fim, revitalizando a linguagem com o fim de retomar sua *poiesis* originária, no intento de alcançar essa Unidade. Em Rosa, a coexistência de elementos aparentemente opostos é um recurso para demonstrar que a realidade se compõe de elementos opostos, de paradoxos, é o “mundo misturado”, em que os opostos não se excluem, e as possibilidades de significação se ampliam, fazendo com que tudo possa ser mais do que aparenta inicialmente, pois o autor sempre delineou uma via terceira, mais ligada ao esoterismo e às correntes orientais, que não consideram o homem uma criatura dual – corpo e alma, mas um ser tripartite – corpo, alma e espírito, que conduz ao Uno, ao Tao⁸⁹. Essas concepções se organizam pela confluência das variadas leituras realizadas por Rosa, que conjugam filosofia, misticismo, espiritualidade, sabedoria alquímica e também os grandes narradores dos mitos clássicos, como Homero e Hesíodo⁹⁰, além dos clássicos da literatura universal e outros, sendo essas leituras um dos pontos de suporte de sua criação.

Assim, a escritura mítica de Rosa, “inventando uma nova paisagem literária” (LORENZ, 1983, p. 95), funde-se também à metafísica – a língua é seu elemento metafísico – e ao misticismo, além de à filosofia, na busca da verdade sobre o homem. Sendo uma escritura eminentemente híbrida, conjuga todos esses elementos em uma “álgebra mágica [...]

⁸⁷ A questão do duplo é amplamente referida na mitologia e na psicanálise, cujos primeiros trabalhos foram desenvolvidos por Freud (*Das Unheimliche*, 1913) e Otto Rank (*Der Doppelgänger*, 1919). Nessa perspectiva, o duplo remete ao estranhamento, a uma representação do Eu que pode tomar diferentes formas.

⁸⁸ “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista” (LORENZ, 1983, p. 85).

⁸⁹ . Essas concepções podem ser melhor observadas em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “O verbo e o logos”. In: OLYMPIO, José (ed.). **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 57-87. Também entre as anotações de Guimarães Rosa no arquivo do IEB/USP, há várias citações do Tao.

⁹⁰ Essas leituras são cotejadas com a obra de Rosa nos cinco ensaios de Benedito Nunes sobre o autor publicados em **O dorso do tigre**, e elencadas na biblioteca de Rosa por Suzi Frankl Sperber, em **Caos e cosmos**, que trata dos reflexos, nos textos de Guimarães Rosa, das leituras por ele feitas de obras de caráter religioso e moral.

mais indeterminada e, portanto, mais exata.” (LORENZ, 1983, p. 90), “uma literatura tão ilógica [...] que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.” (LORENZ, 1983, p. 93). Assim como Riobaldo, Rosa assume que bebe “água de todo rio” (GSV, p. 15) e, ao longo de seus diálogos com os tradutores alemão e italiano, e com Günther Lorenz, faz inúmeras referências ao conteúdo metafísico-religioso de sua obra, em que os pastos não são bem demarcados, e abarcam outras instâncias⁹¹. Em carta a Edoardo Bizzarri (1981), datada de 25 de novembro de 1963, que inicia referindo-se a “Cara-de-Bronze”, o escritor traz algumas dessas referências mais conhecidas.

Primeiro, precisarei tagarelar também um pouco sobre o livro, as outras novelas. Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino/cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúnico’ e elaboração subconsciente. [...] às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. (BIZZARRI, 1981, p. 57)

Ainda que se possa pensar que se trata de fingimento poético de um escritor metódico que assume, a respeito de seu processo produtivo, que trabalha “duro e aplicadamente” (LORENZ, 1983, p. 72), não se pode descartar as possibilidades de inspiração metafísica que dão origem a esse processo, segundo o autor⁹². Octávio Paz, em **O arco e a lira**, tratando da inspiração poética, afirma que a inspiração é uma revelação, o poeta não é apenas ele mesmo no momento da inspiração, mas algo, como “uma outra voz”, o toma e o faz criar poesia. Um antecipar-se arquitetado pela intuição do poeta, que “não implica reflexão, cálculo ou previsão; é anterior a toda operação intelectual e se manifesta no momento mesmo da criação” (1983, p. 194), e que, no entanto, não exclui o trabalho, pois “o poético é uma possibilidade, não uma categoria *a priori* nem uma faculdade inata. É uma possibilidade que nós mesmos criamos [...]” (PAZ, 1983, p. 203). E a atenção que Rosa presta às palavras, sua observação e registros sobre o entorno, seu domínio de vários idiomas e a abertura a manifestações que a lógica não explica são formas de criar a possibilidade da inspiração. Posteriormente, sabemos também de seu trabalho de lapidar o texto, dando forma a essa inspiração.

⁹¹ Embora teoricamente se distinga modernamente o que é mito, o que é místico e o que é metafísico/religioso, na escritura de Guimarães Rosa os três elementos estão imbricados, demonstrando a relação íntima entre o mito e o misticismo de que já nos falou Guénon no primeiro capítulo deste trabalho.

⁹² No último prefácio de **Tutaméia**, “Sobre a escova e a dúvida”, Rosa prossegue nessa linha, dizendo, entre muitas outras coisas, de que forma seus textos vão se manifestando, como elementos de sonho, premonições, “*de fora*”, a que ele *assiste* ou *apanha* (expressões do próprio Rosa).

Na mesma carta ao tradutor italiano, Rosa prossegue “[...] que sou profundamente, essencialmente, religioso, [...]. E especulativo, demais. Daí que todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberam os meus livros. [...] Os livros são como eu sou.” (p.58).

Além dessas referências, o autor cita possíveis “influências” do neo-platonismo, do próprio Platão, de velhos textos hindus e defende a intuição, a revelação e a inspiração, como superiores à razão, a “megera cartesiana”: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanishades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.”.

Na conclusão dessa parte da carta, Rosa faz uma consideração, ressaltando a relevância dos elementos metafísico-religiosos presentes em sua obra, que chegam a receber uma importância que supera a própria poesia. “[...] como apreço e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.”

Sendo provavelmente a declaração mais contundente do poeta de Cordisburgo acerca de sua busca do intangível, das “coisas irracionais” (LORENZ, 1983, p. 80), ela traz à tona elementos norteadores de sua poética, que justificam pressupor, em seu manuseio das imagens, símbolos e mitos, uma tentativa de atingir essa dimensão “metafísico-religiosa” tão cara ao autor, que se intersecciona com a da poesia, como vimos na correspondência com Curt Meyer-Clason, e reitera também em carta à tradutora americana de **Sagarana**, a Sra. Harriet de Onís, cuja cópia Guimarães Rosa envia a Mary Lou Daniel. Esta, em **João Guimarães Rosa: travessia literária** (1968, P. 172), reproduz um trecho da carta em que Rosa diz:

Nos meus livros... tem importância, pelo menos igual ao do sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou poeticidade da forma, tanto a ‘sensação’ mágica, visual, das palavras, quanto a ‘eficácia sonora’ delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas-esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas subtis. Tudo em 3 planos (como os ensinamentos das antigas religiões orientais):

1. the underlying charm (enchantment)
2. the level-lying common meaning
3. the ‘overlying’ idea (metaphysic)⁹³

Vários críticos⁹⁴ sublinham os aspectos metafísicos da obra de João Guimarães Rosa, que estão sempre em busca de conciliar “opostos”. Em **JGR: metafísica do**

⁹³ 1. A graça implícita (a magia interior)

2. O sentido usual comum

3. A ideia transcendente (metafísica). Tradução da autora. Carta de Rosa datada de 9 de fevereiro, 1965.

Grande Sertão, Francis Utéza ressalta a semelhança da escritura rosiana com os *processos alquímicos*:

Êmulo dos filósofos medievais que, trabalhando em seu atamor o magma caótico fornecido pelo meio natural, tinham em vista sua própria metamorfose, o alquimista do verbo se quer artesão da transmutação de si e dos outros, quando pretende recompor o ouro primordial da linguagem a partir dos dejetos informes das palavras usadas.

E Rosa pode se comparar aos mestres que desenvolveram na sua própria língua a busca da quintessência, a busca desse ponto alfa-ômega do sertão onde todas as contradições se resolvem, onde não há nem interior nem exterior, nem Oriente nem Ocidente. (UTÉZA, 1994, p. 41)

Dentre os diversos textos místicos contidos na biblioteca de Rosa, em que reúne muitas de suas fontes de pesquisa, encontra-se o *Chandogia Upanishade*⁹⁵, texto da cultura hindu, do qual Octávio Paz extrai a seguinte proposição:

“Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como velho, te apóias num cajado... Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares.” E essas afirmações o upanixade Chandogya condensa-as na célebre fórmula: “Tu és aquilo”. (PAZ, 1990, p. 41).

Pode-se dizer que esse texto traduz com excelência a base do processo criativo de Guimarães Rosa, em que todos os elementos estão imbricados entre si, cada elemento pode ser um e múltiplo ao mesmo tempo. Partindo do princípio, bastante empregado por Rosa, da identidade dos contrários, da interdependência desses contrários, enunciada também no Tao – “Isto é aquilo”, a união do branco e do preto não faz o cinza. O branco é o branco e o preto continua preto, potencializando ainda o cinza, isto é, não se excluem os elementos primários, mas eles são colocados *em relação*, possibilitando novas significações. Em vários momentos, como na carta citada à tradutora americana, Rosa reitera a importância, para ele, dos ensinamentos das antigas religiões orientais. Esses princípios refletem o que Eduardo Coutinho denominou “narrativa-síntese”: uma forma híbrida “baseada num conceito múltiplo de realidade que compreende as perspectivas idealista e realista”⁹⁶, e posteriormente, uma “lógica aditiva”. Acrescenta o crítico:

⁹⁴ Benedito Nunes, Eduardo Coutinho, José Carlos Garbuglio, Consuelo Albergaria, Ernildo Stein, entre outros.

⁹⁵ Conforme Utéza (1994, p. 37)

⁹⁶ No texto “A narrativa contemporânea das Américas: uma narrativa-síntese”, Eduardo Coutinho aponta as características da narrativa latino-americana, ressaltando uma tensão entre tendências opostas, que se expressavam através de uma série de antinomias do tipo regionalismo e universalismo, consciência e engajamento social, e que permeou todo o seu desenvolvimento histórico. Essas características, ainda que não fossem exclusivamente pertinentes à América Latina, assumiram um significado especial no contexto latino-

Avesso a tudo aquilo que se apresenta como fixo e natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Rosa se empenha em sua obra em corroer essa visão, e o faz por meio de recursos os mais variados, que se estendem desde a revitalização da linguagem *stricto sensu* até estratégias cuidadosamente elaboradas de desautomatização da estrutura narrativa. (COUTINHO, 2001, p. 37-8)

Na compreensão de mundo de Riobaldo, refletindo a fórmula poética de Rosa, “tudo é e não é” (GSV, p. 11) ao mesmo tempo, e os desdobramentos de todas as coisas podem tomar caminhos os mais variados, sem nenhum compromisso com a lógica ocidental, a “megera cartesiana”. Não há antagonismos nos elementos duplos, há uma convergência. Os elementos opostos, como no Tao, fazem parte de um mesmo movimento. A cada elemento proposto, Rosa acrescenta um “não-elemento”, um “contra-elemento”, e a tentativa de harmonizá-los não ocorre sem atritos, que tensionam o texto, eliminando toda possibilidade de uma leitura única e excludente. Nessa direção, o texto se torna eminentemente autoquestionador, em suas perguntas pelo sujeito, em sua tentativa de situá-lo e de situar-se, perguntando também pelo fazer literário, demolindo formas, apagando as fronteiras entre os gêneros e criando novas linguagens, a fim de conduzir o leitor a uma posição desconfortável, no sentido de não permitir o acomodamento à desordem da realidade. Uma “estética da inquietação”, como propomos no primeiro capítulo deste trabalho.

Essa estética nos leva ao tempo primordial, tempo dos mitos, tempo do “mundo misturado”, em que Guimarães Rosa busca situar sua narrativa. Como essa busca se reflete na linguagem, dela ele procura cuidar, usando seu “método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”, o sentido da linguagem arcaica⁹⁷, adâmica, em que as palavras nomeavam os seres. Nomear era “tornar presente”, desvinculado das “impurezas da linguagem cotidiana” (LORENZ, 1983, p. 81) que a desgastam⁹⁸, pois

americano, propiciando uma visão mais crítica, empenhada no propósito de denunciar a situação política, social e econômica de uma certa região ou país. A inclusão do maravilhoso, do mítico, do fantástico, ou seja, de “outros níveis de realidade”, foram recursos essenciais utilizados pelo escritor latino-americano para alcançar uma representação por ele tida como autêntica e global da realidade do seu continente, e oferecer uma contribuição nova e significativa para a literatura ocidental. (COUTINHO, 1984, p. 180-1).

⁹⁷ no sentido etimológico do termo, de *arché*, origem.

⁹⁸ Críticos como Oswaldino Marques (1957), Manuel Cavalcanti Proença (1976) e Franklin Oliveira (1986) já apontam que o trabalho linguístico rosiano é o resultado de uma busca de, nas palavras, traduzir mais verdadeiramente o real, uma vez que as palavras em uso cotidiano perdem os seus contornos, não gozam mais a faculdade de realçar a face das coisas, pela ação erosiva do hábito. Acrescenta MARQUES: “A red denominação é um imperativo da Poesia. Sua missão é constantemente restaurar o ser em sua originalidade” (1957, p. 78).

o bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. (LORENZ, 1983, p. 81)

Em sua “limpeza”, Rosa incorpora novas palavras, novas significações, novos usos das palavras, novas sonoridades, reelaborando a linguagem e causando, no leitor, um estranhamento que o leva, necessariamente, a atentar para o material linguístico operado, “meditando sobre a palavra”. Por isso, o ensaísta Pedro Xisto (1993), em seu texto “À busca da poesia”, observa, na obra de Guimarães Rosa, um caráter que se aproxima da poesia fundante, do tempo primordial dos mitos. Discorrendo sobre a linguagem rosiana, Xisto (1993) observa que “Os vocábulos do nosso romancista-poeta não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências”. (XISTO, 1993, p. 119). E acrescenta, em nota: “A este seu leitor e comentarista, disse, uma vez, o Autor que certos nomes próprios decidiam dos respectivos personagens e que certas estórias foram, grandemente, alteradas sob essa onomástica ação-de-presença (‘Dão-Lalalão’, assim, por causa de ‘Doralda’)”.

Guimarães Rosa buscava termos que tivessem harmonia e consonância entre som e imagem por este sugerida⁹⁹. Um vínculo, não arbitrário, deveria unir nome e ser. Rosa queria a palavra desveladora, original, sagrada, capaz de evocar e de criar uma nova realidade, como bem observa Pedro Xisto (1983, p. 116): “A palavra, como entidade. E não como parcela ou fragmento que, mesmo tendo garra sobre a estrutura, com isto a ressalta apenas. A palavra é o inerente. As palavras, a cadeia. Estas, a prosa. Aquela, a poesia. As palavras estão, sempre, voltadas para a palavra.” A palavra poética: mítica, que retoma toda uma tradição sagrada em que nomear equivale a tornar presente¹⁰⁰. Assim, segundo o depoimento de Rosa, é o nome de

⁹⁹ O estudo dos rascunhos de Rosa demonstra o cuidado que o autor sempre teve com o manejo das palavras. Comparando-se os rascunhos, fica claro o processo incansável de burilamento de palavras ou trechos inteiros. Observemos a conclusão da pesquisadora Cecília de Lara diante da análise de anotações textuais do autor: “De R1 [primeiro rascunho] à edição em livro, nota-se a intensificação de procedimentos que levam à valorização da sonoridade, mesmo em detrimento do conceito lógico; acentuação da atmosfera de poesia, com atenuação de contornos precisos, no tempo, na construção de personagens; caminho do claro, lógico para o obscuro e até hermético, quase enigmático. Por outro lado, há maior aproximação às formas da oralidade, através do ritmo e do uso de partículas que emendam os períodos, como na fala.” (LARA, 1998, p. 48). Ponteando opostos, Rosa consegue partir da oralidade e transformar a linguagem escrita, associar o regional e episódico ao universal e atemporal, agregar intrinsecamente conteúdo e forma, de forma a recuperar o vigor poético das formas orais.

¹⁰⁰ No cristianismo, “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus”. (João, 1,1). Em língua islâmica, o Verbo é *Kalimat Allah*, Palavra de Deus ou Palavra instauradora. Para os chineses, a adequação dos nomes, *ming*, ordena o mundo. Para o judaísmo, o Nome de Deus (não somente a palavra escrita, mas fundamentalmente sua pronúncia) constitui um dos princípios centrais da origem metafísica de toda a

Doralda¹⁰¹ que conduz a estória de “Dão-Lalalão”. As reverberações do nome ecoam o que ele está dizendo, desautomatizando os ouvintes e preparando-os para a condensação da linguagem presente na poesia, com “o máximo de significado no mínimo de significante” (XISTO, 1993, p. 132), em uma escrita que acredita que “a música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (LORENZ, 1983, p. 88). Sendo o baile, a dança (*sic*) e a música temas caros a Rosa e importantes para este trabalho, trazemos ainda um trecho de seu discurso de agradecimento pelo prêmio de Poesia, conferido a seu livro **Magma**, que está registrado em um caderno de documentos pessoais de Rosa, com a anotação “[...] Nada diria melhor do livro e do poeta”:

O poeta não cita: canta. Não se traça (*sic*) programas, porque a sua estrada não tem marcos nem destino. Se repete, são ideias e imagens que voltam à tona por poder próprio pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto. Não se aliena, como um lunático, das agitações coletivas e contemporâneas, porque arte e vida são planos não superpostos mas interpenetrados, como ar entranhado nas massas da água, indispensável ao peixe – neste caso, ao homem, que vive a vida e respira a arte. (ROSA *apud* LEONEL, 2000, p. 35)

Retomando Eliade (1991b, p. 127), observamos que o mito nos revela sempre uma *coincidentia oppositorum*, isto é, “uma revelação dupla”, que esse autor exemplifica da seguinte forma: “o Deus dos místicos cristãos e teólogos é terrível e suave ao mesmo tempo”, e também os indianos e chineses místicos tentaram alcançar “um estado de perfeita indiferença e neutralidade” que resultou em uma coincidência de opostos em que “o prazer e a

linguagem e também uma concepção da própria linguagem como exposição e desdobramento desse Nome. O Nome de Deus e sua palavra fundam a linguagem falada e seu caráter simbólico. Segundo Gershom Scholem, a dimensão secreta da linguagem, objeto de pesquisa e apreço dos orientais hindus, dos sufis islâmicos e dos cabalistas, é o caráter determinante de uma simbólica da linguagem. (SHOLEM, 1999, p. 10). A isto acrescenta Ernst Cassirer (1985, p. 64-5): “Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra [...] as passagens iniciais do Evangelho segundo São João e que, com efeito, na tradução apresentada, parecem coincidir inteiramente com isto. Diz: ‘No princípio a Palavra originou do Pai [...]’. Deve haver alguma função determinada, essencialmente imutável, que confere à Palavra este caráter distintivamente religioso, elevando-a, desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do ‘sagrado’. [...] O pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma só coisa, pois coração que pensa e língua que fala se pertencem necessariamente.”

¹⁰¹ Discorrendo sobre a ligação constitutiva entre o nome e seu portador, Cassirer (1985, p. 68) observa que “A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. [...] O nome pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos acessório da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou a sua alma.”

dor, desejo e repulsa, frio e calor [...] são expurgados de sua consciência”. De acordo com Eliade, a *coincidentia oppositorum* advém da profunda insatisfação do homem com sua situação atual, com o que é chamado de condição humana”. Em muitas mitologias, o fim da era mítica envolve uma “queda”, uma “mudança ontológica na estrutura do mundo”, por razão frequentemente ligada a causas de revolta ou pecado. Pelo fato de a *coincidentia oppositorum* ser uma contradição, ela representa uma negação da estrutura atual do mundo lógico, uma reversão dessa “queda”. Também Benedito Nunes (1976), em “O amor na obra de Guimarães Rosa”, retoma Mircea Eliade e observa, na obra de Guimarães Rosa, a presença da Criança Divina ou Criança Primordial, que pertence “a um domínio que é comum à simbologia erótica e mística, porque representa a final restituição do homem à divindade ou, numa interpretação mais condizente com o ensino das correntes ocultistas, que admitem a androginia, da final conversão do humano ao divino.” (NUNES, 1976, p. 165).

O principal mito que reflete a *coincidentia oppositorum* é o mito do andrógino, originário da androginia divina:

A androginia é uma forma arcaica e universal de exprimir a totalidade, a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*. Mais do que uma situação de plenitude e de poder sexual, a androginia simboliza a perfeição de um estado primevo, não condicionado. [...] Entenda-se que a androginia se torna uma forma geral de exprimir a autonomia, a força, a totalidade; dizer de uma divindade que é andrógina é o equivalente de dizer que se trata do ser absoluto, da realidade última (ELIADE, 1989, p. 148).

Os mitos da androginia divina e do homem primordial bissexuado (e não bissexual) exprimem uma expansão do ser total, espiritual e sagrado. Através da polaridade sexual conjunta no sujeito, ele simbolizaria a totalidade perfeita – “tudo o que é deve ser total”. Assim, bem e mal, claro e escuro, eterno e efêmero, permanência e impermanência, masculino e feminino, todas as polaridades, enfim, seriam componentes da perfeição do ser total.

Esses mitos se estendem ancestralmente por vários povos do ocidente e do oriente, pelo misticismo hindu e pela antiguidade persa. Os exemplos mais conhecidos por nós são os presentes na mitologia grega, exemplificada na fala de Diotima, sábia de Mantinea, no **Banquete** de Platão, e na mitologia judaico-cristã. Adam, no **Zohar**¹⁰², refere-se ao primeiro ser, criado homem e mulher, à imagem e semelhança de Deus e que, precisamente porque se

¹⁰² O **Zohar** é o trabalho de base na literatura do pensamento místico judaico conhecido como Cabala. Trata-se de um grupo de livros, incluindo comentários sobre os aspectos místicos da Torá (os cinco livros de Moisés) e interpretações bíblicas, bem como material sobre misticismo, cosmogonia e psicologia místicas.

parecia com Deus, foi criado homem e mulher e posteriormente foi separado. Em momento ulterior, Adão tornou-se o nome do homem e Lilith, e depois Eva, o nome da mulher. Em Platão, temos o ser quase perfeito porque, assim como os deuses, ele contém, em si mesmo, todas as oposições, ele se basta a si mesmo e, completo e fecundo, dá a luz a si próprio. Novamente, porque tinha força e poder semelhantes aos dos deuses e quis desafiar os deuses, Zeus o castigou, cortando-o ao meio e fazendo-o andar sobre duas pernas, a fim de enfraquecê-lo.

Ressaltamos que, para além de homem e mulher, o Andrógino é semelhante aos deuses, tem caráter ambíguo e poderes quase infinitos¹⁰³. O mito do andrógino é mito da Unidade Perdida, da Totalidade. Evoca um estado paradoxal no qual os contrários coexistem sem confrontar-se e onde as multiplicidades compõem os aspectos de uma misteriosa Unidade. (ELIADE, 1991b).

Diadorim é lido muitas vezes como ser andrógino, “belo feroz”, que condensa em si o ativo, criador, masculino e o passivo, receptivo e feminino, Yang e Yin que se completam. Seria ingenuidade imaginarmos que, na literatura de Rosa, que busca “o impossível, o infinito” (LORENZ, 1983, p. 81), em pesquisa contínua sobre as potencialidades da linguagem, esses paradigmas da duplicidade bastassem. Diadorim, ser ambíguo, fluido, movente e imprevisível, tem o poder que regula os movimentos de proximidade e afastamento em sua relação com Riobaldo.

Tal qual Diadorim, vemos Doralda, mulher de Soropita, boiadeiro e ex-matador do sertão do ão, que delira de ciúmes ao elucubrar sobre a vida pregressa da mulher, ex-“militriz”. Ambos têm um passado obscuro, do qual Soropita quer se libertar, mas Doralda não se arrepende do seu. A mulher, mesmo casada e fiel, não renega sua vida anterior, o que perturba Soropita intensamente.

Ambas, Diadorim e Doralda, trazem em si marcas do andrógino, ainda que não se resumam a ele. São mulheres fortes que transgridem a ordem hierárquica patriarcal. Sobre Doralda conseguimos saber um pouco mais que sobre Diadorim, pois, em “Dão-Lalalão”, a história é narrada por um narrador heterodiegético, embora seu discurso muitas vezes se confunda com a dicção de Soropita¹⁰⁴. Frequentemente é difícil distinguir o que é narração e o

¹⁰³ Lembra Benedito Nunes que esse ser “seduz e fascina, aterroriza e inquieta. Força ambígua, seus efeitos ora são benéficos ora maléficos, podendo ser fonte do Bem ou causa do Mal. Possui um polo luminoso, amável e propício, e outro sombrio, repelente e hostil – um polo divino e um polo demoníaco, reversível, pois que o diabo fascina e Deus é, por vezes, sombrio e tortuoso.” (NUNES, 1976, p. 165).

¹⁰⁴ Também essa imbricação de vozes entre o personagem e o narrador é uma forma de “androginia”, ou seja, é a duplicação de um no outro.

que são rumações de Soropita, mas a personagem feminina tem atuação e falas registradas pelo narrador.

Para além das referências, conhecidas e exploradas pela Crítica, aos textos bíblicos – do “Cântico dos Cânticos” e do “Apocalipse” –, além do “Inferno”, de Dante, podemos perceber, na construção de Doralda, bem como na de Diadorim, traços característicos de outros mitos arcaicos que remetem ao Andrógino: Lilith, Pandora, Eva, mulheres transgressoras da ordem.

Conta a mitologia que Lilith¹⁰⁵ (alento, em língua suméria) é a primeira mulher de Adão; como ele, criada do barro e insuflada com sopro divino; portanto, sem relação hierárquica em sua geração; entretanto, o homem fica acima (e por cima) da mulher. Mas Lilith se mostra insatisfeita em permanecer na mesma posição sexual, sob o homem. A esposa de Adão, alegando igualdade, exige que o marido modifique sua posição no ato sexual a fim de que ela também possa desfrutar como ele, homem, do prazer do amor. Adão se nega, justificando que o homem deveria deitar-se sobre a mulher. Lilith, enfurecida pela negativa de Adão, pronuncia o nome de Deus e voa até o mar Vermelho, abandonando o homem, que recorre ao Criador para trazê-la de volta. Mensageiros seguem em sua busca, para fazê-la regressar, obedecer aos caprichos de Adão e evitar a cólera do Criador; porém Lilith não retorna para seu marido, apesar das ameaças dos anjos mensageiros acerca de possível castigo supremo sobre ela e seus filhos. Assim sendo, é rebaixada moralmente e se transforma em demônio, feiticeira, anjo negro, prisioneira do fundo dos oceanos, mãe da ruína, instigadora do mal e da desordem, em uma sociedade que, desde seus mitos arcaicos, insiste em uma hierarquia, na relação de poder e submissão entre homem e mulher.

Eva, gerada segundo essa hierarquia, é presente de Deus para alegrar a vida de Adão, mas

ela instaura no espaço estático do paraíso uma dinâmica questionadora, uma instabilidade incompatível com a solenidade da ordem divina. Se ela não tivesse surgido (fica implícito), o paraíso teria sido mantido apenas com Adão (homem) reinando absoluto. A presença de Eva é, portanto, desintegradora da ordem estabelecida e, ao mesmo tempo, instauradora de uma nova ordem. (LEAL, 2004, p. 41)

¹⁰⁵ Lilith é uma personagem da mitologia suméria, que foi absorvida pela mitologia judaica.

Pandora¹⁰⁶, do grego antigo, Πανδώρα, derivado de πᾶς (*pan*, “todos”) e δῶρον (*doron*, “dom”), assim, “todo-dotada”, “dotada de tudo”, ou “tudo dá” ou mesmo “dada a todos” é a primeira mulher, representada na mitologia grega, também criada da argila, e é concebida, segundo a **Teogonia** de Hesíodo, para punir a humanidade. Feita à semelhança das deusas imortais, tendo recebido todo tipo de graça e virtude, ela também era “pura malícia”, para não ser suportada pelos homens. Destinou-a Zeus à espécie humana, como punição por terem os homens recebido de Prometeu o fogo divino. Detentora de todos os dons, “todo dotada”, como diz o seu nome, carrega consigo todo o bem e todo o mal. É, segundo o desejo de Zeus, um “mal belo”, cujos descendentes atormentariam a raça dos homens. É interessante observar que o próprio Rosa recupera essa personagem mítica, ao comentar com o tradutor italiano sobre o *coco de festa* que epigrafa “Dão-Lalalão (O devente)”: “O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e os medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – seja ela o que for: balaio ou cumbuco...” (In: BIZZARRI, 1981, p. 24).

Em todas essas mulheres temos como característica principal o poder destabilizador resgatado por Rosa. E esse caráter das personagens femininas pesquisadas, na narrativa rosiana, é recriado, destabiliza também o masculino e se soma à destabilização da linguagem que os retoma a todos e, em eterno retorno, leva-nos de volta ao mundo “muito misturado” (GSV, p. 207).

Em “Dão-Lalalão (O devente)”, o mundo também se mistura, e Soropita tem “precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias” (NS, p. 47). As cicatrizes de Soropita, marcas das violências que sofreu, quando acariciadas por Doralda, passam a ser fonte de prazer e excitação. Da mesma forma, Doralda se converte de figura confiável àquela que possui um lado turvo. E conduz a história, como lembra Bento Prado Jr: “É Doralda, assim, o tema desse longo monólogo de que se tece a viagem interior e quem fala, nesse monólogo, é o desejo.” (PRADO JUNIOR., 2000, p. 182)

Soropita deseja em Doralda a totalidade que aparece no *coco de festa* com que Rosa epigrafa o texto. Ele deseja sua mulher, recatada e fiel, como aparece socialmente, mas

¹⁰⁶ Jane Ellen Harrison, estudiosa da mitologia grega, estudando a cerâmica grega, sugere que houve antes de Hesíodo (que fala da mulher, dá-lhe as características de Pandora, mas não a nomeia) outra versão do mito de Pandora, baseada em uma ânfora do séc. V a.C., que mostra Pandora subindo da terra (*anodos*) na presença de Hefesto, Hermes e Zeus. Essa representação era comum para a deusa da terra (como Gaia ou outra de suas formas). Disponível em <http://www.theoi.com/Gallery/T22.1.html>.

também deseja em Doralda a prostituta. O amor de Soropita é por esse paradoxo: ao mesmo tempo em que se envergonha e quer encobrir o “passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (NS, p. 16), ele próprio não esquece e tem saudades das “poesias desmanchadas” (NS, p. 16) nesse passado. O amor erótico é também poético, e a conjunção dos corpos, no texto, é matéria de poesia.

O desejo de Soropita é *desiderium*, na acepção que o filósofo Espinosa lhe dá na 32ª definição dos afetos,

desejo ou apetite de possuir alguma coisa cuja lembrança foi conservada e, ao mesmo tempo, está travada pela lembrança de outras coisas que excluem a existência da desejada [...] Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou [...] se aquele que ama descobrir que alguma dessas circunstâncias falta, ficará triste, pois imagina algo que exclui a existência da coisa amada. Ora, como deseja por amor essa coisa ou essa circunstância, imaginá-la faltando entristece. (ESPINOSA, 1979, p. 128).

O ex-boiadeiro quer a segurança de ter a mulher com quem está casado, e que se comporta como tal; mas fantasia com a prostituta que conheceu em Montes Claros, e é ela que ele ainda deseja. Doralda alimenta essa fantasia com seu comportamento. Embora sempre se mostre a serviço de seu homem, mantendo-se cheirosa, fazendo boas comidas e mimando o marido, “encarava as pessoas, falava rasgado” (NS, p. 16), brincava e sabia manter o desejo do marido, estimulado pela “separaçãozinha breve” (NS, p. 15). Assume, como veremos, com maestria, os dois papéis que Soropita deseja, sem nenhum tipo de confronto interior. É isso que apaixona¹⁰⁷ o marido e o exaspera. O desejo de Soropita é uma labareda que “dalala”¹⁰⁸, como em **Grande sertão: veredas**, quando Riobaldo lembra o chapadão: “Aquilo bonito, quando tição aceso estala seu fim em faíscas – e labareda dalalala. Alegria minha era Diadorim. Soprávamos o fogo, juntos, ajoelhados um frente ao outro.” (GSV, p. 293). Nesse trecho, podemos perceber a labareda, que “dalala”, e as sombras produzidas por ela ao ter sua luminosidade interrompida pelos corpos de Riobaldo e Diadorim, o que nos leva ao “prazer de sombra” de Soropita e à epígrafe de Plotino, escolhida por Rosa para o volume **Noites do sertão**, “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.”(NS, p 5). É o homem social, em Soropita, que teme a descoberta do passado da esposa, pois, na intimidade, ele “deseja possuí-la nas

¹⁰⁷ No sentido mesmo de *Pathos*, paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento.

¹⁰⁸ Mais uma vez, impossível não notar a “coincidência” com o título “Dão-Lalalão”.

mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou”, como propõe Espinosa. Também Riobaldo sente esse desejo em relação a Diadorim, reviver o encontro com o Menino, em todo seu encantamento:

[...] aquele menino, como eu ia poder deslembrar? [...] Ele, o menino, era dessemelhante [...] não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse **um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível** o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (GSV, p. 97, grifos nossos)

Ao longo do romance, esse encantamento é recuperado pela memória sensível de Riobaldo e também pela sensorialidade da linguagem, que recuperam a delicadeza, a coragem e a segurança de Diadorim pelos sentidos, e reitera o desejo inicial de Riobaldo, “eu queria que ele gostasse de mim”.

Esse desejo, revivido pelas lembranças, alimenta a narrativa lírica, repleto de impressões sensoriais que afloram nos dois textos aqui estudados. Ao longo dos textos, a rememoração dessas personagens está repleta dessas impressões, que preenchem o texto de sensualidade. Esse primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, tão vivo na memória do narrador, é registrado por todos os sentidos:

Aí pois, de repente, **vi** um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então **ele foi me dizendo, com voz muito natural**, [...]. Aquilo ia dizendo, e **era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes**. [...] Mas **eu olhava** esse menino, **com um prazer de companhia**, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, **a voz mesma, muito leve, muito aprazível**. [...] 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. [...] A ser que tinha dinheiro de seu, comprou um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura. Disse que ia passear em canoa. [...] Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. **Ele me deu a mão**, para me ajudar a descer o barranco. [...] **Era uma mão bonita, macia e quente**, agora eu estava vergonhoso, perturbado. [...] **Olhei**: aqueles esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam efeito de calma, que até me repassasse. (GSV, p. 95-6, grifos nossos).

É o olhar que domina essa memória, pela visão do menino “bonito, claro, com a testa alta e o olhos aos-grandes, verdes”, “que luziam efeito de calma”, mas todos os sentidos de Riobaldo são tomados pela figura “daquele menino”, que em tudo se figura agradável. A voz é “muito leve, muito aprazível” à audição do Riobaldo menino, encantado. A mão dá-se ao

tato “bonita, macia e quente”, trazendo firmeza, também quando o narrador lembra de seu medo na canoa, quando o menino pôs a mão na sua. “Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados.” (GSV, p. 99-100). O odor de que se lembra é de “um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível”. Somente o paladar não é descrito nessa lembrança, mas fica sugerido pelo queijo e pela rapadura que o “menino” compra antes do passeio em canoa.

Ao longo do texto, o olhar de Diadorim e os “esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas”, sempre muito firmes, são constantemente evocados, e também o toque das mãos e o perfume de Diadorim. Narrando o segundo encontro com o “Menino”, o primeiro registro de Riobaldo destaca o olhar e as mãos dadas.

Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. **O Menino me deu a mão:** e o que a mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo. (GSV, p. 129, grifos nossos).

A forma como o narrador registra suas lembranças põe em circulação, ainda, os sentidos do leitor, que percebe com ele as sensações descritas. O corpo de Diadorim, seu cheiro, seus modos, seus olhos, tudo encanta, perturba e desperta os sentidos de Riobaldo: “O senhor saiba – Diadorim: que, **bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos**, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo **eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão.**” (GSV, p. 456-7, grifos nossos).

É Diadorim, ainda, quem lhe apresenta um mundo pleno de cores, sons e perfumes que Riobaldo passa a perceber na natureza, cujas “belezas sem dono” (GSV, p. 24) o amigo lhe ensina a apreciar: “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” (GSV, p. 177). O desejo de Riobaldo faz com que Diadorim seja mediadora entre ele e o sentido do mundo e, por isso, inatingível. “Como mediadora, ela assume o papel santificado conferido à mulher, sobretudo a partir do Romantismo. Mediadora, ela é a Virgem e, pois, permanece virgem.” (SPERBER, 1982, p. 96-6).

Também José Carlos Garbuglio (2005, p. 50) observa que “Diadorim é [...] o iniciador de Riobaldo no curso da existência. Na verdade, é o presente, a dádiva (*dóron*), através (*diá*) da qual o mundo se abre para um novo ser que ganha existência”. Sendo neblina,

Diadorim é ao mesmo tempo claridade e sombra, em permanente fluir, não se fixa num só caminho: é as veredas que cortam o sertão e o tornam habitável. Diadorim, Diá, é, além disso, travessia: “Travessias... Diadorim, os rios verdes.” (GSV, 289). E sendo travessia, é também possibilidade de experiência que se soma às questões universais sobre o homem.

A narrativa de Soropita, da mesma forma que a de Riobaldo, é conduzida pelo desejo, como lembra Bento Prado Jr.. Conhecedor do corpo de Doralda, Soropita, no trajeto entre o Andrequicé e sua casa, suscita a presença da amada desde o início do texto, lembrando-se de seu “riso de mulher muito mulher” (NS, p. 13) e, ao longo da viagem, todas as sensações antecipam seu encontro, narrando uma intensa experiência sensorial que antecipam seu encontro com a mulher:

Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato: de meio quilômetro, vindo o vento, capturava o começo do florir do bate-caixa, em seu adejo de perfume tranquilo, separando-o do da flor do pequi, que cheirava a um nojo gordacento; e, mesmo com esta última ainda encaracolada em botão, Soropita o podia. Também poderia vender-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor de pisadas do cavalo, pelo tinir, em que pedras, dos rompões das ferraduras. (NS, p. 14)

No texto, todos os sentidos são aguçados e explorados, e Doralda concentra em torno de si as características na natureza, contaminando-a e sendo contaminada por ela, sobretudo em relação às marcas olfativas.

Já no início da narração, aparece uma descrição do cheiro de Doralda. A riqueza desse tema faz com que ele seja explorado de forma singular, ressaltado como uma das marcas da personagem, e ao mesmo tempo característica que a aproxima de Sulamita, a Amada do “Cântico dos Cânticos”.

Do cheiro mesmo de Doralda, ele gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-bona e manjerição miúdo na roupa lavada, para exalar, e gastava vidro de perfume. Soropita achava que tanto perfume não devia de se pôr, desfazia o próprio daquela frescura. Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. Doralda, ainda mal enchugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco-do-mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... (NS, p. 17).

Esse trecho, associado à memória olfativa, inaugura uma série de outros que remetem ao mesmo motivo ao longo do texto. O cheiro de Doralda é o cheiro dos elementos

da natureza, que Soropita reluta macular, trazendo-lhe perfumes ou sabonete, odores de certa forma impuros, trazidos de fora do mundo “natural” em que vivem. O cheiro de Doralda penetra nos lençóis, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. É um odor tão desejado que Soropita, por ocasião de levar um vestido ao Andrequicé para servir de amostra, tirado do corpo, dormiu abraçado com ele – “o vestido durava o cheiro dela, nas partes, nas cavas das mangas – Soropita enrolara-o no rosto, queria consumir a ação daquele cheiro, até no fundo de si, com força, até o derradeiro grão de exalo.” (NS, p. 23).

Esposa e amante, pura sensualidade, Doralda está envolvida numa atmosfera sensorial que contamina até mesmo a natureza que a circunda. Perfume e cor são as marcas de Doralda, flor, exalando os odores das flores que planta ao redor da casa e das essências que rescendem de suas roupas. Mas ela também canta, alegrando os ouvidos, e dança, excitando a visão de Soropita. Ana Maria Machado (1991, p. 127-8) demonstra como o nome da personagem já anuncia toda essa sensualidade, que se sobrepõe a uma primeira interpretação de Doralda como nome que evoca a dor, trazida ao texto pela lembrança de seu passado:

“O Nome de Doralda, globalmente, é associado a dor, às doloridas lembranças do passado, embora ela, cheia de vida, se oponha à dor física e às doenças que Soropita cultivava amorosamente. Seu Nome, Doralda, fala aos cinco sentidos de modo durável. Ao tato, evoca dor e algia, enquanto lembra também algida e promete frescores. À visão, Doralda se apresenta dourada e alva, ‘de flor de toda cor’, luminosa e brilhante, resplandecente e clara como o som do seu Nome. Quanto ao olfato, o significante no Nome dela dá passagem a aroma e odor, com marcada insistência sobre flores e perfumes. Do olfato ao paladar é um salto, em que Doralda se parte e reparte em ecoantes sons em -a- que falam também ao ouvido: água e alto são sua marca de gosto.”¹⁰⁹

A sensualidade do nome de Doralda contamina o texto de “Dão-lalalão (O devente)”, que é pontilhado de imagens que invocam os cinco sentidos. Não só o olfato, – “... ligeiro e durável tudo nela, e um cheiro bom que não se sentia no olfato, mas no mexido mudo, de água...” (NS, p. 58) –, mas também o tato – “Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo” (NS, p. 20), “Tu põe a mão em mim, eu arrupei tota. Eu viro água...” (NS, p. 21), “e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orelhas, como ela sabia...” (NS, p. 29) – o paladar – “Comida gostosa, apimentada, temperos fortes.” (NS, p. 17), “O cuspe dela, no beijar, tinha pepego, regosto bom, meio salobro, cheiro de focinho de

¹⁰⁹ A questão do nome de Doralda será mais desenvolvida neste trabalho. Antecipamos a citação de Ana Maria Machado apenas para enriquecer a discussão sobre a sensualidade que envolve a personagem, cujas sugestões já estão presentes em seu nome.

bezerro, de horta, cheiro como cresce redonda a erva-cidreira.” (NS, p. 18) – a audição – “só sua risada em tinte” (NS, p. 22), “...as palavras claras, o que ela falava...” (NS, p. 58) – e a visão – “Doralda avançava, com gaiatice, deslizava, ele a olhava, cima a baixo” (NS, p. 78) – muitas delas imbricando-se em vários sentidos, numa dança sinestésica.

A profusão de imagens sinestésicas que emanam de Doralda irradia uma visão de mundo inteiramente sensual, lúbrica. As essências das flores e os movimentos ao redor da casa podem ser lidos como verdadeiras metáforas dos odores e movimentos sexuais, sugestão implícita nas imagens da fala de Soropita:

Respirava. O aroma do capim apendoado penetrava no ar, vinha - nem se precisava de abrir os olhos para saber das roxas extensões lindas na encosta - maduro o melosal. (...) O que ia tornar a ter. O advôo branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa - parecia um buquê num vaso. O chiqueiro grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus - tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes - por dentro da cerca, de pau-ferro. (NS, p. 23)

O mundo dos sentidos é, aqui, tanto as portas por onde penetra o desejo, quanto o refúgio em que esse desejo se satisfaz, Doralda sendo ardor e calma, circular e cíclica, da mesma forma que as primitivas deusas da Antiguidade, quando o amor não podia abrir mão do corpo; ao contrário, o amor era visto como sacralização do corpo, permitindo a transcendência no plano sensível. Corajosa, livre, sem preconceitos, mesmo aparentemente submissa, ela conduz o amado na difícil trajetória da superação da ordem vigente, que ditava a mulher como propriedade do homem. A prostituta sagrada¹¹⁰, recorrente em Rosa como Nhorinhá¹¹¹, “casada com muitos, e que sempre amanheceu flor” (GSV, p. 491), encontra reflexos em Doralda, mesmo casada, dona de seu corpo e de seu desejo.

O tempo das mulheres míticas é referido também no Verde Alecrim, onde regia “um sistema que em toda a parte devia de sempre se usar.” Ali, viviam juntas duas mulheres, donas da terra, que eram servidas pelos moradores e suas famílias, “com muita harmonia de ser e todos os préstimos, obsequiando e respeitando”. Estando com Riobaldo, elas convidam também o jagunço Felizberto, e assinalam uma comunidade: “Tu achou a gente casual aqui,

¹¹⁰ Em latim *prostituta* significa *a que se propõe*, o que reforça nossa leitura da prostituta em Guimarães Rosa, não só Doralda, mas todas as prostitutas que transitam nos textos rosianos, como mulheres extraordinárias, fortes e condutoras.

¹¹¹ Personagem significativa em **Grande sertão: veredas** e em “Cara-de-Bronze”.

no afrutado. Tu veio e vai, fortunosamente. Tu não repartindo, tu tem?... – **assim ela me modificou**. A dodivã, era uma afeiçoada mulher. No sertão tem de tudo.”¹¹² (GSV, p. 493). A mulher é respeitada por ser um reflexo da grande deusa mãe, a responsável pela continuidade da vida na Terra e a própria terra, que era fêmea, a reproduzir suas bênçãos para a comunidade. Riobaldo, chegando ao lugar, logo achou que deveria se chamar “Paraíso”, e assume ter sido tocado por essas mulheres, a ponto de ter modificado sua maneira de ser. Pode-se aplicar a elas, bem como às duas personagens eleitas para este trabalho, a análise realizada por Márcia Marques de Moraes das personagens de **Corpo de Baile**: “Mais que agenciadoras de falas em muitas situações, as mulheres figuram como aquelas que fazem afluir o imaginário e sua reorganização em projeções ficcionais, quando não são elas mesmas que criam essa nova ordem [...]” (MORAIS, 2011, p. 209).

Em **Grande sertão: veredas** e em “Dão-Lalalão (O devente)”, a tensão narrativa é gerada no texto pela via das personagens femininas em sua constante ambiguidade e movência. Ambas têm um lado claro, luminoso, e um obscuro, que amedronta os protagonistas. Ainda que possamos falar das questões de Riobaldo, em suas dúvidas sobre Deus e o Diabo (ambos presentes em Diadorim), ele vai às Veredas Mortas fazer o pacto a fim de ter poder para derrotar o Hermógenes e liberar Diadorim de sua necessidade de vingança. Da mesma forma, toda a trajetória de Soropita desenrola-se em torno de Doralda, em seus aspectos de esposa e prostituta. Impossibilitadas de se reconciliar com o mundo, ou completamente com seus amados, elas frustram também qualquer possibilidade que eles pensem ter dessa reconciliação. Guimarães Rosa evoca, assim, o mito da feminilidade em ação como mistério reconciliador do mundo e o tensiona ao máximo, ampliando a pluralidade de possibilidades interpretativas dessas personagens.

A feminilidade é o que está oculto em Diadorim e só pode ser pressentido por Riobaldo, é sua “neblina”. Diadorim se cobre todo o tempo, veste-se em excesso e não se revela enquanto vive. E essa mesma feminilidade está tão exposta em Doralda que não permite a Soropita conhecê-la, desvelá-la. Por isso, quando estão no quarto e vão falar do passado, Soropita lhe pede, pela primeira vez, que tire a roupa, e também que mantenha a luz acesa. É uma tentativa de desnudá-la para além do corpo. Porém, não é possível para Soropita abarcar a totalidade de sentidos de Doralda, assim como não o é para Riobaldo, em relação a Diadorim. Elas frustram suas ilusões de completude. Essas ilusões, que os levam a querer o absoluto, o prazer absoluto, o desejo absoluto, o saber absoluto, ou seja, a desmedida, situam

¹¹² Grifos nossos.

Riobaldo e Soropita como iguais, em polos opostos, o primeiro em sua carência; o segundo, em seu excesso, o que já se aponta nos nomes. Riobaldo é falho (baldo), e Soropita *supita* (excede) os limites.

Considerando-se a importância que o Nome próprio tem no texto de Guimarães Rosa, em que todas as palavras são pensadas e buriladas, o estudo da onomástica das personagens femininas é elemento fundamental desta análise. Elemento crucial da poética rosiana, “ação-de-presença” que define suas estórias, a onomástica, tanto quanto a constituição mítica, revela as personagens. O nome, como, aliás, toda a linguagem rosiana, é palavra pensada e cuidadosamente examinada, cujos efeitos sonoros e significados, em constante mutação, demonstram seu processo poético e sua preocupação com a palavra, substância feita forma.

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? (...) Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (GSV, p. 610-1)

Dessa forma, o jogo com as sonoridades e rimas internas em Diadorim, mim, na sonoridade de diminutivo *-im*, intensifica a carga afetiva do texto e prepara para a fala espantosa que se anuncia: “Diadorim, meu amor”. Mas o sufixo *-im*, apontando a indeterminação de gênero, também denota a androginia. Note-se ainda que Riobaldo declara “Me abracei com ele”. Estando afastado de Diadorim, é com o nome que Riobaldo se abraça, mas “ele” também é o próprio Diadorim, o pronome que traz o nome, e também o ser nomeado. A androginia de Diadorim é apontada já no nome, pela indeterminação de gênero dada pelo sufixo. Também com Doralda podemos observar o jogo com os sons e imagens da palavra “Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume... *Roda das flores - de flor de toda cor...* Você podia cantar, você dançava, no meio das meninas... (NS, p. 75). Doralda está em “roda” (Dora) e, em “flor de toda cor” (*flor de toda cor*), podemos perceber o anagrama de Doralda, em que falta um único fonema *a*. As letras dançam na frase, assim como anunciando o que vem a seguir: “Você podia cantar, você dançava, no meio das meninas”. Essa mesma dança se revela em **Grande sertão: veredas**, e é registrada por Ana Maria Machado (1991, p. 41), “[...] quando Riobaldo tem o impulso de deitar ‘na cama que ele Diadorim marcava no capim’, como num caleidoscópio só vê cintilações do Nome de Diadorim a se desagregar em uma explosão”, que recupera “Eu já não presenciava nada, nem

escutava possuído – fiquei sonhejando: *o ir do ar, meus confins*” (GSV, p. 164, grifos nossos).

Os nomes de Diadorim e Doralda, bem como os de outros personagens de Rosa, parecem buscar a concretude da palavra ao criar um recurso narrativo que destaca a reverberação sonora e criam um tipo de linguagem em que a palavra-nome foge da relação referencial, ganhando contornos outros. Doralda, alva, luminosa; Diadorim, dia, que também é luz. Ambas são *Douradas*, o que nos remete à luminosidade do pó branco, claro, à palavra primordial, substância. E têm uma clareza tão plena, “implacável alvura” (ROSA, 2005, p. 187), que ofusca. Por essa razão, não é possível vê-las, apreendê-las, na totalidade, elas escapam a qualquer tentativa de fixá-las, estão sempre em movência e, em sua ambiguidade, geram a tensão nas narrativas e em seus amantes, por não conseguirem capturá-las.

Os nomes acompanham os personagens em suas peripécias, e modificam-se conforme os fatos narrados se modificam. E cada nome, empregado no momento preciso, pontua, qualifica e movimenta a narrativa¹¹³. Em Guimarães Rosa, o teor fônico do nome afeta o texto tanto pela gama de significações presentificadas na estrutura narrativa, quanto pela musicalidade, que confere ao Nome a tessitura de um discurso poético.

Ana Maria Machado (1991) observa que, na obra rosiana, a onomástica chega a ultrapassar a alegoria, convertendo-se em fator coesivo central, com papel decisivo na gestação da obra escrita. Pode-se dizer que, na elaboração de nomes, o que interessa é o jogo com as possibilidades da linguagem que lhes dá vida, criando caminhos que obrigam o leitor a experimentar a tarefa da reflexão, letra a letra, som a som, dando-lhe o direito de penetrar no universo mágico de suas histórias e, assim, participar da cosmogonia potencialmente contida na atmosfera particular dos nomes que o escritor inventa e que referencia:

O trabalho é importantíssimo! Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha língua antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive, e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário para ela ser novamente vida (LORENZ, 1983, p. 83).

Com esse depoimento, Rosa resume sua relação com a linguagem, e chama ainda mais atenção para o trabalho primoroso de lapidação, sob o qual cada palavra oferece tantas

¹¹³ Vide Riobaldo, Professor, Cezidor, Tatarana e depois Urutu Branco.

nuances, de sentido e de sonoridade, remetendo a outros sentidos, aqueles que apreendemos com o corpo, ainda mais que pelo intelecto, lembrando-nos:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão (LORENZ, 1983, p. 88).

Assim, a análise das personagens femininas não poderia prescindir de examinar cuidadosamente seus nomes, com suas nuances e variações, como elementos determinantes da dinâmica narrativa, mas também a investigação da onomástica masculina aponta caminhos de leitura.

Dos nomes de Diadorim e Doralda, pode-se dizer, como fez a primeira em relação aos nomes Reinaldo e Riobaldo: “... Dão par, os nomes de nós dois...” (GSV, p. 134). Ainda que Diadorim estivesse se referindo aos nomes Riobaldo e Reinaldo, podemos retomar a fala para nos referirmos aos nomes das duas, que se misturam em anagrama. Há muitas possibilidades de aproximação entre esses nomes, de que tratamos a seguir.

Existem diversas discussões da crítica acerca do nome de Diadorim, sendo o primeiro trabalho conhecido o de Augusto de Campos, “Um lance de Dês do Grande sertão”¹¹⁴ (CAMPOS, 1983, p. 334), que considera, falando de uma “*temática de timbres*”, que:

(...) atravessamos, no Grande sertão, certas gamas girando em torno de fonemas privilegiados. Dentre estes, um predomina, algo assim como uma fonte sonora de onde dimanam os primeiros temas-timbres que irrigam de musicalidade a narração: o fonema representado pela letra D.

O fonema representado pela letra D está, não só no nome de Diadorim, “personagem-enigma” duas vezes, mas nos eixos em torno dos quais se estrutura o romance: na Dúvida, na Dívida, em Deus, no Diabo, na Dor que preside a travessia, metáfora da mudança, toda ela dolorosa, porque o aprendizado é doloroso. E dor é também a marca que está no âmago dos nomes de Diadorim e de Doralda.

O nome de Diadorim, esse “caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas” (CAMPOS, 1983, p. 339), abre vários caminhos de interpretação. Ana Maria Machado (1991) desenvolve as viabilidades sígnicas dos semas nominais de Diadorim,

¹¹⁴ publicado pela primeira vez na **Revista do Livro** 4 (16), Rio de Janeiro, 1959.

desdobrando-os em onze possibilidades: 1) *Diá*, de diabo; 2) *Diá* como *Dea*, Deus; 3) conjugação do verbo *dar*; 4) *Dia*, e suas conotações de tempo, luz, brilho; 5) *Dor*; 6) *Adorar*, da forma “deadorar”; 7) *Durar*; 8) *Ódio*, *odiar* (a coragem de Diadorim era “de chumbo e ferro” GSV, p. 400); 9) *Odor*; 10) *Rio*; 11) *Im*, sufixo diminutivo ambíguo, que sublinha a afetividade (MACHADO, 1991, p. 39).

Muito se tem ainda a dizer sobre esse nome, mas observamos as aproximações com o nome de Doralda, que também repercute em: 1) verbo *Dar*; 2) *Dourada*, que outrossim remete ao dia, solar, de luz e brilho; 3) inicia-se por *Dor*; 4) também pode significar *Adorar*, reforçado pelo chamamento “Dona Adoralda”; 5) *Durar*; 6) *Odor*, sendo esse o sentido mais forte ligado a Doralda, “um estado de perfume”. Os dois nomes também podem ser derivações de Deodoro, isto é, ambas são “presentes de Deus”. Diadorim também é “A Deus dada¹¹⁵, pobrezinha...” (GSV, p. 559). Se o nome de Diadorim pode ser considerado “um caleidoscópio de reverberações semânticas” (e sonoras), Ana Maria Machado (1991) observa que o nome de Doralda também reverbera, “emitindo luz numa infinidade de direções, iluminando uma série de caminhos diversos.” (1991, p. 126). Podemos dizer que essa luz reflete a pluralidade de sentidos que se ligam às duas personagens, em suas múltiplas facetas e constantes transformações.

A ambiguidade é característica dominante das duas personagens, cujos nomes são flutuantes e escorregadios, sofrendo alterações ao longo do curso dos acontecimentos. Essa porosidade da palavra, que assimila múltiplos sentidos para vários signos, é um atributo da linguagem rosiana, na busca do “sentido original” da linguagem. Rosa nos remete ao mito, à eternização de um sentido já próximo das origens, ao Eterno Retorno, à Criança Primordial que habita todos nós. A linguagem de Rosa cria imagens alegóricas que nos conduzem a uma possibilidade de desvelamento do oculto, primevo. Seu trabalho linguístico na construção das alegorias realiza o que Octávio Paz (1990, p. 39) identifica nas altas imagens. Nelas, por exemplo, pedras e plumas não desaparecem em favor de uma terceira coisa, como acontece nos processos dialéticos, mas “continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são plumas, sem deixar de ser pedras”.

Quando Riobaldo o conhece, Diadorim é “um menino” (GSV, 95), mas passa, no mesmo episódio do encontro no porto, a ser “o Menino”¹¹⁶, cujo nome ainda era desconhecido

¹¹⁵ Dada a Deus, pois morreu virgem.

¹¹⁶ Esse “Menino” é recorrente na obra de Rosa, e está presente em pelo menos três “estórias” das Primeiras estórias, “os cimos”, “Nenhum, nenhuma” e “As margens da alegria”, tornando-se uma alegoria, nos dois sentidos preconizados por João Adolfo Hansen, quando retoma o verbo grego *állegorein*, podendo ser traduzido tanto por “falar alegoricamente” quanto por “interpretar alegoricamente”, dando ao leitor a opção de “analisar a

(GSV, 102-3). No segundo encontro, na casa do pai da mulher casada, o “Menino do Porto”, “Menino-moço” passa a ter nome: Reinaldo, nome “inventado por necessidade” (GSV, 145). E logo depois, fica sabendo que seu nome, “verdadeiro, é *Diadorim*” (GSV, 146), para, ao final do romance, conhecer que era “*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...” (GSV, 565). Essa pluralidade de nomes corrobora a apresentação, nessa personagem, de uma identidade carregada de múltiplas facetas, plural, caleidoscópica e nunca definida, que “é e não é...”, como tudo no sertão rosiano.

Doralda, por sua vez, em criança, era chamada por sua mãe de “Dola”, “evocando a pureza da pomba-rola e a sensualidade contida em rola, além de ressoar o próprio título do conto, ‘*Dão-Lalalão*’, amor e brinquedos infantis” (MACHADO, 1991, p. 126). Dola pode também ser considerado uma variante de Dora, o que nos remete de volta a “presente, dádiva”, já antecipando seu destino.

Mas também tinha ela outros Nomes, os Nomes de prostituta: *Garanhã* (claramente aludindo a uma atuação sexual), *Dadã* (rimando com Garanhã, reiterando o verbo *dar* em aumentativa doação repetida e, mais uma vez, ecoando *Dão-Lalalão* em novo *lance de dê*), *Sucena* (*Açucena*, de cheiro e flor, simbólica evocação da flor virginal e inocente associada à Virgem Maria, além de doce como o açúcar, evocando ainda o verbo *sugar*) (MACHADO, 1991, p. 126-7).

No entanto, Sucena, embora remeta à inocência e à pureza, também era um nome que ela usava no bordel, nesse deslizamento de sentidos em que tudo está “muito misturado”. Sucena, ou açucena, é como também é chamado o lírio do campo¹¹⁷, planta que nasce sem ser cultivada, símbolo de liberdade. Novamente, percebemos a ausência de uma individualidade padronizada, dentro de um modelo social. Durante a narrativa, todas essas mudanças de nome refletem a busca de uma identidade que permeia a nomeação, mas se desloca continuamente, possibilitando ver a diversidade de facetas da personagem, como ocorre também com Diadorim. Depois do casamento, Doralda passa a ser chamada de “Dona Doralda” e mesmo

significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelados na alegoria” (HANSEN, 2006, p. 9). Essa é a possibilidade entrevista por Rosa em seu processo de revitalização da linguagem na busca de seu sentido original (Cf. Diálogo com Günther Lorenz; 1983, p. 62-97).

¹¹⁷ Que remete ao episódio do **Grande sertão: veredas**, em que Riobaldo pergunta a Otacília o nome de uma flor – “parecia um lírio” (GSV, p. 177) – à beira do alpendre na fazenda Santa Catarina. Ao que Otacília lhe responde: – “*Casa-comigo*”, e a resposta trouxe a Riobaldo a lembrança de Nhorinhá, “prostituta, pimentabrancas, boca cheirosa, o bafo de menino pequeno” (GSV, p. 178) que também gostara dele, e ele dela; e que, como as mulheres livres, dadas, responderia: – “*Dorme-comigo...*”. Como “a flor do amor tem muitos nomes”, Riobaldo, aflito, chamou também Diadorim para participar da conversa. Ao se aproximar, este também perguntou a Otacília o nome da flor, e recebeu como resposta – “Ela se chama é *lirólíro...*”. A flor do amor em Doralda também tem muitos nomes, e eles são cheios de nuances, acompanhando a vida da personagem.

“Dona Adoralda”. Mas durante o delírio de Soropita, os nomes de prostituta foram retomados, assombrando os “anjos de ouro no casamento” (NS, 29). Mesmo evocando essa memória, Doralda

era um consolo. Uma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida. A gente podia se chegar ao barranco, encostar a boca no minadouro, no barro peguento, amarelo, que cheira a gosto de moringa nova, aquele borbotão d’água grogolejava fresca, nossa, engolida. (NS, 51)

Água de serra fresca, meio de purificação, centro de revivificação, Doralda aplaca as cicatrizes de Soropita – marcas de seu passado – com seu toque, mas esse mesmo toque faz reviver o passado doloroso. Pandora, “todo dotada”, ressoa em Doralda, esposa e prostituta, submissa e dominante na relação, que tem a capacidade de levar Soropita a transitar entre um passado marcado por uma identidade negativa e um presente com uma nova identidade construída, porém instável, pois está ligada a essa movência que caracteriza a personagem. Tanto que Soropita a associa a “um pássaro que ele tivesse, de voável desejo, sem estar engaiolado, pássaro de muitos brilhos, muitas cores, cantando alegre, estalado, de dobrar” [dobrar o sino?] (NS, 25).

Também Diadorim está ligada a imagens de pássaros. É constantemente aproximada aos pássaros, “o arisco do ar: o pássaro – aquele poder dele” (GSV, 170) desde o manuelzinho da crôa, e seu nome podia ser falado “feito fosse o nome de um pássaro” (GSV, 530), tendo sido abraçado por Riobaldo “como as asas de todos os pássaros” (GSV, 38).

A imagética do pássaro reflete múltiplos sentidos e imagens, sempre líquidas e fugazes. Chevalier e Gheerbrant (1990) observam que, em sua origem grega, a palavra pássaro tinha o significado de presságio e de mensagem do céu, e em mitologias variadas, simboliza a alma, “os estados espirituais, os anjos, **os estados superiores do ser**”¹¹⁸ (1990, p. 687), sendo intermediário entre a terra e o céu, e podendo representar também a força, a vida e a fecundidade. São João da Cruz observa ainda que o pássaro é emblema “das *operações da imaginação*, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o que o budismo chamaria de distração ou, pior ainda, divertimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 687). Tanto a força quanto a instabilidade representadas pelos pássaros encontram repercussão na identidade dessas personagens femininas observadas por seus amantes, que também notam seus aspectos angelicais

¹¹⁸ Grifo do autor.

relacionados aos pássaros. Entretanto, o que se destaca na narrativa é essa caracterização intermediária entre o céu e a terra, que nos leva à androginia.

No mundo misturado do sertão, Diadorim tem grande sensibilidade para as belezas do mundo, tem “os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (GSV, p. 129), mas é “belo feroz” (GSV, p. 76), “o único homem que a coragem dele nunca piscava (...) era de chumbo e ferro” (GSV, p. 400), “homem terrível” (GSV, 148), trazendo a ambiguidade do corpo que não se submete inteiramente à condição imposta pelas vestes jagunças. Do mesmo modo, Doralda é a noiva amada do “Cântico dos Cânticos”, “a melhor, a mais merecida de todas...” (NS, p.77), mas também a besta apocalíptica, “seus dentes estalavam em ferro, podiam cortar como uma faca de dois lados (...)” (NS, p. 86), o que evoca novamente a androginia e sua consequente ambiguidade.

Interessante observar a relação entre essas personagens e a natureza que as circunda. Antônio Candido (2006), ao tratar da reversibilidade no texto do **Grande sertão: veredas**, verifica que esta se dá em vários planos, ligados sempre às diversas ambiguidades que preenchem o texto. Dessa forma, a natureza é a um só tempo bela e exuberante, como também incomum e perigosa. Podemos perceber nos textos deste estudo que a percepção dos protagonistas sobre a natureza é associada a suas sensações relacionadas às personagens femininas. Assim, a casa de Soropita é o jardim do Éden, cheio de sensações inebriantes que já se antecipam no caminho, à lembrança de Doralda. A profusão de imagens sinestésicas descritas remete ao apelo sensual de Doralda, aguçando todos os sentidos de Soropita. Da mesma forma, para Riobaldo, em quem “Diadorim (...) pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (GSV, 27), este é uma vereda, um oásis que alivia o horror do sertão:

Olhei o ilustre do céu. Dava de um estar soto-livre, conseguido se soltar das possibilidades horrorosas. Revi todos e **Diadorim, que era uma cortesia de bondade**. Não espiei para trás, não ver de enxergar o fim daquelas casas, no vaporoso pardo-azulado, no exalante. E o que rogava eram coisas de salvação urgente, tão grande: eu queria poder sair depressa dali, para terras que não sei, aonde não houvesse sufocação em incerteza, terras que não fossem aqueles campos tristonhos. Eu levava Diadorim... (GSV, 367, grifo nosso).

Como Doralda, Diadorim era um consolo, poder-se-ia dizer “uma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela e boa” (NS, p. 51), ainda que não ofereça seu corpo, mas oferta sua “cortesia de bondade”, os cuidados, o companheirismo, a atenção, tudo aquilo que, no meio da aridez do sertão, como o Urucuia, é “paz das águas” (GSV, 25). No entanto,

Riobaldo carece 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!”, querendo “os todos pastos demarcados...”, mesmo reconhecendo que “este mundo é muito misturado” (GSV, 206-7), e não consegue perceber com nitidez que é Diadorim quem o conduz no árido percurso da jagunçagem, mas também é ele quem lhe alimenta a sensibilidade.

De modo semelhante, Soropita, embora também deseje separar o que é bom e confiável do que é ruim e ameaçador, já sabe que não é possível demarcar assim esses pastos e tem “precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias” (NS, 101). Esse jogo de ambiguidades vai transparecer na percepção de seus sentimentos e na forma como as personagens femininas são dadas a perceber ao leitor.

Como conhecemos as personagens femininas por intermédio do olhar desses homens amargurados por seus amores difusos e por suas dificuldades em lidar com os sentimentos, na apresentação das duas imagens, pela escolha da valorização de determinados sentidos em detrimento de outros, vários dados são negados ao leitor, em um jogo de mostrar-esconder que desenha, muito mais que os retratos das personagens, a percepção aflita desses homens atormentados.

Com suas características fluidas e fugidias, em movimento constante, essas personagens, assim como a própria linguagem de Rosa, não se deixam fixar, mas abrem uma pluralidade de possibilidades que impõem uma leitura sensível que busque captar a gama de significações propostas por uma narrativa poética que se constitui como a história de uma busca, a busca de uma totalidade, o mito do amor perfeito, que tudo abarca, e em que os fragmentos em contraste nada mais são do que as muitas faces do Uno.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos este trabalho buscando estabelecer, em Doralda e Diadorim, identidades com mulheres míticas fortes e revolucionárias que ultrapassaram todas as noções de limites estabelecidos, alguns dos quais vivenciamos até hoje em uma sociedade ainda masculinizada.

Ao longo das leituras, porém, a forma poética da escritura de Guimarães Rosa nos enredou e nos levou a caminhos insuspeitados. O projeto estético de Guimarães Rosa, de uma literatura incansavelmente burilada, eivado da busca de respostas para a angústia do homem, traduzida em uma narrativa radicalmente poética, só nos levou a “fazer outras maiores perguntas” (GSV, p. 386).

Consciente de que poesia e mito são meios de que o homem dispõe para lidar com aquilo que a razão não consegue explicar, Rosa propõe uma narrativa poética e mitomórfica, guiada pelo desejo, desafiando os sentidos do leitor, que precisa aguçá-los, ressensibilizando seu corpo para inaugurar um novo olhar sobre a vida e experimentar as formas, cheiros sons e cores que perpassam os textos, contaminando também a linguagem, em seus sons e ritmos, na busca pela palavra poética, que funda o mundo e não representa a coisa, mas é inerente a ela.

Nesse trabalho com a linguagem, personagens, espaços e temas não se deixam fixar, mas permanecem em constante movência, assinalando uma rede poética em permanente tensão, em textos que incorporam o mito e a história, o todo e o fragmento, a rasura, em constante ambiguidade e fluidez. Esse hibridismo nos proporciona uma narrativa que, não sendo propriamente romance/conto/novela/poema, situa-se exatamente nesse espaço outro, de terceira margem. É a narrativa do “mundo misturado”, em que “tudo é e não é”.

Para cumprir nossa proposta de analisar as narrativas de **Grande sertão: veredas** e “Dão-Lalalão (o devente)”, partimos da observação dessa linguagem que, em Rosa, é substância mítica e dá forma à narrativa. No primeiro capítulo, apontamos para a valorização da oralidade como elemento recorrente na obra de Rosa, e que o leva à reatualização de estórias, lendas e “causos” que inauguram o sertão rosiano e permeiam as narrativas. Aí situam-se Riobaldo e Soropita, provisórios em sua solidão ancestral, em suas travessias, metáfora das mudanças interiores e exteriores, e Diadorim e Doralda, figurações do feminino que desencadeiam as narrativas, acolhem e sustentam o masculino.

Nesse lugar sertanejo, “terreno da eternidade” (LORENZ, 1983, p. 86) que não se situa no tempo nem no espaço, mas abriga a essência humana, encontramos uma narrativa mitomórfica, que se ancora na angústia ancestral do homem, em busca da experiência e do autoconhecimento e nos torna à linguagem, “substância-forma”.

Tateando essa substância, passamos à arquitetura narrativa, na tentativa de penetrar a forma rosiana, que ritualiza o *mythos* pela elaboração do *logos*, o burilamento da forma. Observamos os movimentos das narrativas, o prazer performativo de Riobaldo narrador, que revive a experiência do Riobaldo jagunço ao narrar e que se estende, de certa forma, a Soropita, narrador da novela do rádio que, ao ser narrado, irrompe quase o tempo todo na narração repleta de seus devaneios.

Constatamos a importância da memória, confirmando o lirismo como elemento estruturante dos textos estudados, elegendo os afetos a serem narrados, e enredando o leitor em uma teia narrativa que perturba e aguça o desejo de saber do homem moderno, que vive em cisão com o mundo. As personagens femininas, apresentadas pelo filtro de uma voz masculina, a dos narradores-protagonistas, são elementos que tensionam a narrativa, pois ao leitor muitos dados são ocultados. E essa voz masculina dá vazão a outra estratégia utilizada por Rosa nas duas narrativas, o jogo de mostra/esconde. Tal estratégia, ancorada na memória dos narradores, reflete ainda a escrita metaliterária dos textos.

Ao mesmo tempo, a forma narrativa busca superar as dicotomias entre sujeito e objeto, mente e corpo, inteligibilidade e sensibilidade, consciência e mundo, que envolvem a noção clássica da razão. Esses elementos se apresentam unidos, não sem atrito, mas em constante fricção. Concluindo o capítulo, lembramos, com Rosa (1986, p. 58), que “toda poesia é uma espécie de pedido de perdão” e que o que move essas narrativas poéticas, além do desejo, é a culpa e a necessidade de absolvição, e ensejamos iluminar as narrativas como pedidos de perdão e formas de ressignificar a vida.

No terceiro capítulo, algumas linhas foram traçadas nos contornos das personagens femininas escolhidas para análise, como a aproximação de ambas ao Andrógino, não só no aspecto da bissexualidade, mas também no de completude, perfeição de um estado primevo e não condicionado. Entretanto, esses contornos não são definitivos, pois tanto Diadorim como Doralda são dadas a ver ou como neblina ou com uma luminosidade excessiva, o que turva a visão de seus amantes, um narrador e outro, na maior parte do tempo, imbricado na voz do narrador, que assume a dicção do personagem.

Outrossim, Diadorim e Doralda, caleidoscópicas, trazem em si várias marcas de deusas míticas, mas sempre escapam a qualquer fixidez. Envoltas pelo mistério, as personagens femininas trazem um poder desestabilizador que se soma à desestabilização da linguagem, o que nos leva, em eterno retorno, ao “mundo muito misturado”.

Esse “mundo muito misturado” está estabelecido nas duas narrativas estudadas, que se mostram muito próximas, inclusive, na forma da opacidade dos sentidos no que se refere às personagens examinadas. O que se pode afirmar é a força dessas personagens, que conduzem as narrativas e determinam as relações amorosas, acolhem e sustentam o masculino. Se, por exemplo, o que desencadeia a fala de Riobaldo é a estória de Diadorim e de seu “mau amor oculto”, o que desencadeia a narrativa de “Dão-Lalalão (O devente)” é a paixão e o ciúme exacerbados de Soropita por Doralda.

Assim, percebemos que Diadorim e Doralda, personagens mitomórficas em permanente transmutação, transitam entre o verossímil o “inacreditável” rosiano, contaminando o sertão e temas ali discutidos, como a travessia, que passam a ter outro estatuto a partir da escritura *inquieta* de Rosa, e, por isso, nos levam a refletir sobre o sentido da existência.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Anonio de Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2009.
- ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no grande sertão**. Leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **A raiz da alma**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos estudos**. São Paulo: CEBRAP, n. 40, p. 7 - 29, nov. 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. A consciência trágica do limite. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Mimesis e expressão**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Petits Poèmes em Prose**. Paris: Bordas, 1986.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter et alii. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grünnewald et alii. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores.
- BIZZARRI, Eduardo. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Inst. Cultural Italo-Brasileiro, 1981.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 5. ed. São Paulo: Vozes, v. I, 1989.
- BRANDÃO, Claudio. Sófocles: O rei Édipo. Belo Horizonte: **Revista Kriterion**, 1958, v. XI (p. 249-298) e XII (p. 487-524).
- BRAVO, Nicole Fernandez. DUPLO. In: BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: Jose Olímpio, 2000. p. 261-288.
- BRAZ, Petrônio. **Serrão de Pilão Arcado**: a saga de Anônio Dó. 3. ed. Montes Claros/MG: Editora Saramandaia, 2014.
- BRICOUT, Bernardette (Org.). **O olhar de Orfeu**: os mitos literários do Ocidente. Tradução Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- BRISSON, Luc. **Leituras de Platão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CAMACHO, Fernando. **Entrevista com Guimarães Rosa**. Humboldt, Berna, n. 37, p. 42-53, 1978
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do Grande sertão. In: COUTINHO, Eduardo (org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 321-349. (Fortuna crítica, vol.6).
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 294-320. (Fortuna crítica, vol.6).
- CARVALHO, Aécio Flavio de. Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem. In: MAGALHAES, José Sueli; RIBEIRO, Ivan Marcos; CUNHA, Jakeline Fernandes (Orgs.). **Literatura e Intersecções culturais**, Uberlândia EDUFU, 2008. CD-Rom p.28-34.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg, Mirian Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- CASTRO, Manuel Antônio. Grande ser-Tao: diálogos amorosos. In: SECCHIN, Antônio Carlos et alii (Org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2007, p. 142-177.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores números. 3. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1990.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: **Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa**. Edição especial. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez 2006, p. 33.
- COUTINHO, Eduardo. A narrativa contemporânea das Américas: a narrativa síntese. In: VASSALO, Ligia (Org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 174-184.
- COUTINHO, Eduardo. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande Sertão: Veredas. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Orgs.). **Outras margens**: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 37-60.
- CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc A linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva/ Sesc: São Paulo. 2003.
- D'ANGELO, Biaggio. Dão-Lalalão, a reescrita do desejo. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: FALE, v. 12, 2006. p. 291-9.

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ECO, Humberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Crivelli. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000(a).

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Tradução Manuel Torres. Lisboa: Edições 70, 2000(b).

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991(a).

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991 (b).

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Tradução José A. Seschin São Paulo: Mercuryo, 1992.

ESPINOSA, Baruch. Definição dos afetos, Ética, III. In: **Pensamentos metafísicos, Tratado da correção do intelecto, Ética, Tratado político, Correspondência**, seleção de textos de Marilena de Souza Chaui, col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 51)

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARBUGLIO, José Carlos. **Rosa em dois tempos**. São Paulo: Nankin Editorial, 2005

GUÉNON, René. Mythes, mistères et symboles. In: GUÉNON, René. **Aperçus sur l'initiation**. Paris: Editions traditionnelles, 1975. Cap. XVII, p. 120 a 128.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: HEDRA/ Campinas: Ed. da UNICAMP, 2006.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer: Cérebro, Memória e Esquecimento**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

IZQUIERDO, Ivan. **Questões sobre Memória**. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2006.

JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

LAGES, Suzana Kampff. **Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAO-TZU. Tao Te King: **O livro do Sentido e da Vida**. Tradução Margit Martincic. 5 ed. São Paulo: Ed. Pensamento, 1993.

LARA, Cecília de. Grande sertão: veredas: processos de criação. **Scripta**. Belo Horizonte: PUC Minas, v. 2, n.3, p. 41-9, 1998.

LEAL, José Carlos. **A maldição da mulher: de Eva aos dias de hoje**. São Paulo: DPL Editora, 2004.

LEITE, Dante Moreira. Grande sertão: veredas. In: _____ **O amor romântico e outros temas**. 3ª ed. São Paulo: Ed UNESP, 2007, p. 121-156

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

LEWIS, C. S. **O problema do Sofrimento**. São Paulo: Ed. Mundo cristão, 1987.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. 2. ed. Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97. (Coleção Fortuna Crítica, nº 6)

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico**. Tradução/posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Ana Maria. **O recado do nome**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MAGRANÉ, Ricard. **El Zohar: El libro del Esplendor**. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1996.

MARÇOLLA, Bernardo Andrade. **A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor: ritmo, transcendência e experiência estética em grande sertão, veredas**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

MARQUES, Oswaldino. O canto e a plumagem das palavras. In: _____. **A seta e o alvo**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

MARTINON, Jean Pierre. O mito da literatura. In: LUCCIONI, Gennie. **Atualidade do mito**. Tradução Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MELLO, João Naves. Agonia do São Francisco. Disponível em: http://joaonavesdemello.blogspot.com.br/2009_09_01_archive.html. Acesso em 12 set. 2014.

MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Orgs.) **A astúcia das palavras**. Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p.51-80.

MENEZES, Adélia Bezerra de. “Dão-Lalalão” ou o Cântico dos cânticos do sertão: um sino e seu badaladal. In: MENEZES, Adélia Bezerra de **Cores de Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010, p. 135-161.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAIS, Márcia Marques. Mulheres. A magmática pulsação da escrita. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). **Escritas do desejo**: crítica literária e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 201-216.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952. t. II.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. Cap. III, p. 143-210: Guimarães Rosa.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afranio (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 475-526.

PASTA, José Antonio. O romance de Rosa: temas do ‘Grande Sertão’ e do Brasil. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n 55, p. 61-70, nov. 1999.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 37-46.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r)a a História. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. 2. ed. Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 198-201. (Coleção Fortuna Crítica, nº 6)

PRADO JUNIOR, Bento. **Alguns ensaios**: filosofia, literatura, psicanálise. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Cap. 10. p. 173-200: O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa.

- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Trilhas no grande sertão**. Rio de Janeiro: MEC, 1958. (Cadernos de Cultura, n. 114)
- RABANT, Claude. O mito no porvir (re)começa. In: LUCCIONI, Gennie. **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 29-40.
- ROCHA, Karina Bersan. **Veredas do amor no grande sertão**. Nova Friburgo/RJ: Imagem Virtual, 2001.
- RICOEUR, Paul. **La lectura del tiempo pasado: memória y olvido**. Universidad Autónoma de Madrid, Arrecife. España, 1999.
- RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile: sobre a obra**. Edição Comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- 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. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ABL; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Corpo de Baile**. Edição comemorativa 50 anos. 2 V. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.
- ROSA, João Guimarães. Prefácio. In: RÓNAI, Paulo. **Antologia do conto húngaro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- ROSA, João Guimarães. **Primeira estórias**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. 6. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 3. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa**. 2. ed. Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 378-389. (Coleção Fortuna Crítica, nº 6)
- SHOLEM, Gershom. **O Nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de Cabala e Mística**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. **Revista Linha de Pesquisa**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 27-48, out. 2000.

SOUZA, Ronaldo de Melo. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

SPERBER, Suzy Frankl. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

TABAK, Fany Miranda. A construção mítica nas narrativas poéticas. In: **XI Congresso Internacional da Abralic, Tessituras, Interações, Convergências**, 2008, São Paulo. XI Congresso Internacional da Abralic, 2008 (Anais eletrônicos).

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2011.

UNTERMAN, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Puras misturas**: estórias em Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. J. Guimarães Rosa –correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. 1993. 357f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 113 - 141. (Fortuna crítica, vol.6)

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.