

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Daniele Cristina Agostinho Teles

**“MIRE VEJA”: TRAVESSIAS EPIFÂNICAS NAS VEREDAS DO  
GRANDE SERTÃO**

**MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO  
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

**DANIELE CRISTINA AGOSTINHO TELES**

**“MIRE VEJA”: TRAVESSIAS EPIFÂNICAS NAS VEREDAS DO  
GRANDE SERTÃO**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO  
2012

**Banca examinadora**

---

---

---

## DEDICATÓRIA

À minha avó Tereza, *belimbeleza!*  
A melhor contadora de histórias.

Amor vem de amor

Guimarães Rosa

## AGRADECIMENTOS

A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação – porque a vida é um mutirão de todos – por todos remexida e temperada.

João Guimarães Rosa

Os meus mais sinceros agradecimentos àqueles que, em mutirão, remexeram e temperaram a minha travessia até aqui.

A Deus, que como um timoneiro guia, dirige e direciona todos os meus passos, toda a minha vida.

À professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação, por sua *fineza de atenção* com a minha pesquisa, por me ensinar a *sobre-coisa*, a *outra-coisa* e, principalmente, pela amizade e pelo carinho com que me acolheu. A verdadeira *Ros'uarda* (Rosa-rosa).

À professora Dra. Vera Bastazin, pelos apontamentos na Qualificação e pelas aulas iluminadoras: um verdadeiro *fosforém*.

À professora Dra. Olga de Sá, pela leitura atenta do Memorial e pelas valiosas sugestões apontadas no Exame de Qualificação.

À professora Dra. Maria José Palo, pelo diálogo sempre instigante, pelo incentivo e ensinamento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas aulas fascinantes.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em especial, Telma, pelo respeito, carinho, e companheirismo.

À Karin, pelas prazerosas discussões sobre epifania e por redigir o Abstract.

À secretária Ana Albertina, pela ajuda com os prazos e documentos, pelos dedos de prosa e pelas boas risadas.

Ao Grupo de Pesquisa *O Narrador e as fronteiras do relato*, pelas excelentes discussões e por (com) partilhar saberes.

À professora Dra. Edilene Dias Matos, por me ensinar o delírio do verbo e por acreditar em mim, sendo sempre incentivo e ternura.

Ao professor Dr. Erson Martins de Oliveira, por ter sido quem me iniciou no universo da pesquisa acadêmica e por ter me apresentado o GSV.

Ao professor Dr. Joaquim Benedicto de Oliveira (o Joca), pela humanidade, sensibilidade, sabedoria e humildade. Somos hierofania e epifania.

Ao meu marido, Daniel (amormeuzão), meu duplo até no nome, pelo amor, compreensão, paciência e incentivo... minha *neblina*, minha *aurora*.

À minha mãe, Tânia, *estrela da vida inteira*, pela vida e pelo paradoxo. A nossa diferença é aquilo que nos torna ainda mais mãe e filha.

Ao meu irmão, Anderson, por não desistir do amor fraternal, mesmo em meio ao mar agitado... eis um enigma que só nós dois sabemos decifrar.

À minha *avó-mãe*, Tereza, por me contar as histórias fascinantes do seu interior, Pouso Alto, por suas orações e pela ternura e amor eternos.

À minha *tia-mãe*, Solange (Sulá), por me acompanhar desde as lições do pré, por ser irmã, amiga, confidente e por me ensinar o *sentimento do mundo*.

À minha *tia-mãe*, Regina (Zizi), por me ensinar a ser guerreira e corajosa. Suas cantigas de *Olêolá* sempre irão me acompanhar; os seus *encantados* também.

Ao meu *tio-pai*, Carlos, que do seu jeito singular sempre fez o melhor por mim.

Ao meu *tio-irmão*, Alessandro, por ser o meu irmão mais velho. Agora já não tenho mais medo dos *mistérios da meia-noite*.

Às amigas de Graduação, e para toda a vida, Lu (cidez) e Cátia (cativante), por podermos conversar *do igual o igual*, desarmadas.

À minha sogra Feliciano, pelos incontáveis almoços dominicais e pelo carinho.

À CAPES, pelo incentivo à pesquisa e pelo apoio financeiro.

**Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.**

Walter Benjamin

**Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida.**

João Guimarães Rosa

TELES, Daniele Cristina Agostinho. “**Mire veja**”: **travessias epifânicas nas veredas do Grande Sertão**. Dissertação de Mestrado – Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 105p.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é oferecer uma perspectiva crítica do romance **Grande Sertão: Veredas** (1956) de João Guimarães Rosa, à luz da concepção de epifania do escritor irlandês James Joyce, isto é, desvinculando-se de seu lugar de origem – a religião – e deslocando-se para o âmbito da Literatura, como um de seus procedimentos estéticos. A partir do levantamento bibliográfico da fortuna crítica, centrado em títulos que evidenciam alguma aproximação da temática como, por exemplo, a construção da linguagem rosiana, no que diz respeito à inovação do léxico e ao árduo trabalho com a língua, e seus vínculos com a metafísica e a alquimia, a problemática de pesquisa concentra-se em torno da especulação sobre a presença de procedimentos epifânicos na escritura do romance, sua aproximação e distanciamento do conceito joyceano, bem como os vínculos estabelecidos com o efeito estético. A hipótese que levantamos é a de que a singularidade do processo epifânico da escritura de GSV está no atrito que a escrita rosiana cria entre a escrita e a fala, o texto e a obra, na concepção de Paul Zumthor, enfim, entre o que a escrita sugere e o leitor lê-ouve-vê-corporifica-interpreta. Além disso, é no ato narrativo de Riobaldo que se dá a nova visão sobre a matéria vivida, que reverbera para o plano escritural na relação entre o processo criativo autoral e o efeito sobre a recepção. A metodologia de análise privilegia a seleção de cenas enunciativas geradoras de grandes transformações na trajetória do narrador – Diadorim, a canção de Siruiz e o pacto com o Diabo – tendo por diretriz a hipótese de que o procedimento epifânico de GSV está no entrecruzamento entre duas cenas enunciativas: a que se constrói no nível da oralidade (do narrador Riobaldo para o interlocutor) e aquela que se constrói entre o sujeito da escrita - o autor criador João Guimarães Rosa - parceiro de Riobaldo com o qual divide a autoria entre voz, fala e escrita -, o romance em si e o outro a quem se destina, que é, agora, o leitor. Os resultados demonstram que a epifania, além do caráter de aparição, revelação e manifestação, atua como procedimento

estético e composicional de GSV, manifestando-se na microfísica da sua linguagem poética seja na narração oral de Riobaldo, seja na escritura autoral.

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas, epifania, procedimento estético, oralidade-escrita.

TELES, Daniele Cristina Agostinho. **“Mire veja”**: **travessias epifânicas nas veredas do Grande Sertão**. Dissertação de Mestrado – Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 105p

## ABSTRACT

The objective of this research is to offer a critical view of the novel **Grande Sertão: Veredas** (1956), by João Guimarães Rosa, in the light of the epiphany concept developed by the Irish writer James Joyce, that means, to apart it from its original place – the religion – moving it to the literary field as one of its aesthetic procedures. Based on the bibliographical survey of the critical fortune focused on the titles evidencing some thematic proximity as, for example, the construction of Rosa’s language in what concerns lexical innovation and hard work with the language and the links with metaphysics and alchemy, the problematic of the research is concentrated on the speculation on the presence of epiphanic procedures in the novel’s writing, its closeness and distance to Joyce’s concept, as well as the links established with the aesthetical effect. The hypothesis we raised is that the singularity of the epiphanic writing process in GSV lies in the friction created by Rosa’s text between writing and talking, the text and the work according to Paul Zumthor’s concepts, in short, between what the writing suggests and what the reader reads-hears-sees-embodies-interprets. Furthermore, it is in Riobaldo’s narrative act that the new sight of the lived matter occurs, which reverberates in the writing sphere in the relation between the authorial creative process and the effect on the reception. The methodology of the analysis favors the enunciative scenes which generate the great transformations in the narrator’s trajectory - which are Diadorim, the Siruiz song and the pact with the devil – following the assumption that GSV’s epiphanic process resides in the intercross of two enunciative scenes: the one that is built on the oral level (from the narrator Riobaldo to the interlocutor) and the other one which is constructed between the subject of the writing – the author creator João Guimarães Rosa – Riobaldo’s partner, with whom he shares the authorship between voice, talking and writing, the novel itself and the other to whom it is destined, which, now, is the reader. The results demonstrate that the epiphany, besides its character of apparition, revelation and manifestation, acts as GSV’s aesthetical and compositional

procedure, and manifests itself in the microphysics of its poetical language, in Riobaldo's oral narrative as well as in the authorial writing.

**Keywords:** João Guimarães Rosa; Grande Sertão: Veredas; epiphany; aesthetic procedure; orality-writing.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1: OS TIMONEIROS DA CAMARILHA ROSIANA</b> .....	21
<b>CAPÍTULO 2: O PERCURSO EPIFÂNICO: DO SAGRADO AO ESCRITURAL</b> .....	31
2.1. “Aragem do sagrado. Absolutas estrelas” .....	32
2.2. Registrar as epifanias é tarefa do homem de letras: uma lição joyceana .....	35
2.3. Guimarães Rosa e a epifania literária .....	42
2.4. O projeto autoral rosiano e os lances epifânicos na microfísica da palavra poética .....	53
<b>CAPÍTULO 3: PROCEDIMENTOS EPIFÂNICOS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS</b> .....	60
3.1. A epifania como visão e descoberta: Diadorim .....	66
3.1.1 Cena 1: O encontro com o menino. “Olhava esse menino com prazer de companhia .....	68
3.1.2. Cena 2: O reencontro. Riobaldo e Reinaldo. A convivência no bando. Revelação do nome perpetua: Diadorim. “Meu amor de prata e meu amor de ouro” .....	72
3.1.3 Cena 3: A morte de Diadorim. “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba” .....	77
3.2. A epifania na palavra: a canção de Siruiz .....	79
3.2.1. Cena 1: O encontro com Siruiz. A toada toda estranha .....	81
3.2.2. Cena 2: Riobaldo versador. O poeta dos Gerais .....	87
3.3. A epifania no pacto: Deus e o Diabo nas Veredas-Mortas .....	89
<b>ARMANDO “O PONTO DUM FATO”: (IN) CONCLUSÕES</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

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.

João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa pertence ao seleto grupo de “escritores que já nascem clássicos”. A afirmação do crítico Wilson Martins (1968) remete-nos ao estudo de Ítalo Calvino que considera clássicos aqueles textos que têm a capacidade de exercer sua influência particular, funcionando como “inconsciente coletivo ou individual”, e que são fonte inesgotável de leitura.

Os textos rosianos, de fato, não cessam de dizer [algo] e sempre se mostram ao leitor como inovadores e inesperados. A criação rosiana é “um equivalente do universo” à semelhança dos antigos talismãs, persistindo no tempo e deixando as portas da interpretação sempre (entre)abertas, existindo “a possibilidade de a interpretarmos sempre renovadamente, como se ela tivesse aparecido hoje e a lêssemos pela primeira vez”, como bem observou Nunes (1998a, p. 76).

A paixão pelos textos rosianos já vem de longa data, incitada pela leitura de **Primeiras Estórias** (1962) e **Sagarana** (1946). Porém, foi com a leitura de **Grande Sertão: Veredas** (1956) que veio o arrebatamento. A crítica literária comumente ressalta que o romance de Guimarães Rosa é uma obra-prima da literatura brasileira por trabalhar com a inventividade da criação linguística, conjugando inúmeras técnicas narrativas na construção do enredo em cruzamentos com a filosofia, o esoterismo e a religião, por exemplo.

A epifania, no entanto, é um dos aspectos pouco abordados pelos críticos. Normalmente, os estudos acabam tocando indiretamente na questão, mas sem uma focalização mais aprofundada sobre o conceito de epifania na escritura<sup>1</sup> de Guimarães Rosa. Este foi o motivo que nos instigou à investigação de **Grande Sertão: Veredas**, sob a perspectiva da epifania construída no plano da linguagem literária, como James Joyce a definiu.

Em Joyce (*apud* SÁ, 2000), a epifania torna-se expressão de um momento excepcional, no qual o artista tem a possibilidade de “rasgar o véu do cotidiano”, percebendo que nele também pode residir a visão poética, libertadora do automatismo perceptivo. É por meio do trabalho artístico que o escritor nos restitui

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo *escritura* no sentido que Roland Barthes (2004, p. 17), em seu livro **Aula**, atribui ao conceito: a escritura é a inscrição do sujeito em seu ato enunciativo, ato esse que vem carregado de uma linguagem auto-referencial, reflexiva e crítica; uma linguagem que é, “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”.

a sensação de que descobrimos o mundo pela primeira vez. Em um dos capítulos de sua obra **Stephen Hero**, Joyce indica que a epifania é uma “manifestação espiritual súbita”, um momento em que o objeto se mostra, verdadeiramente, ao sujeito. É o que Stephen explica ao seu amigo Cranly ao avistar o relógio do Baureau de Leste:

[...] quantas vezes passo diante dele, faço-lhe alusões, falo dele, olho-o de relance. Não passa de um artigo no cadastro patrimonial das ruas de Dublin. De repente, um belo dia, olho-o e vejo-o tal como é: uma epifania.

[...] Imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada, através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo. (JOYCE *apud* SÁ, 2000, p. 172).

A epifania, do ponto de vista joyceano, seria um dos requisitos de beleza. Sá (2000) menciona que Joyce parte de três requisitos tomistas: “integridade, harmonia e radiância”: a integridade é usada no sentido de apreender a essência do objeto, contudo, essa apreensão “já não é um problema de inteireza substancial, não é um problema de volume ontológico, mas de delimitação espacial. É a imaginação que escolhe a evidência do objeto” (idem, p.172). Na harmonia, o segundo requisito, é o da simetria, segundo a definição de que “a coisa, o objeto é apreendido como complexo, múltiplo, divisível, separável, harmônico” (idem); em relação ao terceiro requisito, a radiância,

é esse o instante que chamo epifania. Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra; em seguida, que apresenta uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que esse objeto é o que é. Sua alma, sua quiddidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma do objeto, sela ele o mais comum, cuja estrutura é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos. O objeto realiza a sua epifania. (JOYCE *apud* SÁ, 2000, p. 172-173).

Guimarães Rosa diz algo similar, ao expor seu trabalho expressivo com a palavra:

[...] há 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. (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p.81).

Este foi o ponto crucial que nos trouxe a questão de pesquisa: se, para ambos os escritores, a epifania é um ato estético que prevê a criação de instantes de uma nova percepção, por meio da palavra, para aquilo que já está desgastado pelo uso, então, qual seria a singularidade deste processo epifânico em **GSV**?<sup>2</sup>

Como vida e linguagem são uma coisa só para o escritor mineiro, ele ressalta a necessidade que tem de “prestar contas” de todas as palavras por ele utilizadas, já que o idioma é “a única porta para o infinito”: “daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*.<sup>3</sup> (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p. 83).

Mas, foi o testemunho de outro escritor, João Cabral de Melo Neto, que nos deu a “iluminação” do possível caminho a seguir em busca destas singularidades do processo epifânico em **GSV**. Para o poeta pernambucano, João Guimarães Rosa

escrevia numa língua fabricada! Tinha o gênio. Um gênio que nem sempre Joyce tinha. Joyce, quando inventava uma palavra, essa palavra não parecia irlandesa. Essa palavra parecia cosmopolita. Agora, quando Guimarães Rosa inventa uma palavra, essa palavra parece caipira de Minas. Então, todo mundo vê aquilo e pensa que é uma expressão que ele ouviu em Minas. Eu o conheci muito bem, e ele falava para você: ‘Não, essa palavra eu fiz’ (CABRAL, 1989, p. 27; grifos nossos).

<sup>2</sup> Em alguns momentos utilizaremos o nome do romance por completo **Grande Sertão: Veredas**, mas em outros utilizaremos sua forma abreviada GSV.

<sup>3</sup> “Cuidar dele”. Tradução feita por Günter Lorenz, sinalizando que Rosa usou o termo em alemão.

Este testemunho de João Cabral apontou-nos a hipótese condutora da singularidade do processo epifânico da escritura de **GSV**, isto é, a diferença primordial entre Rosa e Joyce reside no fato de a palavra rosiana estar carregada da “fonte” que jorra da língua viva, falada e não escrita. Quando, porém, transposta para o plano escritural, guarda a voz que cria um estranho híbrido que é e não é fala; é e não é escrita. Trata-se de uma *escrita caligráfica*, no sentido que lhe dá Paul Zumthor:

O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício.

Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida (2000. p. 86)

É exatamente esse movimento caligráfico que acontece com a voz de Riobaldo: ao ser transcrita pela escrita de Guimarães Rosa, passa pelo processo de corporificação, no qual a narrativa oral do narrador torna-se uma constante ausência-presença. Nesse sentido, a voz riobaldiana só se torna presença graças à escritura poética que

inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato, o olfato, e, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, liberta essa vocalidade por meio da performance do corpo. Um corpo construído em virtualidade projetiva (4ª. dimensão) pela interação entre a escrita caligráfica (que também se faz corpo, matéria, palavra-coisa) e o receptor que, mesmo em leitura silenciosa, projeta, via imaginação criadora, uma presença que rompe as fronteiras do texto escrito e se projeta, como obra performática, no espaço de uma presença viva, devolvendo essa voz, transformada, outra vez, para a tradição (OLIVEIRA, 2011, p. 194).

O maior atrito que gera o epifânico na escrita rosiana deve estar, então, entre a escrita e a fala; entre a escritura e a leitura silenciosa; entre o texto e a obra; entre o que a escrita sugere e o outro: o receptor, ouve-vê-interpreta-

corporifica-percebe. Enfim, uma palavra não-palavra para a qual não se tem tradução. Ela acontece entre o olho, o ouvido, o tato e o intelecto, gerando uma palavra-coisa que não é uma representação, mas um evento performativo, um “quase-signo”, na definição precisa do poeta, tradutor e crítico Pignatari (1974, p. 56):

O signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas, que é a linguagem (homem) nascendo – ou a que quase-propõe – é um proto-signo ou quase-signo.

Em **Grande Sertão: Veredas**, o que temos, na narração de Riobaldo, é a inscrição da voz de um homem que não é urbano e cosmopolita, como os homens joyceanos, mas é a presença viva da voz de um homem que traz consigo a marca do sertão, no qual ressoa o universal.

Ademais, ao afirmar para Melo Neto (1989, p. 27) “Não, esta palavra eu fiz”, evidencia-se a preocupação de Rosa em mostrar que, mesmo partindo da fala sertaneja, ele não simplesmente realiza um processo de reprodução da oralidade ouvida, mas recria um novo amálgama entre fala e escrita. Ao comentar com Lorenz sobre o seu trabalho literário, Rosa revela que sua criação implica a utilização de dois elementos principais: a palavra em seu sentido original e as particularidades dialéticas de sua região:

[...] tenho que compor tudo isto, eu diria ‘compensar’, e assim nasce então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para todos os outros. (LORENZ, 1991, p. 81-2).

Acreditamos que o caminho percorrido por Guimarães Rosa passe, inevitavelmente, pela elaboração da escrita e, por meio dela, da criação do novo, tal como acontece em Joyce. Porém, nos textos rosianos, há outro elemento que se configura como diferenciador: o próprio modo como opera o texto por meio do relato híbrido entre escritura-oralidade. Além disso, no ato narrativo de Riobaldo, dá-se a nova visão sobre a matéria vivida que reverbera para o plano escritural na

relação entre o processo criativo autoral e o efeito sobre a recepção. A tradução dessa nova visão é apenas um gesto entre fala e escrita, que aponta para o inapreensível, no movimento de percepção instantânea. Isso acontece no puro presente do processo performativo dessa escrita caligráfica que faz do texto obra.

O desenvolvimento desta perspectiva interpretativa da epifania em **GSV** far-se-á, neste trabalho, por meio de quatro capítulos, assim delineados:

O primeiro capítulo, cujo título é “Os timoneiros da camarilha rosiana”, traz o estado atual da questão, no qual procuramos resgatar, ainda que de forma não exaustiva, aqueles estudos críticos que mais se aproximaram da questão epifânica seja por meio dos vínculos estabelecidos entre Rosa e Joyce, seja pela focalização no processo de construção da linguagem rosiana.

No segundo capítulo, intitulado “O percurso epifânico: do sagrado ao escritural”, resgatamos a trajetória que o conceito de epifania sofreu desde sua origem na religião até sua transformação em procedimento literário pelo escritor irlandês James Joyce, tendo por base os estudos de Olga de Sá (2000) sobre as etapas do percurso epifânico de Joyce a Clarice Lispector. Tal estudo foi fundamental para nossa investigação, não apenas por seu aspecto teórico, mas também por oferecer uma metodologia de análise de cenas enunciativas nas quais o procedimento epifânico se fazia presente, de forma diferenciada, em Joyce e Lispector.

Diante disso, partimos para a verificação de como o procedimento da epifania em Guimarães Rosa se diferenciava de Joyce. O primeiro movimento para tal observação consistiu em aproximar a metafísica, o paradoxo e a alquimia rosiana da epifania literária proposta pelo escritor irlandês. O segundo momento consistiu em olhar para o projeto autoral rosiano, com o intuito de vislumbrar os lances epifânicos na microfísica da palavra poética. O foco foi o projeto autoral de Guimarães Rosa à luz da epifania como este amálgama “riocorrente” entre fala e letra, voz e escritura, a fim de delinear o sentido desta nova concepção do epifânico em **Grande Sertão: Veredas**, por meio da “carnalidade” da língua poética, de sua microfísica. Para confirmar esta nova abordagem, recorreremos às intervenções do próprio escritor, em entrevistas, correspondências com seus

tradutores, entre outras formas de registro do artista falando sobre o seu processo escritural.

No terceiro capítulo, denominado “Procedimentos epifânicos em GSV”, direcionamos o nosso olhar para o *corpus* de análise com o intuito de encontrar elementos na própria obra que sustentem a nossa hipótese de que o procedimento epifânico, na obra de Rosa, é fruto de seu modo peculiar de transitar entre o relato oral e a escritura. Para isso, selecionamos alguns núcleos motivadores da narração, episódios que geram as grandes transformações na trajetória do narrador: Diadorim, a canção de Siruiz e o pacto com o Diabo. Para tal, consideramos que **GSV** implica planos intercomunicantes de alteridades entre o sujeito do relato oral (Riobaldo, velho narrador “barranqueiro” que fala, mas não escreve), a sua história acionada pela memória e revivida, como presença reveladora de novos sentidos, pelo presente do relato, e o “tu” ficcional: o interlocutor, aquele que vem da cidade e se instaura como presença contínua a quem Riobaldo se dirige durante todo o relato. Paralelamente a esta cena enunciativo-perceptiva, descortina-se outra, que deve também ser considerada: aquela que se constrói entre o sujeito da escrita – o autor criador João Guimarães Rosa, parceiro de Riobaldo com o qual divide a autoria entre voz, fala e escrita, o romance em si – e o outro a quem se destina, que é agora o leitor.

## CAPÍTULO 1

### OS TIMONEIROS DA CAMARILHA ROSIANA

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra.

Guimarães Rosa

Ao pesquisador da obra do escritor mineiro João Guimarães Rosa, uma primeira tarefa se impõe: visitar sua fortuna crítica. O próprio escritor revelou, em entrevista a Günter Lorenz, que o verdadeiro crítico é aquele que deve ter por objetivo trabalhar em conjunto com o autor, estando disposto a completar a obra e a divulgá-la.

Rosa reconhece que a crítica literária, quando bem intencionada e verdadeira, é muito importante, pois, segundo ele, o crítico auxilia o escritor a enfrentar sua solidão:

[a crítica] Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário (LORENZ, 1991, p.76).

Guimarães Rosa faz ainda uma analogia para pensar as funções do escritor e do crítico literário. Para ele, o bom escritor deve ser como Colombo, isto é, deve ser um descobridor, impelido pelo instinto, desejo e prazer que a descoberta proporciona. O crítico, porém, não deve ser da “camarilha” que deseja impedir a partida do descobridor. Para Rosa, “o bom crítico, ao contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro” (p.76).

Sabemos que, desde o seu lançamento, **Grande Sertão: Veredas** (1956) tem sido objeto de estudo de inúmeros pesquisadores.

Na extraordinária obra-prima Grande sertão: veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor, a absoluta confiança na liberdade de inventar (CÂNDIDO, 1991, p. 294).

Crítico renomado, Antônio Cândido não exagerou ao afirmar que, em **GSV**, “há de tudo para quem souber ler”. A grande problemática que se coloca, porém, é que, justamente por atrair para si uma nuvem de críticas, o mapeamento da fortuna literária fica um pouco comprometido.

Ao investigar a fortuna crítica organizada por Coutinho (1991), pudemos localizar os estudos que mais se aproximam de nosso tema de pesquisa – a epifania e suas relações com James Joyce. Nessa coletânea, estudiosos da obra rosiana, como Euryalo Cannabrava, Rui Mourão, Augusto de Campos, Bernardo Gersen, Donaldo Schüller, Flávio Loureiro Chaves e Haroldo de Campos<sup>4</sup> aproximam Guimarães Rosa de James Joyce pela via escritural e, embora não utilizem o termo epifania, trazem, em suas reflexões, alguma sintonia com esse conceito.

Não é nossa intenção fazer uma análise exaustiva da fortuna crítica que utilizamos como referência. Isso seria tarefa para o pesquisador que tenha interesse em debruçar-se, exclusivamente, sobre os textos críticos. Nossa intenção é apontar um panorama dos críticos que abordaram **GSV** e que apresentaram alguma sintonia com o conceito de epifania ou a relação entre James Joyce e Guimarães Rosa.

O primeiro estudo que destacamos é o de Euryalo Cannabrava, “Guimarães Rosa e a linguagem literária”, no qual afirma que Guimarães Rosa parecia sofrer do mesmo mal que James Joyce: o “gigantismo verbal”. Para Cannabrava, assim como Joyce, Rosa trabalha com a desarticulação da língua, submetendo suas partes a manipulações linguísticas. Para ele, o escritor mineiro tem, como instrumento de trabalho, “o dialeto brabo do interior do sertão mineiro” (p. 264) e seu mérito estaria na maneira como lapida o “dialeto brabo” e o transforma em novidade pelo processo de retorno ao sentido original das palavras. Embora estabeleça uma aproximação com Joyce, o crítico aponta a criação rosiana como aquela que não se pauta por modelos e não imita ninguém. Em **Corpo de Baile**, por exemplo, a grande surpresa está naquele “instante preciso em que as forças irrompem do inconsciente coletivo, plasmando a expressão” (p. 264-5).

O crítico Rui Mourão, por sua vez, analisa a escrita de **Cara-de-Bronze** e destaca que a aproximação entre Rosa e Joyce se dá pela descontinuidade narrativa presente tanto em **Corpo de baile** quanto em **Ulisses**. Para Mourão,

---

<sup>4</sup> Os textos críticos foram retirados da edição organizada por Eduardo Coutinho, pela Ed. Civilização Brasileira, de 1991. A partir daqui, indicaremos apenas o número da página de cada citação.

não se pode falar do escritor mineiro “sem que a sombra do romancista irlandês esteja rondando nas proximidades” (p.283). A aproximação, no entanto, apontada por esses críticos não é analisada, ou seja, não explicam o porquê de a “sombra” de Joyce rondar a produção de Rosa.

Augusto de Campos, em **Um lance de Dês do Grande Sertão**, cita o estudo de Harry Levin, corroborando com o pensamento do crítico de que o romance verdadeiro se passava entre Joyce e a linguagem. Para Campos, o mesmo poderia se aplicar a Guimarães Rosa, destacando que “os grandes conteúdos do Grande Sertão, como os de Joyce, se resolvem não só através da, mas na linguagem” (p. 321). Campos, ainda, acredita que, nas obras de ambos os escritores, a linguagem está atrelada “isomorficamente” à história, sendo, ao mesmo tempo, texto e pretexto para o artesanato literário. Observa ainda que o parentesco entre o romance rosiano e o joyceano está no experimentalismo com a linguagem e, ao longo de seu estudo, aponta a estrutura musical como elo entre em **GSV** e **Finnegans Wake**.

A proximidade entre Rosa e Joyce é destacada também pelo estudioso Bernardo Gersen, ao dizer que **Sagarana**, **Corpo de Baile** e **GSV** podem corresponder, respectivamente, aos romances **Dublinenses**, **Retrato do artista quando jovem** e **Ulisses**. O crítico lança tal comparação, pautando-se pelo “grau de hermetismo e de subversão dos padrões estilísticos correntes” (p. 351). Para Gersen, se James Joyce, em seu **Ulisses**, transplanta os motes épicos de Homero, Guimarães Rosa faz o mesmo, em **GSV**, ao utilizar as sugestões do mito universal – Fausto.

O crítico Donald Schüler, por sua vez, aponta em **O racional e o irracional no monólogo de Riobaldo**, as aproximações e as diferenças entre os monólogos presentes em **Grande Sertão: Veredas** e em **Ulisses**. Ao falar sobre o episódio das sereias, na obra do escritor irlandês, o crítico compara-o com **GSV**, afirmando que os monólogos das personagens joyceanas diferem dos de Riobaldo, porque a personagem rosiana “está no limite entre o monólogo interior [...] e o monólogo exterior” (p. 361). Após essa primeira abordagem, Schüler envereda para a reflexão sobre a escritura rosiana e sua relação com o vínculo entre significante e significado.

Partindo das ideias de Damasio Alonso, o crítico coloca em xeque a arbitrariedade do signo linguístico e, ao dar alguns exemplos de manipulações que Rosa faz com o significante, prova sua tese de que a motivação entre significado e significante não é arbitrária e, desta forma, o artista pode criar nova palavra a partir de seu aspecto material e concreto (significante) – mas, para isso, é preciso que também modifique o seu significado. Para ele, na literatura rosiana, “o enriquecimento do significante está sempre em função da *revelação* do significado”:

O sistema sempre resiste. O sistema é o plano em que os homens se comunicam superficialmente – todas as soluções previstas e sistematizadas. Quer dizer, não se comunicam. Ocultam-se atrás de fórmulas. No momento em que o homem se comunica de verdade, rompe o sistema, substitui o comum pelo único. Poesia é o plano da comunicação humana. O poeta é sempre revolucionário. Sem revolução não há poesia, há ocultamento, não revelação, e poesia é revelação (p. 368. Grifos nossos).

Flávio Loureiro Chaves, em **Perfil de Riobaldo**, explora a trajetória do jagunço Riobaldo e o tema da viagem que coloca o romance rosiano “numa linha da literatura ocidental que se inicia no périplo homérico, passa pelas aventuras do Quixote e finalmente alcança o Ulysses de Joyce” (p. 446). Quando Chaves diz que a narrativa rosiana alcança a joyceana, precisamos considerar a linha do tempo instituída por ele – de Quixote a Ulisses –, para mostrar as mudanças que o tema da viagem sofreu ao longo desse período – para ele, a história rosiana consegue percorrer de uma ponta a outra essa linha temporal.

Em um texto intitulado **A linguagem do lauretê**, Haroldo de Campos realça o que, de acordo em ele, é uma das características mais importantes dessa narrativa rosiana: a contestação da linguagem ordinária a fim de promover uma “revolução da palavra”. Partindo do estudo da estética joyceana, sobretudo a de **Finnegans Wake**, Haroldo de Campos destaca a capacidade que Joyce tem de fragmentar e desarticular o léxico tradicional e, daí, estabelece o vínculo entre ambos os escritores:

[...] Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyceano: sua (como disse Sartre) “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares a nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos. Neste sentido, ao nível da manipulação lingüística, a ficção rosiana é mais atual, menos comprometida com o passado, com o assim dito romance burguês do século 19, que o nouveau roman francês. (p. 575. Grifos nossos).

Embora não use o termo epifania, ao dizer que Rosa herda aquilo que há de mais joyceano – a aversão à linguagem comum –, Haroldo de Campos deixa implícita a questão da epifania escritural joyceana e aponta um elemento diferencial que recai sobre a questão da singularidade dos dois escritores: o fato de o trabalho escritural de Rosa estar vinculado à língua viva, em sua fatura mais afeita à fala marginal do sertão em seu registro entre oral e escrito, o que lhe confere uma atualidade diferente daquela engendrada por Joyce.

Em outro estudo, Campos (1975, p. 31) diz ainda que “Joyce é levado à microscopia pela microscopia, enfatizando o detalhe panorama/panorama – a ponto de se conter todo um cosmo metafórico numa só palavra”. Desta forma, a própria palavra tornar-se-á epifânica e, ainda que Joyce, da mesma forma que Ezra Pound, não seja adepto da utilização do branco da página como elemento de composição, a criação de suas “palavras-metáforas” já garantem que o texto se torne “um pequeno ideograma verbivocovisual” (idem).

Sobre a escritura rosiana, ainda, o crítico Assis Brasil comenta que a unidade “tema-linguagem” e o “corte transversal no homem” feitos por Guimarães Rosa têm a “mesma força e significação” que encontramos nas obras de Pound, Joyce, Macdiarmid, Faulkner e Eliot, por exemplo. Ele afirma que Rosa, na cunhagem de suas novas palavras,

[...] atua com mais liberdade no campo em que Joyce e Faulkner foram mestres, da fusão de palavras, ou da montagem de vocábulos. Seu grande conhecimento da língua ou de outras línguas facultava a sua franca atuação: palavras diferentes em seu significado são convocadas, unidas, fundidas, para que desta fusão se obtenha palavra nova, atingindo um nível de expressividade artística. (BRASIL, 1969, p. 85).

É, nesse processo escritural, que Assis Brasil reconhece, na escrita de Guimarães Rosa, as aproximações com a epifania literária – “palavras diferentes em seu significado são convocadas, unidas, fundidas, para que desta fusão se obtenha palavra nova”. É, na fusão e no atrito, que acontece o surgimento da palavra criadora, que dá origem a algo novo e revelador. Mas, o interesse maior está no momento em que Brasil (1969, p. 85-6) aponta as diferenças entre a escritura de Joyce e a de Rosa:

[...] A fonte é joyceana, mas este ia ao exagero de juntar mais de duas palavras, às vezes expressões inteiras para tirar os seus resultados, ou seja, a simultaneidade de significados. Palavras como "whorusalaminnyourhighhhohhhh", "Helteskelpelterwelter" podem assustar o leitor. As intenções de ordem fonética estão também patentes, como em João Guimarães Rosa, "endoençamingas", "imaginânime", "orfandante", etc. mas em Rosa o significado novo, ou renovado, está em primeiro plano: "rendedouro", "abusofruto", "ufanático", "fraternura", "raposarte", "vogavante", etc. O tom de ambigüidade também é perseguido, "sentimentiroso", "paspalhaço", "senhorizinhar", etc.

Há, ainda, outros estudos nos quais os vínculos com a temática da epifania surgem. Um deles é o do crítico Cavalcanti Proença que, em 1958, aponta a “transferência reveladora” ao mostrar que, “através dos olhos verdes do menino, reencontrados no moço ‘cangaceiro’ Reinaldo, Riobaldo ‘faz a transferência reveladora’, citando os olhos de velhice da mãe Bigri”. (1958, p. 56). Essa *transferência reveladora* mencionada por Proença só é possível graças ao trabalho escritural de Rosa, caracterizada pela musicalidade, vocalidade e corporeidade do signo estético, além de sua empreitada em busca do descondicionamento do signo poético.

Sobre isso, Oswaldino Marques (1957, p. 82-3). descreveu, nos seguintes termos, o trabalho do autor na sua função de inovador do léxico:

Sua função primordial... é descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as idéias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arranca-nos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, dêsse modo, a contínua reativação das

nossas vivências e nos abastece de conotações insuspeitadas. O seu objetivo é desviar sua criação do trânsito ideativo rotineiro e compeli-la a frequentar novas pistas de invenção.(Grafia original mantida).

A tarefa do escritor é, dessa forma, descondicionar o olhar do leitor para que ele possa vislumbrar uma nova realidade, uma nova percepção. No caso de Guimarães Rosa, essa inovação sempre está vinculada a sua criação literária, que tem, na palavra, o seu apoio, funcionando como elemento de singularização.

Paulo Rónai (1975, p. 56), referindo-se à escrita de Rosa, observa que “parece pouco provável que suas invenções e liberdades venham a se enquadrar no corpus do idioma, precisamente porque seu poder está no vislumbre fugaz da instantaneidade”, sendo que esta fugacidade é a característica essencial da epifania: o momento único da iluminação e da descoberta:

[...] contínuo alargar do registro da língua, figura, sem dúvida, o propósito de amoldá-la para exprimir matizes e modalidades até então não observados da realidade que aguardam denominação para penetrarem na consciência comum. [...] Mas o motivo principal, mas de uma vez declarado pelo próprio ficcionista, consiste em dar ‘toque e timbre novos às expressões amortecidas’ (RONÁI, 1975, p. 41).

O escritor e professor de literatura na Universidade de Trieste, Claudio Magris, em artigo publicado no jornal *Corrielle della Sera* (31/12/97), intitulado “**L’a odissea brasiliana che colpisce come un pugno**”<sup>5</sup>, avalia:

Guimarães Rosa inventa a própria linguagem, um estilo inimitável, mágico e preciso, de excepcionais capacidades evocativas; ele cria o próprio léxico e a própria sintaxe. Tal técnica poderia trazer o risco da incompreensão, mas o escritor faz o milagre de libertar o frescor da expressão verbal sem tirar nada da clareza, da límpida epifania das coisas, já evidenciado na poesia do nomes. É uma epopéia da vida e da palavra, sem necessidade de explicações e de comentários, audaz, mas limpidamente solta e

---

<sup>5</sup> A odisseia brasileira que golpeia como um soco.

resolvida no fluir da aventura<sup>6</sup>. (MAGRIS *apud* BONATTI, 1999, p. 111; grifos nossos).

Magris (*idem*) lança o nosso olhar em direção a elementos muito significativos para pensarmos o procedimento epifânico em Guimarães Rosa: para ele, o escritor mineiro, ao “libertar o frescor” do verbo, da palavra, acaba fundando a “epifania das coisas”, isto é, ele cria novas epifanias, diferentes daquelas que já estão presentes na “poesia dos nomes”.

A maneira de o escritor mineiro lidar com a linguagem, com a criação literária, então, aproxima-se bastante da empreitada joyceana de perturbar e renovar a língua, mas não podemos perder de vista que a clareza, a limpidez e o frescor da criação de Rosa são fruto de uma escrita que deseja fundir, tal como o alquimista, oralidade e escrita. Por isso, mesmo considerando os estudos que aproximam e diferenciam os dois escritores, é interessante verificarmos como o próprio Guimarães Rosa encara a questão. Em entrevistas, Rosa nos fez pensar num paradoxo que ele mesmo instituiu ao afirmar, por um lado, que Joyce lhe serviu de parâmetro e, por outro, que não deveríamos comparar os dois, pois ele julgava o processo de escrita do irlandês algo muito cerebral:

Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia de escrever precisa de sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p. 85; grifos nossos).

Emir Rodríguez Monegal relata os encontros, segundo ele, casuais, que teve com Guimarães Rosa em cidades, como Rio de Janeiro, Gênova e Nova York. Em Gênova, conseguiu uma entrevista com o escritor mineiro, de onde extraímos este relato:

---

<sup>6</sup> De acordo com Bonatti (1999), a tradução do italiano foi feita pela professora Raquel Rodrigues Caldas, do Centro de Estudos de Línguas – CEL – Instituto da UNICAMP.

[...] Guimarães Rosa (como Mallarmé, como Borges) sabia que a literatura é, antes de tudo, palavra [...] E não só o que a palavra significa, também o peso do saber de cada uma de suas sílabas, a cor e a ressonância subconsciente de sua forma, a magia encerrada nos signos. Inclusive o lugar de cada palavra na frase, a forma como se articula com as vizinhas, como faz ressaltar ou ensurdecer seus valores, contava sempre para ele. No salão ducal de Gênova, por exemplo, [...] Guimarães Rosa falava sentado em uma poltrona grande e incômoda, para dizer-me que Joyce exerceu uma grande influência sobre suas obras, como modelo, como paradigma. (MONEGAL *apud* COUTINHO, 1983, p.55; grifos nossos).

O nosso interesse, neste capítulo, foi justamente este: encontrar, na fortuna crítica da obra de Rosa, estudos que nos permitissem aproximações da temática da epifania escritural, que tem em Joyce uma fonte. Embora Rosa não negue esse vínculo, o que nos interessa aqui é a singularidade deste procedimento criador de epifanias que nos leva para outras direções. A investigação dessas bifurcações será nosso objetivo nos capítulos que se seguem.

## CAPÍTULO 2

### O PERCURSO EPIFÂNICO: DO SAGRADO AO ESCRITURAL

No centro de toda religião, está a epifania de Deus

Walter F. Otto

Deus escritura só os livros-mestres.

Guimarães Rosa

## 2.1. “Aragem do sagrado. Absolutas estrelas”

[...] os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus [...] E que, com nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais [...] Deus está em tudo – conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez.

Guimarães Rosa

É muito comum vermos, na literatura, a presença de termos e conceitos que advêm da religião. Cousseiro (1998), em sua Dissertação de Mestrado, intitulada **Introdução à poética da logofania**: uma aplicação à Água viva de Clarice Lispector, dá um bom exemplo disso com o termo epifania, advindo da religião, que se transformou em conceito literário.

A autora alerta, porém, para a cautela que devemos ter em relação a esse trânsito que os conceitos fazem de um campo ao outro do conhecimento. Com a epifania não é diferente. Quando pensamos no conceito, não devemos ignorar sua origem, que em grego – *epiphaneia* – significa manifestação, aparição e revelação.

Johanes Bauer, em seu dicionário sobre Teoria Bíblica, diz que a epifania tem lugar central na religiosidade hebraica:

Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas, com características naturais ou misteriosas, que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente (BAUER *apud* SÁ, 2000, p. 168).

A epifania hebraica acontecia de forma direta, e nela o próprio Deus, os santos, anjos, entre outros seres celestes, apareciam em meio aos seres humanos. Nas religiões pagãs, Bauer identifica epifanias indiretas, isto é, as teofanias – deuses ou divindades que se manifestam por intermédio de sinais. Nessas religiões, não há necessidade de que essas divindades apareçam em forma humana, basta que enviem sinais aos mortais.

Sá (2000), ao se referir a alguns dos momentos epifânicos religiosos – em seu estudo sobre a epifania presente nas obras de Clarice Lispector –, observa que as teofanias relatadas, no Antigo Testamento, acontecem no Monte Sinai com a aparição de relâmpagos e trovões. Lembra também o episódio do dia de Pentecostes – a manifestação do Espírito Santo do Senhor representado nas línguas de fogo. Partindo destes dois eventos, a autora propõe que “a epifania constitui uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até o tato.” (SÁ, 2000, p. 168). As epifanias do Antigo Testamento, dessa forma, tendem a destacar o ouvir, enquanto as do Novo Testamento, privilegiam o ver.

Pertencendo a palavra à própria natureza de Deus, não existem epifanias mudas. O portador da palavra está no centro da manifestação divina. Escondido talvez, sua voz ecoa através da sarça ardente (Ex.3), do ciciar do vento (1 Rs 19,13) e da nuvem (Mc9, 7). A epifania sempre traz salvação. (SÁ, 2000, p.169).

Após o nascimento de Emanuel (Deus conosco), os eventos ficam marcados pela visão (os milagres e a própria Ressurreição de Cristo, a Assunção de Maria aos céus ou a conversão dos mártires). As epifanias bíblicas do Novo Testamento são um apelo quase que sinestésico aos sentidos humanos e, na maioria das vezes, estabelece a visão como ponto central. Um belo exemplo disso é a descrição da conversão de São Paulo no caminho de Damasco. Segundo Galvão (2008), ao fazer a análise de **A hora e a vez de Augusto Matraga** de Guimarães Rosa, o que podemos ler neste texto é o arquétipo da conversão como epifania:

Esse arquétipo da conversão como epifania, ou iluminação súbita que como um relâmpago abre os olhos do pecador e o encaminha para a salvação, aparece invariavelmente ao longo dos séculos, em toda a hagiografia a que o cristianismo nos habituou. As histórias maravilhosas de pessoas más que, de repente, por milagre da graça de Deus, se tornam boas e se entregam à penitência por seus pecados, atravessa toda a crônica, assinalando a vida de incontáveis mártires.

A oportunidade de ir para o céu surgirá para o protagonista através do martírio: encerra-se a hagiografia, uma biografia exemplar de santo e mártir. (idem, p. 131-2).

A temática da conversão como epifania também está presente em **GSV**, na cena que retrata a morte do jagunço José Cazuzo:

Aguentamos meia hora, e já dávamos quase de cercados. Aí, de bote, aquele Joé Cazuzo – homem muito valente – se ajoelhou giro no chão do cerrado, levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: – *“Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos...”* Gritava não esbarrava. – *“Eu vi a Virgem! ...”* Ele almou? Nós desigualamos. (GSV, p.36)

[...] Mas, conforme eu vinha: depois se soube, que mesmo os soldados do Tenente e os cabras do Coronel Adalvino remitiram de respeitar o assopro daquele Joé Cazuzo. E que esse acabou sendo o homem mais pacifioso do mundo, fabricante de azeite e sacristão, no São Domingos Branco. Tempos! (idem, p. 37).

No momento do martírio (morte), é permitido ao jagunço vivenciar a visão epifânica da “Virgem Nossa” e dos “anjos”. Nesse instante, além de Joé Cazuzo estar diante da absolvição de seus pecados e estar prestes a encontrar a salvação, todos aqueles que presenciaram a cena – “os soldados do Tenente” e o “os cabras Coronel Adalvino” – e que respeitaram o “assopro” do jagunço, também passam por um processo de transformação, pois os jagunços considerados maus, diante do milagre de Deus, por intercessão da “Virgem”, tornam-se homens bons, a ponto de um deles ser “pacifioso” e “fabricador de azeite e sacristão”.

A epifania religiosa acontecida com Riobaldo ultrapassa a visão e é também um convite aos sentidos: é uma sensação sinestésica que garante o contato do narrador com os seres sagrados. A epifania riobaldiana é um constante abrir de olhos, ouvidos, boca e nariz:

Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados (GSV, p. 356).

Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus: eu clamei pela Virgem... Agarrei tudo em escuros – mas sabendo de minha Nossa Senhora! O perfume do nome da Virgem perdura muito; às vezes dá saldos para uma vida inteira... (GSV, p. 487).

## 2.2. Registrar as epifanias é tarefa do homem de letras: uma lição joyceana

O instante em que essa suprema qualidade da beleza, a radiação clara da imagem estética, é apreendida luminosamente pelo espírito que foi surpreendido por sua inteireza e fascinado por sua harmonia é o luminoso êxtase silencioso do prazer estético.

James Joyce

James Augustine Aloysius Joyce, considerado por grande parte da crítica um dos maiores escritores da língua inglesa do século XX, legou para a literatura uma verdadeira revolução no que diz respeito ao manuseio e desarticulação da linguagem. Vai, nessa direção, o pensamento de Butor (1969), ao observar que o escritor irlandês foi um marco e deve ser considerado um dos grandes mestres que orientam o romance moderno:

Joyce teve uma aguda consciência da origem poética do próprio naturalismo, sentiu que havia na composição romanesca o equivalente a uma prosódia [...] Conseguiu formalizar na composição romanesca um número considerável de elementos e mostrar que semelhante formalização, tanto no romance como nas ciências, bem longe de nos afastar do real, forçava este a se revelar. (BUTOR, 1969, p.14).

Butor (idem) faz-nos pensar a virada que Joyce representa para o romance moderno e para o romance contemporâneo. Partindo dessa observação, é possível compreendermos melhor a importância que Lodge (2010, p. 155) reconhece no conceito de epifania joyceana: “Na ficção moderna, ao funcionar como clímax ou resolução de uma estória ou episódio, a epifania assume o papel que era desempenhado pelas ações decisivas na narrativa tradicional”.

Em seu livro sobre a epifania na escritura de Clarice Lispector, Sá (2000) aponta o percurso epifânico instaurado por James Joyce. Para a autora, o escritor irlandês vislumbra, nesse conceito, advindo da religião, a possibilidade de alterar a sua finalidade sem desconsiderar seu caráter original. Ao retirar a epifania de seu contexto religioso, Joyce a transformou em procedimento literário, acreditando que era tarefa do homem de letras registrar os momentos epifânicos porque só ele – o artista, o escritor – saberia dar um tratamento cuidadoso aos singelos e fortuitos momentos da vida.

Sá (idem) ainda nos ensina que houve um processo evolutivo na estética joyceana no momento em que a epifania passa de um conceito de revelação e torna-se parte integrante da escritura. Isso significa que a epifania já não mais se reveste apenas do significado religioso, passando, dessa forma, a atuar como princípio de construção e funcionamento da obra: “segundo a lição de Joyce, é na página escrita, na alta montagem dos recursos de estilo, que se configura o momento epifânico. Fora da página, ele não existe” (SÁ, 2000, p. 206). Essa intenção, como veremos adiante, perpassa a obra de Rosa que, igualmente a Joyce, realiza uma “alta montagem” de elementos. Sá (2000, p. 192) aponta três tipos de epifania reconhecíveis na obra de Joyce:

1º a epifania visão como revelação representativa, imediata, provida ou não de desenvolvimento, explicação, comentário; 2º a epifania-crítica como reversão irônica (a antiepifania), dos Dublinenses e 3º a epifania-linguagem (revelada na própria palavra), epifania operativa ao nível da microestética.

A novidade que Joyce imprime, em sua “teoria estética” da epifania, é perceber que tudo o que configura a realidade mais ínfima e cotidiana pode ser visto sob a ótica do único, do inusitado, do manifestado e do revelado. Na literatura, a epifania pode estar na descrição de uma experiência prosaica, mas nem por isso deixa de mostrar a força de uma singular revelação.

Para o pesquisador italiano Umberto Eco (1969), embora haja uma tendência de aproximar a epifania joyceana da ortodoxia tomista, acredita que

Joyce retirou o termo “Epifania do Fogo”, da primeira parte do romance *Il Fuoco*<sup>7</sup>, de Gabriele D’Annunzio, talvez porque tenha lido o romance de D’Annunzio:

Em D’Annunzio, o êxtase estético apresenta-se imediata e simultaneamente como “epifania” e como “chama”. No que diz respeito a Joyce, o que caracteriza a epifania é a sensação que o artista nota quando sua imaginação começa a conceber a imagem estética. (ECO, 1969, p.55-6).

E é porque queria que a epifania fosse essa concepção de imagem estética que Joyce, ao longo de sua carreira, vai abandonando o termo epifania por acreditar que ele estava muito atrelado a um momento de visão em que alguma coisa acabava se revelando – o intuito de Joyce era indicar que é “o ato do artista que revela alguma coisa, por meio de uma elaboração estratégica da imagem” (ECO *apud* SÁ, 2000, p. 175); imagem essa que só se realiza mediante o trabalho do artista com a língua e com a linguagem.

Azevedo (2004), em **James Joyce e suas epifanias**, faz-nos refletir sobre o método de recolha do material que Joyce utiliza para construir suas epifanias literárias. As epifanias escritas por Joyce são fruto do trabalho de uma espécie de “fichamento” que o escritor elaborou. Em relação à metodologia do escritor irlandês, a pesquisadora afirma que:

[...] na verdade, sua obra, em todo o conjunto e mesmo em todo o seu percurso é considerada pelos críticos como uma “tessitura de epifanias”. Aquelas que ele assim denominou, correspondem a anotações de fatos comuns, cenas do dia a dia, fragmentos de conversas, anotações curtas e plenas de seu gênio de poeta. Lendo-as isoladamente, ficamos perplexos, parados, paralisados pelo seu absoluto non-sense e pela completa impossibilidade de descobrir-se ali qualquer manifestação divina ou revelação. Que queria ele com essas tais epifanias? [...] Estas epifanias, escritas assim como fragmentos isolados, não chegaram a ser publicadas. Foram resgatadas depois de sua morte, a partir de suas anotações de próprio punho. (AZEVEDO, 2004, *on-line*).

---

<sup>7</sup> Segundo Eco (1969), o romance foi escrito em 1898 e publicado em 1900.

A estudiosa cita ainda um texto de J. B. Orellana, no qual consta que as epifanias joyceanas eram “relatos de sonhos,... instantes de percepção fascinada de qualquer evento do mundo, sinais do mundo tal como ele os percebia e em sua mais absoluta realidade” (ORELLANA *apud* AZEVEDO, 2004).

Ao tocar nas questões que remetem ao processo de recolha das experiências do escritor irlandês, Azevedo e Orellana expõem o principal tipo de material que serviria, no futuro, para compor a tapeçaria epifânica presente nas obras de Joyce: a lembrança. Cunha (2002) defende que o método de Joyce para criar suas epifanias assemelha-se, em certa medida, ao método de Marcel Proust. Ele acredita que a criação literária de Joyce implica um trabalho de escavação arqueológica das lembranças que marcaram a memória e precisam ser elas relembradas, fato que sustenta a tese de Azevedo de que aquilo que aparentemente está imerso em *non sense*, passa a adquirir sentido quando o escritor o insere na composição epifânica.

Outro crítico que aproximará Joyce e Proust, seguindo a mesma linha de pensamento de Cunha (2002), é Flávio Pereira Camargo, cujo objetivo é aprofundar um pouco mais a relação do método de Joyce em relação ao método proustiano, que consistia em:

buscar nas profundezas de seu passado a exploração de um espaço interior do qual irá surgir, de modo fragmentado, rostos, fragmentos de paisagens, um barulho de talher ou o cheiro de um perfume de aubépinos, de modo que a narrativa apresente uma composição arquitetônica das lembranças rememoradas. (CAMARGO, 2009, *on-line*).

E é exatamente isso o que James Joyce também deseja: fazer da sua narrativa uma tessitura da reminiscências e, para isso, revira os baús de sua experiência para tecer um tapete com as suas mais variadas lembranças, pois “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”, (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Conseguir chegar a essa trama bem articulada das cenas e das anotações de próprio punho não foi, todavia, tarefa fácil. Embora, desde o início de sua

carreira literária, a questão da epifania tivesse sido algo procurado e perseguido por Joyce, é, em **Retrato do artista quando jovem**, livro que o consagrou como artista da palavra, que suas ideias estéticas encontram-se aprofundadas. Nessa obra, o autor permite que seu duplo, a personagem Stephen Dedalus, coloque em tensão a estreita relação do artista com a realidade. Stephen nos presenteia com um conjunto de imagens poéticas que só existem pela força daquilo que Joyce chamou de epifania:

Por epifania, ele [Stephen Dedalus] entendia uma súbita manifestação espiritual, que surgia tanto em meio às palavras ou gestos mais corriqueiros quanto na mais memorável das situações espirituais. Acreditava fosse tarefa do homem de letras registrar tais epifanias com extremo cuidado, pois elas representam os mais delicados e fugidios momentos da vida. (JOYCE *apud* SÁ, 2000, p. 171).

Nessa passagem, é possível notar a evidente preocupação do autor que coloca, na boca do jovem narrador, a conceituação do que vem a ser a epifania estética. Nessa obra, Joyce expõe o que viria a ser as categorias do belo, com intuito de postular sua teoria estética que tinha por objetivo dominar

[...] as fases necessárias da apreensão artística. Descubra-as e terá descoberto as qualidades da beleza universal. São Tomás de Aquino diz: '*Ad pulchritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*'. Eu traduzo assim: 'Três coisas são necessárias para a beleza: inteireza, harmonia e radiação'. [...] Uma imagem estética se nos apresenta no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas, tanto temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são. Tu a apreendes como uma coisa. Tu a enxergas como um todo. Apreendes o seu todo. Eis o que é *integritas* (JOYCE, 1998, p. 224).

James Joyce, sob a “máscara” de sua personagem Dedalus, elucida sua concepção a respeito dos três atributos do conceito de belo, advindos de São Tomás de Aquino. Define *integritas* como o momento de apreensão da imagem

estética em seu todo. Na sequência, Stephen discorre, para seu amigo Lynch, sobre o que vem a ser o conceito de *consonantia*, também de Tomás Aquino:

Então, depois, tu passas dum a outro ponto, conduzido por suas linhas formais; apreendes cada ponto como parte em função de outra parte dentro dos seus limites; sentes o ritmo de sua estrutura. Em outras palavras, a síntese da percepção imediata é seguida pela análise da apreensão. Tendo, primeiramente, sentido que é uma coisa, sentes, agora, que é uma coisa. Tu a apreendes como complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada pelas suas partes, o resultado de suas e a soma harmoniosa. Eis o que *consonantia* (JOYCE, 1998, p. 224-5).

E, por último, Stephen Dedalus mostra ao amigo o que ele compreendeu daquilo que Aquino nomeou como sendo *claritas*:

A conotação dessa palavra é um tanto vaga. São Tomás de Aquino emprega um termo que parece ser inexato, que me iludiu durante muito tempo. Tal termo te levaria a crer que ele tinha em mente simbolismo ou idealismo, sendo a suprema qualidade da beleza uma luz como que dum outro mundo, a ideia de que a matéria não era senão a sombra, e a sua realidade não era senão o símbolo. Penso que ele cuidaria que *claritas* fosse a descoberta e a representação artística da intenção divina nalguma coisa, ou a força da generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que a faria irradiar as suas próprias condições. Mas isso não passa de linguagem literária. Pelo menos assim a tomo eu [...] A radiação de que ele fala na escolástica *quidditas*, o quê de uma coisa. Tal qualidade suprema é sentida pelo artista quando primeiro a imagem estética é concebida em sua imaginação.(JOYCE, 1998, p. 225).

Para as estudiosas Resenes & Leal (2004, p. 36), escritores brasileiros, como Clarice Lispector e Autran Dourando, sofreram a influência de James Joyce, mas “foi com Guimarães Rosa que a analogia se acentua ainda mais. Torna-se clarividente a profunda exploração dos signos, sua forma e significado e, sobretudo, a função de ambos” (2004, p. 36). Elas apontam, ainda, que o ponto de contato entre os dois escritores se dá pelo fato de ambos revolucionarem a linguagem, tornando-a algo único e inconfundível e “elaboram uma alquimia verbal, onde se misturam neologismos, línguas, novas construções morfológicas e

sintáticas, exploração plurissêmica das palavras, aproveitamento dos recursos rítmicos e sonoros” (idem, p. 41).

O grande valor da narrativa não advém somente daquilo que é contado, mas da maneira como isso se faz, o que denota o trabalho metalingüístico, em busca da “própria linguagem”, como alertou Prado Jr (1985, p. 224): “Se é a própria linguagem, em sua dimensão própria, e não na transparência do signo, que é trazida à luz nessa estranha prosa [**GSV**], é compreensível que a linguagem se contorça para auscultar suas próprias entranhas”.

No meio de suas experiências com “claritas”, Joyce define o momento epifânico como “radiância”, a qual se manifesta enquanto o poeta se propõe a analisar de maneira profunda e intensa o objeto em toda a sua verdade. Nasce, portanto, a partir desta percepção luminosa, irradiante e esplendorosa da claridade, a beleza que conduz à emoção estética. (RESENES & LEAL, 2004, p. 64).

Na esteira dessas reflexões, Affonso Romano de Sant’Anna considera que a epifania na literatura é

o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Ainda mais especificamente em literatura, epifania é uma parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação (SANT’ANNA, 1974, p. 187).

Entendemos, ao olhar para os estudos críticos sobre a epifania joyceana, que a concepção, ao longo da obra de Joyce, evoluiu, passando de uma experiência emotiva intelectual, de um modo de ver o mundo, a um modo de representá-lo, a uma técnica literária. Tornou-se um ato criativo, integrando-se à própria linguagem. As anotações curtas, com as quais o autor irlandês,

originalmente, pretendia desmascarar a hipocrisia e desvendar o inconsciente, passaram a ser um método simbólico de representação da realidade. A epifania passa, então, a ser o alicerce da obra joyceana, manifestando um modo singular de ver o cotidiano e de transmutá-lo numa visão operativa e artística.

### 2.3 Guimarães Rosa e a epifania literária

O artista, como Deus da criação, permanece dentro, junto, atrás ou acima de sua obra, invisível, clarificado fora da existência, indiferente, raspando as unhas de seus dedos.

James Joyce

Observando o caminho que Sá (2000) percorre, partindo da epifania joyceana para chegar à clariceana, é possível notar, como bem apontou Haroldo de Campos, que a pesquisadora procurou traçar os contornos da eficácia poética de Clarice Lispector, sem ignorar, contudo, “a matriz joyceana do processo”. Isso fica evidente quando a autora insere – em sua análise da obra clariceana, apontando seu caráter escritural pautado por uma escrita “metafórico-metafísico”, que consiste “no fazer da própria escritura recuperar o sensível do qualisigno, sempre em luta com a discursividade racional da linguagem...” – uma escritura “que deve ser entendida como corpo, pois com ele escreve” (2000, p. 14-15).

Voltando nosso olhar para o trabalho epifânico de João Guimarães Rosa, percebemos que a construção da epifania está colocada na microestética da palavra, fator que acaba unindo Rosa a Joyce. Porém, em Rosa, como já apontamos na hipótese desta pesquisa, a elaboração do evento epifânico se constrói na fissura entre fala e escrita: uma escrita que é vocal e uma voz que se escreve.

Em **Grande Sertão: Veredas**, a epifania está na relação ternária entre a palavra (escrita/fala), o objeto (relato/romance) e o efeito significativo provocado (leitor/ Riobaldo e seu interlocutor). No caso do romance rosiano, porém, há dois níveis para essa relação ternária acontecer: o primeiro acontece entre o relato

oral de Riobaldo, a memória de sua própria história e dois ouvintes potenciais: ele próprio e o interlocutor; o segundo acontece entre a escrita e a fala, neste intervalo entre quem fala-escreve e quem lê-ouve. O evento epifânico acontece, assim, simultaneamente, em dois planos que se entrecruzam.

Podemos apontar esses fatores como elementos diferenciadores da escrita de Guimarães Rosa em relação ao que Sá (2000) apontou como “epifania-linguagem” em James Joyce, pois, ao analisar a obra do escritor mineiro, não podemos desconsiderar a sua maestria em fazer com que palavras construídas artificialmente pelo labor do artista pareçam naturais, como se fossem transcrições da fala do homem do sertão.

No livro **Rosiana: uma coletânea de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa** (1983), seleção e prefácio de Paulo Rónai, há uma série de declarações de pessoas que conviveram com o escritor. Uma delas é de Pedro Bloch que testemunhou uma confissão do autor sobre o seu processo criativo:

Você conhece meus cadernos. Quando saio montado num cavalo, pela minha Minas, vou tomando nota das coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS. (1983, p. 92)

E é justamente por saber “o nome das coisas”, que Rosa consegue, como já mencionamos acima, “ludibriar” o leitor, colocando naturalidade naquilo que é artificial e, ao mesmo passo, atribuindo artificialidade àquilo que é natural na fala do homem do sertão. O depoimento de Rosa vem corroborar com aquilo que acreditamos ser a sua “epifania da linguagem”, que opera nesse intervalo entre fala e escrita.

É possível reconhecermos também, nessa fala de Guimarães Rosa, a aproximação com a estratégia adotada por James Joyce para registrar as epifanias. O escritor irlandês fazia “anotações de fatos comuns, cenas do dia a dia, fragmentos de conversas, anotações curtas e plenas de seu gênio de poeta” (AZEVEDO, 2004, *on-line*).

Assim como Joyce, Rosa anotava tudo quanto fosse matéria potencial para a escrita de seus livros, desde conversas informais entre os sertanejos até informações detalhadas da fauna e da flora do sertão, por exemplo. Os manuscritos do escritor mineiro, que estão num arquivo chamado **Boiada**<sup>8</sup>, podem comprovar esse fato. As anotações apontam para a intervenção da mão do artista, diferentemente de uma abordagem técnico-científica, simplesmente. Além disso, há as cartas que Guimarães Rosa trocava com seu pai Florduardo Rosa e que, segundo estudo de Mônica Meyer (2008, p. 58), “indicam algumas fontes onde o escritor se abastecia de dados para o seu arquivo particular”.

No livro **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**, de Vilma Guimarães Rosa, podemos encontrar várias dessas cartas que o escritor mineiro endereçava ao pai pedindo material para suas histórias. Destacamos alguns trechos:

[...] Por exemplo: Descrição de uma pescaria à rede. Como era aquilo da extraordinária abundância de mandís, em determinadas épocas, e como e porque acontecia. Coisas a respeito da fundação de Cordisburgo, e dos primeiros tempos do arraial, etc. Sobre o Padre João de Santo Antonio. Sobre o Padre Pedro. Caçadas na Serra do Cabral. Onde e como era a Canôa-Quebrada? Caçada na Canôa-Quebrada (descrição). E mais uma porção de coisas, que, se fôsse arrolar aqui, nem havia papel nem tempo. É melhor ir pedindo aos punhadinhos, a varejo, para ver se o senhor se anima a restabelecer o fornecimento... (ROSA, 1999, p. 215).<sup>9</sup>

Nesse trecho que selecionamos, é indiscutível a preocupação de Rosa com a “matéria vertente”, isto é, seu interesse em saber minúcias sobre o sertão: o local, as pessoas, os fatos, enfim tudo aquilo que ele, posteriormente, transformaria em histórias. Em outra carta<sup>10</sup> ao pai, Rosa menciona futura viagem que faria para Belo Horizonte, Cordisburgo e para a Gruta da Maquiné:

<sup>8</sup> Há, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, cadernetas de viagem denominadas Boiada (BI e BII – anotações que Guimarães Rosa fez durante a viagem pelo sertão de Minas Gérias, em 1952, acompanhando uma boiada chefiada por Manuelzão), documentos que integram o “Arquivo Guimarães Rosa”, pastas 28 e 29.

<sup>9</sup> Trecho de carta datada do dia 05 de julho de 1956.

<sup>10</sup> Trecho de carta datada do dia 6 de novembro de 1945.

[...] aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e com a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que ser uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de côr local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (ROSA, 1999, p. 179-80).

Os trechos que destacamos reforçam o árduo trabalho que o artista despende para a sua criação literária e no qual o “próprio punho” tanto em Rosa como em Joyce é a verdadeira ferramenta do fazer literário. É necessário, todavia, reconhecer que, mesmo adotando posturas semelhantes, os dois escritores não perdem a singularidade do fazer literário.

As informações que seguem procuram responder a essa singularidade da epifania da escritura de Rosa por meio dos paradoxos, da metafísica e da alquimia inscritos na língua. Tais indícios de seu método composicional são extraídos de entrevistas do próprio autor, ou ainda de alguns estudos críticos como os de Uteza, Albergaria e Moisés. Iniciemos pelas palavras de Rosa:

[...] considero a língua como meu elemento metafísico, o que sem dúvida tem suas conseqüências. Depois existem as ilimitadas singularidades filosóficas, digamos, de nossas variantes latino-americanas do português e do espanhol, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito que não se pode compreender com a razão pura. (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p. 80. Grifos nossos).

Ao falar sobre a importância metafísica de seus escritos, Guimarães Rosa lança uma reflexão sobre o vínculo que estabelece entre a metafísica e sua inscrição na língua, isto é, nas camadas de outras línguas que ele vai desdobrando por meio da ciência da filologia para apreender “o irracional”, o que não está lá, o que resiste à “razão pura”. Isso justifica o fato de o escritor procurar sempre romper com o automatismo da linguagem – que ele chamou de “megera cartesiana” – e optar por fazer com que suas narrativas estivessem no limiar entre

prosa-poesia, instaurando um tecido movediço à semelhança de uma antiga figura – a *versura*:

A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o enjambement), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direcções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre sentido e som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim. (AGAMBEN, 1999, p.33).

É possível perceber que o trabalho de Rosa, numa obra como **GSV**, é manter essa tensão entre som e sentido, construída por meio deste movimento pendular entre os retrocessos do verso e os avanços da prosa. Outro elemento importante a destacar é o fato de como o escritor lida com a questão do tempo poético, agindo como um instante de epifania. Poderíamos dizer que o tempo poético em **GSV** é um tempo epifânico, à semelhança do “tempo vertical” apontado por Bachelard (1985, p. 184):

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam o poeta. Mas, para o arroubo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Porém é mais: uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.

À luz do pensamento de Bachelard, percebemos a epifania em Guimarães Rosa como esse instante poético que, ao mesmo tempo, afasta e aproxima. É “familiar”, porque parte do comum, da vida cotidiana; é “espantoso”, porque provoca a desautomatização da percepção, num “aqui e agora” revelador.

Rios (2006) nos faz atentar para outra questão que não podemos desconsiderar, quando pensamos no procedimento epifânico no romance rosiano:

o fato da narrativa conter, assim como em James Joyce, os *mot valises* (“soflagrante” “mamolência”, “jagumçamas”, “escravatar”). Em Rosa, a invenção de novas palavras e o seu arranjo com outras é que provoca a epifania. Por exemplo, prefixações, como “desendoideicer”, “desabelhavam”, “dessorsego”, “desmentir”, “reperguntando” ultrapassam o conceito de derivação prefixal que a gramática da língua portuguesa nos ensina; o que temos aí é a recriação de uma palavra. Procedimento semelhante ocorre nas sufixações de diminutivos com o intuito de acentuar os afetos, como em: “bala é um pedacinhozinho de metal” (GSV, p. 35).

Guimarães Rosa, na fabricação do texto, procura sempre “mimetizar pela materialidade sonora os sentidos de seus referentes (RIOS, 2006, p. 109), como na seguinte passagem do **Grande Sertão**: “Tu Tatarana, vai...” Quando ele [Sô Candelário] falava *Tatarana*, eu assumia que ele estava sério prezando minha valia de atirador. Montei, fui trotando travado” (GSV, p. 261).

Se Tatarana poderia ser uma espécie de lagarta-de-fogo, no trecho citado, a repetição do fonema /t/ remete-nos ao som que faz os disparos da arma do jagunço. Na sequência, temos uma nova repetição do fonema /t/ em palavras como “trotando”, “travado”, mas, desta vez, indicando o movimento, o trotar do cavalo. Recurso semelhante é empregado quando Riobaldo relembra o tiroteio entre os soldados do governo e o Hermógenes: “O tiroteio deles, pegando os hermógenes de supetão, surpresa bruta, de retaguarda. Os tiros, que eram: ... *a bala, bala, bala... bala, bala, bala... a bala : bá !...* — desfechavam com metralhadora (GSV, p. 372)

Os tiros, com suas interrupções, são mimetizados na palavra que os semantiza. No curso de toda sua obra, Guimarães Rosa reserva à textura verbal uma importância insuspeitada. O caráter múltiplo e modulador, em variação sempre harmônica e musical, materializa o projeto autoral do escritor mineiro no que diz respeito ao valor da palavra, como fala-escrita, poesia e musicalidade a favor do significado, como afirma Pereira (2001, p. 401):

Com Rosa, florescem novas potencialidades da língua brasileira, cuja plasticidade modula uma infinidade de afectos e perceptos do

'homem humano'. Sobressai a confiança na capacidade instauradora da língua em seu estatuto literário, revertendo dados empíricos e emulando o real.

Singular, provocadora de espanto e estranhamento, a linguagem rosiana instaura uma nova percepção não só do "homem humano", mas do próprio fazer literário porque consegue desentranhar das palavras o significado originário, a densidade semântica e a materialidade:

Guimarães baseia-se fundamentalmente na utilização do recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a conseqüente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso, e na exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do signo, ou, para empregar palavras do próprio autor, do "ilesogume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. [...] A palavra, para Guimarães Rosa, é a semente que deve germinar, inquietar, incomodar o leitor, de modo a levá-lo a pensar, a refletir, e conseqüentemente a mudar e a atuar sobre o meio ao seu redor; daí a necessidade de alterar seu significante, causando o estranhamento do leitor. E por palavra entenda-se o discurso como um todo, a obra literária, cuja lógica tradicional ele rompe a cada instante. (COUTINHO, 2006, p.16).

Para os formalistas russos, principalmente Chklovski, a noção de estranhamento implica exatamente a fuga daquilo que Guimarães Rosa denominou "ilesogume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado", ou seja, desvencilhar-se da automatização da língua e da linguagem é a grande tarefa do artista.

O objetivo maior de toda grande arte é estabelecer uma nova percepção do objeto por meio de um processo de singularização. Por isso, o formalista mostra a importância em tentar tornar as formas opacas, aumentando a dificuldade de entendimento, para que assim seja possível alcançar uma maior duração da percepção, pois "a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é 'passado' não importa para a arte". (CHKLOVSKI, 1973, p. 45).

O estranhamento em **Grande Sertão: Veredas** é provocado pelo novo uso criativo da língua em chave poética, por meio do "magma" verbi-voco-visual entre fala-escrita-poesia. A palavra, para Guimarães Rosa, não é somente nomeação,

embora ele seja como o “Deus da criação”; ela é, na verdade, uma palavra-coisa, que tem por função mimetizar o significado no significante.

A palavra poética assume, na escritura de Rosa, o caráter enciclopédico – “contém simultaneamente todas as acepções” – do qual nos fala Roland Barthes, constituindo assim “um objeto inesperado, uma caixa de Pandora, de onde escapam todas as virtualidades da linguagem” (BARTHES *apud* D’ONOFRIO, 2004, p. 12). O signo poético é um corporador de sensações, é palavra trabalhada para avivar e atizar os nossos sentidos; linguagem que nos coloca em relação direta com o real.

Coutinho (1991, p. 207) abordará o viés da metafísica na linguagem rosiana no ensaio “Rosa e o processo de revitalização da linguagem”, no qual identifica o traço diferenciador do escritor mineiro na relação tríplice que existe entre o homem, o mundo e a linguagem:

Para Guimarães Rosa, é mediante a criação da linguagem que o poeta renova o mundo. E, deste modo, todo verdadeiro poeta é também um revolucionário, porque, ao libertar a língua da estrutura tradicional, estará automaticamente libertando o homem de suas categorias arcaicas de pensamento e o estará induzindo a enxergar a nova realidade de seu tempo. Este poder de que o poeta é dotado de alterar a imagem corrente do mundo constitui o que Guimarães Rosa denominou de aspecto metafísico de sua relação com a linguagem (grifos nossos).

O caráter metafísico que Rosa atribui à sua escritura advém de seu “idioma” que funde fala e escrita. Para o escritor, somente o “idioma” é “a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas”. Francis Utéza evidencia que o leitor só terá acesso ao conteúdo “metafísico-religioso” das obras de Rosa se conseguir partir para a “elucidação dos enigmas lingüísticos”, presente na língua fluida e musical do escritor mineiro. Os elementos da visão metafísica de Guimarães Rosa não são explícitos; ao contrário, estão cifrados em seu idioma particular que é um corpo físico, concreto, gestual e performático. É nesse *locus* que se delineia o transcendente.

O estudo de Albergaria (1977) aborda o pressuposto metafísico presente na obra de Guimarães como uma espécie de organizador de outras esferas que compõem a obra. Isto significa que a metafísica não estaria desconectada de outras dimensões, conforme podemos observar:

Esse sentido metafísico aparece ao lado de sentidos emergentes que se organizam em torno de eixos interpretativos de caráter filosófico-teológico, político-social ou mesmo puramente literal, como coordenador e unificador e, sem destruir ou se opor aos outros, funciona como harmonizador do todo, completando-o e nivelando as multiplicidades ópticas apresentadas pelos demais eixos [...] (ALBERGARIA, 1977, p. 17).

As próprias palavras de Rosa vão nessa direção quando questionado por Lorenz (1991) sobre o seu método de enriquecimento da língua portuguesa com novas expressões:

Primeiro há 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. Por isso, e este é o meu segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. Além disso, como autor do século vinte, devo me ocupar do idioma formado sob a influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma, já quase esquecido, dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média (LORENZ, 1991, p. 81; Grifos nossos).

Ao usar “cada palavra como ela tivesse acabado de nascer”, Rosa mostra que, como verdadeiro poeta que ele é, sua função é fazer linguagem. Ao fazer linguagem, ele liberta a língua da mordida sufocante e castradora e inaugura o tempo da poesia. Seguindo o pensamento de ZUMTHOR (2007), a poesia, originalmente teatral, é linguagem que tende para a performatização, isto é, traz, no seu corpo sígnico, marcas performáticas (métrica, rima, ritmos, imagens, entre outros elementos). Em **Grande Sertão**, há a dimensão poética do canto, da

música, da dança das palavras, e da encenação. A palavra poética em Guimarães Rosa convoca o leitor a assumir uma postura de ator.

Além disso, o fazer linguagem também implica a nomeação das coisas. Nomeação que garante o resgate de um tempo inaugural, de uma herança edênica, vinculada aos primórdios da poesia, que em sua origem é irmã do canto e da dança. Para Xisto (1991, p. 114),

E, à herança edênica da poesia é, por sua vez, de se nomear mais um. Um brasileiro que, por toda lei, vem. Um que dá os nomes de “toda qualidade de répteis de alma vivente, bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar”. Um que fala a língua do bicho-homem. A língua dos expulsos do horto imemorial. A língua dos errantes. E a dos cavernícolas. A língua dos cegos. E a dos videntes. A língua do anjo rebelado. E a do anjo-vingador. A língua inalienável, única, mas que vem desde os gerais da vida e da morte. “Bendito! Que evém em nome em d’homem...: João Guimarães Rosa.

Xisto (idem) não exagera ao reconhecer em Rosa a “herança edênica” e, por consequência, colocá-lo no patamar dos poetas adâmicos, isto é, aqueles poetas que, ao nomear as coisas, assim como Adão, mostram que sua poesia se interessa pela relação especial que eles, artistas, estabelecem com a realidade. A poesia rosiana procura encarnar a realidade dos Gerais, revelando essa realidade do sertão através do estranhamento do signo. Isso significa que a palavra poética aspira a ser além da própria palavra, e ela só consegue ultrapassar os limites cotidianos e dicionarizados graças ao trabalho do escritor-ourives: o alquimista da palavra.

Além disso, o estudo de Utéza (1994) indica que a revelação feita por Rosa a Lorenz permite evidenciar este aspecto alquímico da escrita rosiana, que se dá em duas direções: pela “mina” da modernidade do século XX, com seus “dialetos modernos”, e “pelos filões originais sempre disponíveis sob a forma viva dos regionalismos de Minas Gerais, ou sob a forma mais obsoleta do português medieval dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média” – para Utéza (1994, p. 40), “os depositários do conhecimento alquímico”. Ainda sobre a questão da alquimia, o pesquisador diz:

[Rosa] 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 (idem).

O “magma caótico” trabalhado por Guimarães Rosa é a palavra. Ao limpar as impurezas que o cotidiano imprime nas palavras, o escritor, como o Deus da criação, retorna ao momento criador, momento que guarda as marcas de sua originalidade e seu arcaísmo. O artesanato do verbo sofre a “transmutação” mediante a recriação e a dissolução. É a busca pela “quintessência” mencionada por Utéza (1994, p. 41):

E Rosa pode se comparar aos mestres que desenvolveram na sua própria língua a mesma 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.

O ponto “alfa-ômega” resolve as contradições para estar na própria contradição, ou seja, contrastar lirismo e realidade, fala e escrita, regional e universal, ciência e estética. Guimarães Rosa está colocando em prática a sua alquimia, apresentando o encontro súbito entre realidades que se chocam, tendo como intermédio os paradoxos. Nas palavras do próprio Rosa, extraída da entrevista a Lorenz “os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (1991, p.68).

Em Guimarães Rosa, o paradoxo substitui as palavras (que não existem) pelas imagens, que nos dão, por meio do uso intenso dos elementos sensoriais, uma impressão mais viva e uma possibilidade de conhecer sem o uso da palavra exata – e nisto também consiste o procedimento epifânico. A epifania abusa da nossa capacidade de experimentar, viola a linearidade do nosso raciocínio cartesiano e instaura uma mudança perceptiva por meio da linguagem poética.

## 2.4 O projeto autoral rosiano e os lances epifânicos na microfísica da palavra poética

[...] 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-los a sentir a frase meio exótica, uma 'novidade' nas palavras, na sintaxe.

João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa nunca foi muito afeito a dar entrevistas. É na troca epistolar com parentes, tradutores e amigos, que o autor revela o seu gesto metalinguístico, deixando indícios de seu processo criador. Rosa é um autor que assume o papel do crítico, fazendo, assim, uma releitura de sua própria obra, trazendo à luz seus processos criativos. Em outras palavras, suas correspondências expõem os valores mais importantes e os procedimentos que orientam sua escrita, como podemos observar num trecho de sua correspondência<sup>11</sup> com sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís:

[...] posso achar que talvez estejam na base do que escrevo: 1) forte horror ao lugar-comum, de toda espécie, como sintoma de inércia mental, rotina desfiguradora, viciado automatismo; 2) uma necessidade de 'verdade' (captação do ser real das pessoas e das coisas, da dinâmica do existir) e de 'beleza' (afinamento de expressão, busca da música 'subjacente' às palavras, intuição de algo, na linguagem que deva falar ao inconsciente ou atingir o supraconsciente do leitor). Daí: necessário 'enriquecimento' e 'embelezamento' do idioma (DANIEL, 1968, p.103-104)

---

<sup>11</sup> Carta de 3 de novembro de 1964.

Quando Rosa assume seu “forte horror ao lugar-comum”, não devemos imaginar que ele desconsidera as coisas triviais para a elaboração de seus textos, ao contrário, essa fala do autor nos revela uma sintonia com a lição que Joyce ensina a todo “homem de letras”, que é transformar o cotidiano e a rotina, que automatizam a percepção humana, em algo singular. Por isso, seu trabalho incansável com a palavra – processo de “enriquecimento” e “embelezamento” –, para motivar o leitor à desautomatização liberadora de uma nova visão perceptiva do mundo por intermédio da arte, como Chklovski (1973), no clássico ensaio “A arte como procedimento”, já anunciava.

A leitura das cartas e entrevistas constitui excelente material para apreendermos o processo criativo de Guimarães Rosa e aí entrever o campo para a elaboração da epifania em nível escritural. A seleção de alguns excertos poderá nos oferecer uma ideia aproximativa do que seja o procedimento epifânico, considerado no plano de sua criação. Pretendemos delinear o sentido desta nova concepção do epifânico em **Grande Sertão: Veredas**, por meio da *carnalidade* da língua, de sua *microfísica*.

Em outra correspondência<sup>12</sup>, endereçada à tradutora para o inglês, Rosa confessa o seguinte:

[...] a meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida... [...] No texto original do ‘Sagarana’ é assim: o leitor compreenderá, mas as expressões, mesmo as aparentemente triviais, são próprias, soluções de criação pessoal, do autor. Nada de frases já gastas, já adormecidas e embotadas pelo excesso de uso [...] Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliteraões. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. . (ROSA *apud* Reinaldo, 2005, p. 24)

Faz parte do projeto autoral rosiano a busca pelo encantamento do texto, pela extração e lapidação dos significados ocultos das palavras. Força. Uma força

---

<sup>12</sup> Carta de 11 de fevereiro de 1964.

que está contida no ritmo, na melodia e na forma gráfica que a palavra produz. A palavra do escritor mineiro é a ousadia de, barthesianamente, “inexprimir o exprimível” (SÁ, 2000, p. 160).

Para citar, apenas, alguns exemplos: a palavra “Rosa’uarda” soa aos ouvidos do leitor como um nome estranho e que é, na verdade, uma criação do autor, que explica ser uma mistura entre rosa (português) e uârd (rosa, na língua árabe). A palavra “amormeuzinho” (presente em **Sagarana**) que parece ser uma construção artística da junção do substantivo *amor* + o pronome possessivo *meu* + o sufixo indicativo de diminutivo *zinho* é, no entanto, assim como *amormeuzinho*, uma palavra comum no vocabulário do sertanejo para designar o nome de uma flor ou lagarta-de-fogo, no caso de “tatarana”. A inovação de Guimarães Rosa, nestes casos, consiste em retirar estas palavras da sua designação comum e transformá-las em substância poética, como acontece com Tatarana ao inscrever o sentido em sua própria fisicalidade de palavra: aquele que, como o nome corporifica por sua forma gráfica e pela “mimetização” sonora do barulho e intensidade dos tiros, é exímio atirador.

Em inúmeras passagens, Guimarães Rosa, ao falar de seu projeto autoral, sempre traz à tona questões como o estranhamento que deseja provocar no leitor, a musicalidade, o ritmo, a forma gráfica da palavra e sua sugestão imagética, ou seja, ao retornar sempre a essas questões, o escritor mostra-nos que sua escritura é construída na carnalidade da língua poética, em sua microfísica.

Vale lembrar a concepção que o próprio Rosa nutria acerca da música e da linguagem:

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. (ROSA apud LORENZ, 1983, p. 88).

A afirmação de Guimarães Rosa nos leva a pensar que a palavra cantada é a mais forte expressão da poesia. Nesse sentido, REINALDO (2002) argumenta que no romance rosiano o que acontece

é a palavra (cantada) deflagrando a estória. E esta é a mais legítima expressão da palavra poética. Para o pensamento mitopoético, a linguagem não é um símbolo arbitrário, convencionado culturalmente (p. 259).

Atestando que a música é, de fato, “legítima expressão da palavra poética”, o escritor mineiro completa:

Nos meus livros [...] tem importância, pelo menos igual ao sentido da estória, se é que não muito mais: a poética ou a poeticidade da forma, tanto a “sensação” mágica, visual das palavras, quanto à “eficácia sonora” delas; e mais as alterações viventes do ritmo, a música subjacente, as fórmulas – esqueletos das frases – transmitindo ao subconsciente vibrações emotivas sutis (ROSA apud DANIEL, 1968, p. 172)

Deseja, desta forma, o escritor que a sua linguagem “encontre ressonância em todo aspecto da complexa personalidade humana desde a percepção dos sentidos através da inteligência lógica até o reino do espírito” (DANIEL, 1968, p. 172). A escrita rosiana opera assim uma maquinaria do fazer literário, pois que considera e trabalha tudo: a visualidade, a forma, o som, o ritmo, a sintaxe, a língua, enfim, em sua carnalidade.

De acordo com Pommier (1987), ao assumir a função edênica de nomeação das coisas, o poeta corre um grande risco porque, ao tirar do significante o seu significado comum e atribuir-lhe uma outra significação, ele está trabalhando, em verdade, a sua materialidade:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, desta forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a

segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece atéia.

Assim, a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso. Para aquele que opera sobre a língua, o gozo, a totalidade do Outro, só se evoca no tempo mítico em que o significante, na sua beleza sonora, se isola e se abre a todas as significações possíveis (p. 98)

Ao convocar “um pai que não responderá”, o poeta passa a ser o próprio criador e, se a escrita dos deuses é uma escrita sagrada, a escrita dos poetas também passa a ser sagrada, no momento em que eles se tornam seres responsáveis pelo ato de nomeação, pelo ato de criação; quando se tornam o Deus das palavras.

Em outra carta, para Harriet de Onís, datada do dia 4 de novembro de 1964, o escritor diz sobre a tradução de **Sagarana**:

Mas o mais importante, sempre, é fugirmos das formas estáticas, cediças, inertes, estereotipadas, lugares-comuns, etc. Meus livros são feitos, ou querem ser pelo menos, à base de uma dinâmica ousada, que, se não for atendida, o resultado será pobre e ineficaz. Não procuro uma linguagem transparente. Ao contrário, o leitor tem de ser chocado, despertado de sua inércia mental, da preguiça e dos hábitos. Tem de tomar consciência viva do escrito, a todo momento. Tem quase de aprender novas maneiras de sentir e de pensar. Não o disciplinado – mas a força elementar, selvagem. Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo. E é nos detalhes, aparentemente sem importância, que estes efeitos se obtêm. A maneira-de-dizer tem de funcionar, a mais, por si. O ritmo, a rima, as aliterações ou assonâncias, a música ‘subjacente’ ao sentido – valem para maior expressividade (ROSA *apud* REINALDO, 2005, p. 25; grifos nossos).

Ao dar mais importância à “maneira-de-dizer”, Guimarães Rosa ensina-nos que o primeiro compromisso do artista deve ser com a forma, deve ser com a microfísica da palavra poética. Por isso, ao longo da travessia escritural, o escritor mineiro empreende uma busca incessante pelo poético, pela palavra que consiga dar conta da intensidade daquilo que se pretende expressar. Talvez seja por isso

que Rosa afirme que a função do poeta é conduzir a linguagem de volta à fonte, convocando, além da sua própria língua, outras línguas que, reunidas, podem nos mostrar sentidos outros que não podem ser flagrados por um único idioma.

Mais uma vez, Rosa enfatiza a sua busca pela linguagem opaca e não transparente, pela singularidade, deixando o leitor atônito diante do que lê-ouve-vê. E isso só é possível graças ao trabalho rítmico, figurativo e imagístico. O desejo do artista é, dessa forma, que o leitor encare e enfrente o texto de maneira ativa, “como um animal bravo e vivo”, como já dizia Rosa, em carta do dia 2 de maio de 1959, à tradutora do inglês.

Há, ainda, outra correspondência, na qual Guimarães Rosa confessa :

Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana (ROSA, 2003, p. 90)

Essa postura em relação ao projeto autoral nos permite imaginar que Rosa “dispensa” o intelecto porque escreve com o corpo, cria uma obra que almeja, e verdadeiramente, torna-se corpo. Por essa razão, um texto como **GSV** discute e trabalha, metalinguisticamente, essas questões defendidas pelo autor. O leitor mais atento perceberá que, mesmo dando voz a um homem do sertão, Rosa coloca na boca desse narrador o que ele entende por “intuição”, “revelação” e “inspiração”. É Riobaldo, face dupla de Rosa, quem coloca em evidência a importância da “microfísica” da palavra poética.

No tocante à revelação, a filha do escritor Vilma Guimarães Rosa (1999), relata que:

O extremo labor de seu estilo não esconde a sinceridade; forma e símbolo são os seus instrumentos de revelação pessoal, de afirmação quase religiosa, de testemunho do seu amor, da sua ternura pela vida. Ou de sua inquietação espiritual diante do desconhecido. Os mistérios do avesso da vida e das coisas simples, de menos segredo aparenta vida é um mistério disfarçado em naturalidades. E esse é o seu lado mais sedutor: a pesquisa do segredo, mesmo quando impossível o

desvendamento. [...] o amor à palavra, palavra de voz ou palavra escrita. (p. 93)

Rosa oferece ao leitor a função hieroglífica da linguagem, isto é, imbricamento da imagem e da letra, um verdadeiro emblema, luminoso e epifânico, da escritura.

## CAPÍTULO 3

### PROCEDIMENTOS EPIFÂNICOS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

[...] as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.

Roland Barthes

Quando procuramos perscrutar os momentos epifânicos presentes em **Grande Sertão: Veredas**, não podemos deixar de considerar que, diferentemente do narrador joyceano, o narrador rosiano é sujeito do relato oral – isto significa que Riobaldo é o velho narrador que fala, mas não escreve. A sua história de vida se deu num passado, mas é acionada pela memória e revivida, como presença atuante, no momento do relato, que é o *locus* para o surgimento de possíveis epifanias, isto é, a aparição de uma nova visão por meio da rememoração que o relato propicia a um Riobaldo dividido entre o *eu* e o *tu*, pois ele não deixa de ser também aquele que ouve o seu próprio discurso:

O senhor entenderá? Eu não entendo.” (GSV, p. 203)<sup>13</sup>; “Viver é muito perigoso; e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor.” (GSV, p. 328); “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade.” (GSV, p. 616).

Mas, há outro *locus* para o surgimento de epifanias, agora no plano escritural, e aí precisamos considerar o sujeito da escrita, o próprio autor João Guimarães Rosa, inscrito ficcionalmente em seu duplo – Riobaldo – dando lugar a uma escrita que é também voz e fala. Rosa, certa vez, disse: “Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente” (1991, p. 72). Seu duplo, Riobaldo também tem duas vidas – a vivida e a narrada – e, quando conta, repete o que viveu pela fala.

Delineiam-se, assim, duas cenas enunciativas imbricadas – e é nessa rede relacional que vamos nos movimentar para analisar os procedimentos epifânicos que se dão no seio da linguagem poética –, simultaneamente voz e escrita em estado performativo de gesto, como quer Zumthor<sup>14</sup>, fonte de criação e de reflexão sobre o seu próprio ser. Esse pensamento, inevitavelmente, levar-nos-á a enxergar a urdidura epifânica de **Grande Sertão: Veredas** como uma escritura

<sup>13</sup> **Grande Sertão: Veredas** (2001). A partir de agora, as citações de trechos do romance serão indicadas pela sigla **GSV** seguida da página.

<sup>14</sup> Em estado performativo porque, conforme nos diz OLIVEIRA (2011, p. 191), “a voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações de performance, mas nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem, relação, movimento nômade, encontro de presenças que se tocam por um átimo de instante, para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação”.

que pretende iluminar o objeto e o sujeito que se debruçam sobre ela – na verdade, é mais um gesto que aponta para algo que está fora do relato, inominável.

A gestualidade sugestiva da escritura rosiana acaba “revelando a palavra como cenário, não só de letra e de voz, mas, sobretudo, de corpo em movimento” (MACHADO, 2011, p. 57) – um corpo que Zumthor nos apresenta como sendo a qualidade máxima da voz:

O corpo não é somente esse agregado de membros gesticulando sobre nossos olhos; mais profundamente, é a intensidade do gesto interior, subitamente manifestada também na plenitude da voz. É nossa maneira de estar no mundo, nosso modo de existir no tempo e no espaço. A percepção dessas identidades constitui o traço comum a todos os poetas sonoros, qualquer que seja seu horizonte, a concepção que tenham e, por outro lado, sua prática e suas exigências. Colocar a voz no mundo é [...] tratar-se com efeito de fazer falar a voz em si mesma, enquanto força física, dotada de qualidades incomparáveis. (ZUMTHOR, 2000, p. 161; grifos nossos).

Na leitura de **Grande Sertão: Veredas**, o corpo, conforme lemos em Zumthor (idem), de fato não pode se caracterizar por ser somente um “agregado de membros”. Na literatura, a corporeidade é fruto da habilidade que o escritor tem de integrar a palavra a uma gestualidade, que passa a ser performatizada, nesse constante trânsito entre o gesto e o enunciado. O gesto amplifica a significação da palavra e, em muitas ocasiões, funciona como seu substituto. O contar toma corpo na voz de Riobaldo; por isso, a fala desse narrador rosiano precisa ser enunciada no presente, no agora em que a voz é escutada.

Seguindo a lição zumthoriana sobre voz, corpo e gesto, Machado (2011, p. 65) irá tecer luminosas relações entre esses elementos ao analisar o conto **Meu tio o lauretê**:

Nada do que é dito, pode deixar de ser visto pela gestualidade do corpo; nenhum movimento pode deixar de ser ouvido pela modulação da voz. A voz está no corpo, o corpo está na voz; não há centro enunciativo, porque não há domínio de um sistema de

signos sobre outro, nem diálogo concluso. Há, sim, grandes confrontos (grifos nossos).

O que acontece, no conto analisado por Machado (idem), se repete em **GSV** por meio de uma narrativa que, como já mencionado, presentifica a história; é construída por um narrador que se revela “como voz” e “na voz”. A estudiosa sugere que a voz como cenarização requer uma *performance*, uma gestualidade. Nos textos rosianos, não só a voz se comporta de tal modo; as palavras e a pontuação também ajudam a armar o grande palco para a cenarização.

Sobre a maquinaria de sua escritura, Guimarães Rosa chegou a comentar com o poeta João Cabral de Melo Neto. Após a publicação de **Corpo de baile**, Rosa interrogou o escritor pernambucano acerca da leitura. Cabral conta que o escritor mineiro era um artista fascinado pela “fabricação da escrita” e nos apresenta a seguinte declaração:

‘Chegou naquela parte?’ ‘Cheguei’. ‘E você não viu?’. Digo: ‘Não’. Ele diz ‘na passagem que o sangue jorra, ou sai num jato, o sangue brotou como um jato, a idéia é essa’. Digo: ‘Vi’. ‘Agora você não notou no livro que o ponto de exclamação está diferente?’ Eu digo: ‘Não, por quê?’. Ele disse: ‘Porque o ponto de exclamação tem um ponto antes e outro depois’ [nota: .!]. Eu disse: ‘E daí?’ Ele disse: ‘É para dar a idéia de um jato’. Quer dizer, é um negócio fantástico, ninguém notou isso. Eu notei porque ele me chamou a atenção. Então realmente o que ele fez dá a impressão de uma fonte jorrando. (CABRAL, 1989, p. 27; grifos nossos).

Neste trecho é possível resgatarmos a noção zumthoriana da “escrita caligráfica”, pois Rosa nos dá indícios de que ele percebe a língua poética como corpo, na microfísica da pontuação, que adquire uma presença de figura, um pequeno ideograma vivo e distante da norma escrita. Podemos dizer que do papel se levanta uma pauta musical e cênica e aí, neste campo de forças em tensão dinâmica, aparecem “quase-signos” que dizem sem dizer, fraturados, incompletos e carentes de referentes que os identifiquem como signos de “tal” objeto. GSV é um texto em movimento, o rio de Riobaldo. O “mundo movente”, conforme sugere o título do ensaio de José Carlos Garbuglio, é metáfora que abarca o

“comportamento” do texto rosiano na tensão entre oralidade e escritura, que encena e performatiza uma situação de presença graças à imaginação do leitor no ato de leitura. Imaginação, que, segundo Zumthor, “contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar [...]. A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou (2000, p. 124).

Para verificarmos a construção do processo epifânico em GSV, tanto no seu sentido de “revelação” como no de “escrita caligráfica”, isto é, a elaboração de uma língua poética singular, selecionamos alguns núcleos da narrativa a fim de flagrar o modo como esse processo se constrói, em suas reverberações para ambas as situações enunciativas presentes no romance rosiano: a do relato de Riobaldo para o interlocutor “mudo” e a da escrita caligráfica, em movimento de *versura* entre prosa-poema, do autor-criador para o leitor.

Aí surge um problema: como determinar trechos desses núcleos focados sobre Diadorim, a Canção de Siruiz e o pacto? A primeira dificuldade que se coloca é o fato de o livro não possuir nenhum elemento de separação – capítulos, itens, ou mesmo alguma marcação gráfica que indique a sua divisão. Isso se deve ao fato de o projeto autoral de Guimarães Rosa ter por intenção dar ao leitor, como produto final, um texto que resgate a movência do contar, colocando em cena atuante, o seu narrador oral. Desta forma, a escrita também se comporta de maneira movente, primando pela presentificação das vivências de Riobaldo em ato de fala, seguindo o fluxo de sua memória.

Algumas passagens do livro abordam, de maneira explícita, a consciência que o próprio narrador tem de que o seu relato é um tecido de “palavras tortas”, “balancês” e “divagações”:

Falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi.(...) Ao doido doideras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim é como conto (GSV p. 506).

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. 200).

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio? (...) Invejo é a instrução que o senhor tem” (GSV, p. 37).

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância (GSV, p. 114-115).

O último trecho dá indícios de que Riobaldo conta uma história enviesada e movente de propósito, porque, para ele, só se devem contar, em discurso “alinhavado”, as coisas que não são importantes; mas, como ele conta coisas de rara importância, o contar segue o movimento e a ordem de lembrança das vivências. A escritura também cumpre o seu papel de texto movente e, se para Riobaldo, “Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (GSV, p. 114), para Rosa, a linguagem é que se comporta como o “jogo de baralho”, vertendo e revertendo a todo instante.

Por ser uma história movediça e não retilínea, tivemos de instituir, como metodologia de análise, a separação em cenas que recortamos, do fluxo narrativo, a título de observação e análise. Seleccionamos, então, 3 cenas enunciativas tendo por critério o grau de ruptura que causam no fluxo narrativo:

- Diadorim: a presença que impulsiona o contar de Riobaldo, do início ao fim da narração;
- a canção de Siruiz: a “toada toda estranha”, elemento de transformação na vida do narrador, afinal, é por meio da canção do jagunço Siruiz que Riobaldo se sente “desafiado” a produzir, ele também, outros versos. A Canção funciona como uma espécie de *mote* para o nascimento do jagunço-poeta-cantador em Riobaldo – Tatarana – Urutú-Branco.
- o pacto com o Demo: é o momento de grande expectativa por parte do narrador, afinal desde o começo de sua narração, levanta questionamentos sobre o fato de diabo existir ou não e, a todo momento, reflete sobre a questão que o desafia, ora parecendo querer uma opinião do interlocutor, ora parecendo querer, ele mesmo, se convencer de que o Diabo não há.

A cena do pacto, ao contrário das demais, está compactada em 7 páginas (da 434 à 440)<sup>15</sup> e há um esforço, por parte do jagunço, de contar a sequência exata de como foi o momento. Embora não seja possível “falar de tudo”, Riobaldo deseja, ao relatar sua experiência, nas Veredas-Mortas, pedir um conselho a seu ouvinte: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (GSV, p. 232)

O que seria esse “armar o ponto dum fato” é o que podemos nos perguntar e que, como dúvida e incerteza, permanece para ele e para nós, até o final da narração:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia 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. 624).

### 3.1 A epifania como visão e descoberta: Diadorim

A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação [...]

[...] Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor.

Guimarães Rosa

“Diadorim é a minha neblina” (GSV, p. 40). Muitas vezes, Riobaldo, em seu relato da “matéria vertente”, chama a atenção para a obscuridade que paira no ar quando o assunto é o menino-Reinaldo-Diadorim<sup>16</sup>. Araújo (1996) percebe as

<sup>15</sup> Referência: 19ª edição da Nova Fronteira, 2001.

<sup>16</sup> Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (Diadorim) é a neblina de Riobaldo porque, como o nome não pode dizer tudo, o que temos é uma potência de ser, de não ser ou de ser ambas as coisas: Deodorina = Deodora = *Deodoros* = Dom de Deus e Diadorim = *Diá* = Diabo

correspondências entre o nome Diadorim e *Deodora* – que significa o dom de Deus, a graça divina; e *Diá*, Diabo. Diadorim é uma espécie de apelido, um “encapsulamento”, que surge da deformação do nome verdadeiro Deodorina, fato que denota a conscientização do autor, na eleição das modificações, em provocar, no leitor, o caráter ambíguo do nome e da personagem.

– “Diadorim” é o *Reinaldo*... Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – “*Dindurinh*’... *Boa apelidação*... Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. – O *Reinaldo* é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto. – *Danado*... – repeti. Alaripe, por respeito, confirmou: – *Ah, danado* é... Por que era que não dava outro jeito, dele comigo conversar, que não fosse com essas reverências? (GSV, p. 583)

O nome “perpetual” Diadorim é um caleidoscópio de reverberações semânticas, mas que se bifurcam em direções fortemente marcadas: “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele (GSV, p 172) “Então o senhor me responda: o amor assim pode vir do Demo? Poderá? Pode vir de um-que-não-existe? (GSV, p. 155) “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? [...] Deamar, deamo... Relembro Diadorim” (GSV, p. 56))

Envolto por essa bruma, o velho “barranqueiro” põe-se a narrar as coisas que viveu, mas não se trata apenas de uma mera contação, a cada lembrança relatada Riobaldo tem a capacidade de viver aqueles acontecimentos novamente com a surpresa de quem experimenta aquilo tudo pela primeira vez. Na narrativa riobaldiana, tudo é fresco, novo e com potência para projetar epifanias, pois, se num primeiro momento, Diadorim age como neblina (claridade e a escuridão ao mesmo tempo), no momento seguinte, começa a ser revelação de toda aquela travessia, no momento em que Riobaldo narra sua *história*.

Esta cena enunciativa da qual Diadorim é a força centrípeta e centrífuga, optamos por focalizá-la em três partes: a cena inicial transcorre quando Riobaldo vê o menino pela primeira vez e se rende à visão encantatória; a cena de convivência no bando, que é quando Reinaldo ensina Riobaldo a arte de guerrear

e de olhar para as coisas singelas da natureza e, a cena final, que mostra a morte e a grande revelação de Diadorim-mulher.

### 3.1.1. CENA 1: O encontro com o menino. “Olhava esse menino com prazer de companhia”

As lembranças de Diadorim carregam consigo o que há de mais característico quando pensamos a epifania como revelação: a visão encantatória, o deslumbramento e a contemplação fazem-se presentes, desde o primeiro encontro de Riobaldo com o menino:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. Então ele foi me dizendo, com voz muito natural, que aquele comprador era o tio dele, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes [...] 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. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (GSV, p. 118-119; grifos nossos).

A cena acontece na confluência do Rio-de-Janeiro com o rio São Francisco, quando Riobaldo, obedecendo à ordem de sua mãe Bigri, foi pedir esmola com o intuito de mandar pagar uma missa em promessa pela cura de uma doença. Lá pelo “terceiro ou quarto dia”, encontra com o menino, que já desponta na cena “de repente”, como uma espécie de aparição divina, um ser encantado que arrebatou Riobaldo para aquela visão deslumbrante. Os olhos “aos-grandes

verdes” é o que ficará mais vivo na memória do narrador e o tempo todo ele se lembrará deles.

Bosi (*apud* GARBUGLIO, 1972, p. 12), no prefácio que escreve sobre o livro de José Carlos Garbuglio, afirma que, “no episódio do encontro de Riobaldo e Diadorim, à beira do rio, teríamos mais uma epifania de iniciação ritual”. Trata-se de uma “iniciação ritual” porque o processo não finda ali, naquele primeiro encontro. A relação entre Riobaldo e o menino, a partir deste momento da primeira visão, está marcada para se desdobrar numa sucessão de eventos epifânicos.

Mas como se dá na cena da linguagem falada e escrita, a um só tempo, a epifania como procedimento poético? Diríamos que é quando há um travamento na função comunicativa da língua, que se volta para o seu próprio corpo sinestésico feito de som, imagem e sugestões de ideias que se materializam em palavras-coisas, a meio caminho entre o som e o sentido, entre ser e representar. Isso é o que acontece no belíssimo jogo de movência, “zigzagueando” entre aliteraões (menino, numa, mocinho, menos, minha, muito, moravam, meio-mundo) e assonâncias (encostado, pitando, cigarro) da fala de Riobaldo, por exemplo.

Observe-se que toda a atenção de Riobaldo se concentra ou na visão do menino e das imagens dele (o rosto, os olhos) que ficam na memória, ou então na voz, na qual o que permanece é o modo de dizer, o tom (leve, aprazível), tal qual ocorre na linguagem poética cuja natureza se distancia da informação para se concentrar apenas naquilo que fica insinuado no ato enunciativo, no prazer que perdura na percepção desse momento singular de estranhamento perceptivo.

Desta forma, pelo ato narrativo, Riobaldo “re-olha”, outra vez, o menino como o enunciador e, ao mesmo tempo, como o outro da cena que contempla de uma perspectiva diferente daquela do interlocutor. Num outro plano, o da escritura, o efeito “epifânico” desta cena se traduz por meio da ressonância que a linguagem poética provoca na percepção do leitor, na “suspensão momentânea” que o retira do universo empírico e o coloca na cena discursiva, ali, lado a lado com Riobaldo, vendo e saboreando nas suas palavras, não o que dizem, mas o

que deixam de dizer, por entre as lacunas do tom da voz de Reinaldo, o menino encantado.

A leitura da cena em destaque solicita que o leitor ultrapasse a mera visão e interpretação do que acontece, para participar corporalmente da cena, em ato performativo, coabitando esse espaço de diálogo entre o narrador-barranqueiro e o seu interlocutor. Neste momento, a voz do narrador também se torna “muito leve”, muito aprazível”, “sem mudança” tal qual a voz de Diadorim e, Guimarães Rosa, com sua pontuação modulada e rítmica, faz o leitor “receber em si” o desejo de não abandonar essa leitura aconchegante e essa lembrança que remete, verdadeiramente, a uma “conversinha adulta e antiga”.

Ainda no primeiro encontro, o menino convida Riobaldo a “passear em canoa”, e este, ainda que com medo de morrer afogado, sente-se seguro ao mirar os olhos iluminadores do menino, que “luziam um efeito de calma”:

O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado. O vacilo da canoa me dava um umentante receio. Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse (GSV, p. 119-120; grifos nossos).

No tato também reside a epifania - “Era uma mão bonita, macia e quente”. Pelo toque, Riobaldo começa a sentir o despertar de um sentimento até então não experimentado. Mas é no discurso, que é fala e escrita simultaneamente, que se concretiza o efeito poético de uma outra língua, a da poesia (ou da proesia), que vai na direção contrária à da comunicação automatizada, privilegiando o opaco de palavras que mimetizam o tamanho do receio, por exemplo, dentro delas mesmas, na extensão desmesurada de um termo como “umentante” (receio), ou ainda, na imagem de Diadorim condensada numa expressão que o integra à natureza circundante: “esmerados esmartes; botados verdes; folhudas pestanas”. Aí se inscreve uma singular interpenetração entre som e sentido, como diria Valéry<sup>17</sup>, que hesita entre o retorno do verso e a continuidade da prosa: a *versura* agambeniana.

---

<sup>17</sup> VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

O deslumbramento só acontece porque o narrador convida o interlocutor a sentir o que está ao redor. O contar que segue em desalinho, *zigzagueando*, mimetiza o “vacilo da canoa”, entre o medo e a mão macia do menino, a vergonha e a calma contida nos “esmerados esmertes olhos” – a combinação das palavras cria uma unidade: Riobaldo percebe como aqueles olhos são bonitos, na seqüência a beleza de sua cor e, enfim, quando se dá conta, é como se estivesse dentro daquele olho, preso àquela imagem que o repassa: “folhudas pestanas”. Um olho que parece ser um pássaro em pleno vôo, o “manuelzinho-da-croa”. Diadorim é o ser que traz em seu corpo a marca lírica da natureza do sertão, fazendo com que Riobaldo amanheça sua aurora:

– “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva [...] Os olhos, eu sabia e hoje ainda mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. Mas eu agüentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. 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. – “Você também é animoso...” – me disse. Amanheci minha aurora (GSV, p. 122-123, grifos nossos).

Nesta passagem, é possível perceber que a epifania é construída num movimento duplo, *no* e *pelo* relato e *na* e *pela* escritura. Tal procedimento pode ser detectado na combinação das palavras “sorriu bonito”, “sereno”, os olhos do menino “produziam uma luz”, “amanheci minha aurora”; o ritmo da frase segue a serenidade do próprio menino; há as cesuras – indicadas pela pontuação e pelo ritmo –, nos espaços da versura poema-prosa, mas que produzem um efeito sobre a imaginação do interlocutor do discurso – seja ele o doutor que veio da cidade e permanece em gestualidade apenas, isto é, entre a ausência da palavra e a presença da voz que se faz sentir por meio da reação do discurso de Riobaldo; seja o próprio Riobaldo, que descobre novos sem, que se faz corpo via imaginação criativa.

### 3.1.2. Cena 2: O reencontro. Riobaldo e Reinaldo. A convivência no bando. Revelação do nome perpetuo: Diadorim. “Meu amor de prata e meu amor de ouro”.

O reencontro com o menino, Reinaldo, desperta no jagunço Riobaldo um “arvoamento”, que nem ele mesmo consegue entender:

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. 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 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. 154; grifos nossos) [...]

– “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...”

Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: – “Diadorim... Diadorim!” com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, toda a vida: eu terçando, garantindo, punindo por ele. Ao mais os olhos me perturbavam; mas sendo que não me enfraqueciam. Diadorim. Sol-se-pôr, saímos e tocamos dali, para o Canabrava e o Barra. Aquele dia fora meu, me pertencia. Íamos por um plaino de varjas; lua lá vinha. Alimpo de lua. Vizinhança do sertão – esse Alto-Norte brabo começava. – Estes rios têm de correr bem! – eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo. Dia da lua. O luar que põe a noite inchada (GSV, p. 172; grifos nossos).

Nas duas cenas, o que se observa são algumas constantes, embora reeditadas e reescritas de outro modo: o reaparecimento de Reinaldo, agora “o” Reinaldo-Diadorim; a focalização em três percepções sensoriais, que retornam por toda a narrativa e lhe conferem uma qualidade corporal: o ver (os olhos), o tatear (as mãos) e o ouvir (a voz, a fala); a revelação que se faz pelo narrar ao outro – o interlocutor “mudo” e o leitor – e o próprio Riobaldo que, agora, ao se desdobrar como “o outro de si mesmo”, redescobre esse momento singular nas palavras e é esse o espaço da epifania que traz a nova visão na e pela linguagem, no seu ritmo de canoagem que vai e vem (“lamos por um plaino de varjas/lua lá vinha/ Alimpo de lua/ Vizinhança do sertão; e eu gostava dele, gostava, gostava”), avança e recua e se condensa em ilhas de palavras-montagem – “soflagrante”, “sobrefalseado”- que criam o estranhamento porque rompem com o fluxo da comunicabilidade fácil, fluvial, como diria João Cabral, e se condensam em pedras in-mastigáveis, que interrompem e dificultam o fluxo da narração. Neste retorno, as palavras obrigam que a atenção se volte para elas próprias, como organismo vivo que são, pois é só nelas que, neste momento, Riobaldo sabe que está a presença de sua voz e de sua vida, embora o tecido do narrar seja feito de escolhas e ataduras que dão ao vivido outra forma de existência, não menos verdadeira. Não é à toa que seu pensamento faz esta profunda reflexão, na qual se irmana com seu outro aitoral:

Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo (GSV, p. 154).

Além de ser a própria aparição e manifestação epifânica na vida de Riobaldo, Diadorim ainda exerce a função de “guia de visão” ao iniciar o jagunço na observação das coisas simples do sertão. Diadorim acaba ensinando Riobaldo a fazer aquilo que Joyce dizia ser a tarefa do homem de letras: registrar e valorizar os pequenos momentos da vida, conforme podemos perceber em algumas passagens de GSV:

Diadorim me pôs o rastró dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delem que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida (GSV, p.45) [...]

Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava (GSV, p. 120). [...]

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martimpescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o Reinaldo disse-o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rioabaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinhoda-croa. (GSV, p. 158-159) [...]

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o Manuelzinho-da-croa. (GSV, p. 159)

Nos trechos selecionados, podemos evidenciar a lição que Diadorim ensina a Riobaldo: atenção à singularidade de cada ser, àquilo que faz com que seja assim como é (“chamou minha atenção”;)” parar apreciando, por prazer de enfeite”). Esta atitude de observação é a mesma que tem o poeta com a linguagem que para ele não é um instrumento do qual se apropria para comunicar uma mensagem que está fora dela. O poeta está na e com a linguagem, dentro dela, de modo que cada encontro com o ser de uma palavra, é uma descoberta, uma contemplação reveladora de seres que nascem das palavras, de sua combinatória especial: “manuelzinhoda-croa, martimpescador; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes”. Olhar para a linguagem da natureza feita poesia que nasce dessa sintonia profunda entre a palavra (falada, cantada, escrita) e as coisas, materializada no modo de dizer que “mimetiza” o canto dos pássaros, o vôo das aves, a imagem feita cor: “Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava”; “beijos de biquinim”;)” P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam”; “essas garças, enfileirantes, de toda brancura”;)” urubus, com aquele triste preto que mancha”.

Destas “quisquilhas” brotam oportunidades de novas percepções, no ritmo hesitante entre som, imagem, palavra e sentido corporificados na escrita caligráfica própria da natureza da linguagem poética e não da representação da natureza que está fora dela, Desta forma, quando Riobaldo diz “Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam”, por exemplo, o som passa a ser um elemento estrutural da linguagem e é nesse reverberar som-sentido que está o procedimento poético que desemboca em “sorumbavam”, uma pequena condensação que recolhe toda a cadeia de som-sentido que veio se adensando até arrebentar nesse “ribombar sorumbático”. Este efeito, que leva a uma instantânea percepção multissensorial, impossível de ser explicada ou reduzida a um termo síntese e que permanece na duração perceptiva de potência, é o lugar da epifania na linguagem poética (*proesia*) de GSV, nos espaços intercomunicantes entre voz e escrita. Não é à toa que é no dizer e no escutar da voz que reside o prazer e o efeito poético-epifânico: “mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz”; “foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras”.

A narração riobaldiana é a tentativa de tatear algo que se mostra sempre fugidio: como dizer de Diadorim na experiência do narrável? Esta impossibilidade de representar “o ser das coisas” é, ao mesmo tempo, o fracasso e o desafio motivador do ato narrativo, sempre às voltas com aquilo que permanece em potência, como a possibilidade de dizer sem dizer, princípio de negatividade constante que obriga a narrativa a ser múltipla e errante. Por isso, fazer a travessia da e na linguagem é tarefa árdua para Riobaldo que narra, ouve e descobre outras dimensões de sentido naquilo que narra; para o autor que escreve-caligrafava; para o interlocutor que ouve e para o leitor que, imerso em pauta musical, escritural e performática, a um só tempo, faz do texto<sup>18</sup> obra, no sentido que lhe dá Paul Zumthor (2005, p.142):

A obra é aquilo que é poeticamente comunicado, aqui e agora: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global, que também não é redutível à adição de sentidos particulares. Nesse sentido, a obra é por natureza teatral; o teatro é a sua forma acabada, mas toda *performance* o sustenta de alguma forma (grifo do autor).

### **3.1.3. Cena 3: A morte de Diadorim. “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba”.**

A descoberta da natureza feminina de Diadorim é antecedida por um momento epifânico, revelado a Riobaldo quando ela morre. Símbolo de coragem, emblema da donzela guerreira, Diadorim é um dos elementos que impulsiona o contar de Riobaldo. Parece que o narrador conta os fatos ao interlocutor na esperança de ele mesmo entender, agora, aquilo que não entendeu quando os fatos sucederam. A notícia da morte de Diadorim chega até Riobaldo como o raio luminoso de uma importante revelação:

---

<sup>18</sup> Sobre a noção de texto, Paul Zumthor (2005, p. 142) diz: “o texto é a sequência linguística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é redutível à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos”.

Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam (GSV, p. 612).

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...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero [...]

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...” (GSV, p. 615; grifos nossos)

Aqui o drama se faz na linguagem, por entre lancinantes contrastes, paradoxos e metáforas ambivalentes. Adensa-se, a cada etapa, a tensão: contar - não contar; saber- não saber o segredo; o grau da dor comparado ao da surpresa e traduzido, por analogia, numa metáfora: “a coice d’arma, de coronha”. No entanto, diríamos que essa é uma singular metáfora porque investe contra a expectativa de trazer um termo (próprio) para o lugar de outro (impróprio), simplesmente. Trata-se mais de uma montagem, que, tal qual um ideograma, justapõe coice-animal-coronha-arma para provocar no receptor a correlação integrativa que sugere o sentido de uma dor mais intensa ainda porque não expressa numa palavra que a substitua. Esse é o lugar-não lugar de um outro sentido para epifânico: sem grandeza, sem aura, apenas o comum de uma experiência que leva o homem para o ser da linguagem, para dentro dela, e lá se vê frente a frente com a condição da palavra de desejar representar o que se nega à representação; o irreparável do poder dizer sem dizer.

Daí emerge um conjunto de perguntas que permanece como enigma, sem resposta: Qual nome dar ao inominável de um “instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio”? Como expressar a qualidade de um sentimento impossível de ser medido ou contido numa palavra que seja? Como conter o incontido que faz nascer uma palavra no limiar de uma não palavra como “mil-vezes-mente”? Como nomear este instante senão por expressões que tentam traçar equivalências, comparações, rastros de um sentido entrevisto, potencial apenas, gestos, quase-signos que ficam a meio caminho do símbolo, incapazes de substituir um referente ausente?

Por isso, ao final, eclode a consciência dilacerada de não encontrar nome para nomear um ser em travessia entre Reinaldo, O Reinaldo, Diadorim, Maria Deodorina - deo, demo e dor amalgamados num nome que não há. Só “meu amor”, sem a identificação dada ou pelo nome de batismo, ou por uma biografia, que Riobaldo busca sem sucesso:

O que pensei encontrar: alguma velha ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. [...] Só um leteiro achei. Este papel, que eu trouxe – batistério. [...] 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. 620-621).

### 3.2. A epifania na palavra: a canção de Siruiz

O que eu guardo no giro da memória é 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?

Guimarães Rosa

Nas obras de João Guimarães Rosa, a musicalidade opera como um mecanismo fundamental de expressão da função poética e de acesso a dimensões (extra) ordinárias da realidade. Em **Grande Sertão: Veredas**, não é diferente: a música não reside apenas na melodia e no timbre dos versos, mas no efeito produzido pelo deslocamento, pelo movimento das palavras, isto é, pelo efeito de evocação e encantamento que, para Nunes (1998, p. 79), só a poesia tem o poder de propiciar:

Próprio da poesia é servir-se da expressão verbal para desgastá-la. Ser poeta significa aprofundar esse desgaste até romper com as lindes da expressão verbal que o silêncio já circunda; ultrapassando esses limites, só a música, quebrando o silêncio que o verbo não preenche, é capaz de fazer ouvir. Quanto mais poética, mais musical se torna a obra literária [...]. (NUNES, 1998, p. 79).

Rosa sempre busca a musicalidade em sua escritura, feita de palavras que “têm plumagem” (REINALDO, 2002, p. 2) por orquestrarem o canto. Nas palavras da estudiosa Gabriela Frota Reinando:

A função do canto, na obra de Guimarães Rosa, parece ser a de tentar de alguma forma nomear o que não pode de outra forma ser tocado, dito, exposto. É imprimir um signo, assinalar, para que estes fatos não sejam engolidos pela camada dura do real, que embrutece, apaga o que escapa ao mundo dos sentidos, da urgência, da sobrevivência. A música, essa “imagem rendada”,

pode aparecer como uma metáfora para falar do que transcende.  
(2002, p. 105)

Expressando pela música da língua aquilo que “a lógica obriga a crer”, aparece Siruiz<sup>19</sup>. Um jagunço que, com sua canção, profetiza sobre a vida de Riobaldo. A canção de Siruiz, assim como acontece com o canto das Musas em Hesíodo, consegue conjugar presente, passado e futuro num só instante.

Um instante que nos faz pensar na revelação como visão, percepção do corpo, da voz, do gesto, do *ser* da coisa, que é não é capturável, mas pode ser caligrafado na escrita poética, que captura o performativo na medida em que faz do sentido não um conceito determinado, mas uma ação, melhor dizendo, um gesto que aponta para um sentido (quase) ausente.

A balada do jagunço Siruiz é responsável por trazer, por meio da rememoração de Riobaldo, “o resgate de um tempo, de uma voz, que traz duração frente ao efêmero e deve afetar os ritmos internos do corpo do receptor, captá-lo, seqüestra-lo por instantes” (OLIVEIRA, 2011, p. 194). A canção só adquire a importância que tem na vida de Riobaldo porque consegue ser essa voz que capta e seqüestra.

Para efeito de análise, dividimos esta cena, concentrada em torno da “canção de Siruiz”, em duas partes: a da primeira audição da balada, quando Riobaldo ainda é menino, focalizando o modo como essa canção repercute na sua narração por meio da rememoração constante; e a segunda parte na qual Riobaldo, graças à canção, descobre-se como cantador e criador de outros versos. Siruiz ensina Riobaldo a ser poeta.

---

<sup>19</sup> Alguns autores fazem a ligação do nome Siruiz com a estrela Sírius. De acordo com Reinaldo (2002), “a estrela Sírius, quando aparece no Egito, é um índice das cheias do Nilo anunciando um período de fertilidade e, por esse motivo, é consagrada à deusa Ísis” (p.154). Kathrin Rosenfield (1993, p. 13) afirma: “o estranho nome ‘Siruiz’ mantém relações crípticas com seus ‘irmãos’ anagramáticos ‘Sírius’ e ‘Osíres/ Usíres’. Francis Utéza, ao estudar a metafísica em **Grande Sertão: Veredas** compara o jagunço Siruiz ao astro: “Siruiz: Sírius, a estrela mais brilhante do céu, a estrela de Ísis e Osíres” (1994, p. 391)

### 3.2.1. Cena 1: O encontro com Siruiz. A toada toda estranha.

Após a morte de sua mãe Bigri, Riobaldo foi morar na fazenda de seu padrinho (pai) Selorico Mendes. Entre tantos fatos que marcaram a estada de Riobaldo na fazenda – a passagem de Joca Ramiro e seu bando, o aprendizado das letras e os primeiros amores Miosótis e Rosa’uarda –, a canção de um dos jagunços, Siruiz, fica marcada em sua memória:

Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: – “Siruiz, cadê a moça virgem?” Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

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... (GSV, p.135; grifos nossos)

Podemos entender que a “toada toda estranha” (estranhamento, visão, língua poética) cantada por Siruiz agirá na vida de Riobaldo, como um oráculo, em forma de mensagem cifrada e enigmática, que cria uma equação por equivalência, com o destino a ser cumprido.

A canção se torna um eco do sentido da língua poética construída por Rosa, no entre-lugar “estúrdio” entre fala-escrita: é e não é escrita; é e não é fala. Assim, simultaneamente, as ressonâncias intercomunicantes entre os planos enunciativos se concretizam: na vida de Riobaldo, orquestrada pela memória reconstruída na narração oral; na escritura, pela reverberação da palavra poética

na subcorrente de sentido inscrito na cena enunciativa verbi-voco-visual na qual um som reverbera em outro, uma imagem reverbera em outra, um sentido reverbera em outro, graças à atualização do texto na obra que a leitura reconfigurou por meio da imaginação do leitor.

Entra em jogo a imaginação do próprio narrador que também tem a necessidade de reconstruir essas imagens e esses sentidos provocados pela canção no momento de seu “discurso onírico” localizado “depois da Guararavacã e que encima a segunda parte do romance” (MORAIS, 2007, p. 260). A parte designada por Moraes (idem) como sendo o “discurso onírico” compreende uma espécie de explicação, de revelação dos versos da canção de Siruiz. A narrativa assemelha-se ao sonho e quando narra o episódio da “madrugada de Siruiz”, o narrador questiona: “Soubesse sonhasse eu?” (GSV, p. 134; grifo nosso).

O discurso labiríntico (onírico) aponta para as equivalências de sentido entre o enigma da canção e a maneira como vai sendo “desvendada” e encoberta outra vez pelo estranho efeito poético-epifânico de um ver sem ver, que permanece no estado potencial.

As correspondências entre os versos da canção do jagunço Siruiz e a proesia do jagunço Riobaldo acontecem da seguinte maneira:

- primeiro e segundo verso: “Urubú? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo para morarem famílias de gente. (...) Estive nessas vilas, velhas, altas cidades...” (GSV, p. 325)
- terceiro verso: “Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho?” (idem)
- quanto e quinto verso: “Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei?” (idem)
- sexto verso: “Travessias... Diadorim, os rios verdes.” (idem)
- sétimo verso: “A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com lua no céu, dia depois de dia (idem)
- oitavo verso: “Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho” (idem)

- nono verso: “ao que Joca Ramiro pousou que se desfez,enterrado lá no meio dos carnaubais, em chão arenoso salgado” (GSV, p. 326)
- décimo e décimo primeiro verso: “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza (...). Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele” (GSV, p. 327)
- décimo segundo verso: “Estou dando batalha. É preciso negar que o ‘Que-Diga’ existe” (GSV, p. 329)
- décimo terceiro verso: “O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir” (idem)

A tentativa de decifração, porém, parece ter resultado em vão quando Riobaldo questiona: “Quando foi que eu tive minha culpa?” e adiante “O senhor me acusa?”. São questionamentos que evidenciam a resistência do narrador em aceitar a correspondência entre os fatos vivenciados e os versos da canção. Isso acontece porque o que não ocorre é justamente a “revelação” ou mesmo a “visão”, porque a nova visão, no sentido do efeito produzido pelo estranhamento, é uma visão negativa, uma espécie de cegueira.

Todavia, é a partir da canção que Riobaldo traz à tona a lembrança de acontecimentos que foram determinantes em sua vida. Nas inúmeras reminiscências, a cantiga está sempre presente como um elo, que liga as pontas soltas do narrado: a vila, a moça virgem, a viagem, a guerra, jagunçagem, o amor, o sertão, a poesia, a mãe, a natureza:

Somente que me valessem, indas que só em breves e poucos, na idéia do sentir, uns lembrares e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguintes eram: a cantiga de Siruiz, a Bigri minha mãe me ralhando; os buritis dos buritis – assim aos cachos; o existir de Diadorim, a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-croa; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas; e a minha Otacília.

No sirgo fio dessas recordações, acho que eu bateava outra espécie de bondade. Devo que devia também de ter querido outra vez os carinhos daquela moça Nhorinhá, nessas ocasiões. Por que será que, aí, eu não formei a clareza disso, de a-propósito?

Por lá, adiante, na vastança, era rumo de onde ela agora morava. Isso, sim, andadamente. Mas não conheci; e demos volta. Tempos escurecidos. O que meus olhos não estão vendo hoje, pode ser o que vou ter de sofrer no dia depois-d'amanhã (GSV, p. 533-534).

Outro elemento que merece destaque é a sonoridade. O som que o próprio nome Siriuiz comporta se alastra para o restante do texto. A enfática repetição dos fonemas /s/ e /z/ – somente, valessem, indas,meninos, mulheres, recordações, escurecidos, bizarrice, vez, entre outros – é uma amostra da invasão da sonoridade do nome Siruiz, que parece ser, assim como Diadorim, um nome perpetua – um nome que fica tanto na memória de Riobaldo quanto na força sonora das palavras em seu entorno.

A escritura rosiana, assim como os buritis do relato do narrador, surge “aos cachos”, por uma linguagem que se contorce e se agrupa, pelo ritmo os “cachos” vão surgindo. Ao interlocutor/leitor cabe a tarefa de ir compondo a cena, pela via da imaginação. Nesse percurso, o leitor consegue fazer o livro passar de texto a obra e, pela imaginação, ele é capaz de corporificar e presentificar a cena.

No seu fluxo de Rio (baldo), sinuoso e labiríntico, o ímpeto da canção de Siruiz fez nascer o desejo de fazer poesia, uma prática poética que não foi como ele esperava, admitindo que seus versos “morreram, não deram cinza”:

O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive entôo de voz, e meus beiços não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é 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. 137-38; grifos nossos)

Embora o narrador considere uma cantiga estúrdia, a Canção de Siruiz é poesia que permite a criação de outros textos poéticos a partir de si e por intermédio das ressonâncias. Trata-se de uma canção-poema que inspira o jagunço Riobaldo, faz ressoar a linguagem poética: “Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão”.

Qual é a revelação estranha que essa canção contém em termos poéticos? Trata-se de uma escrita que consegue mostrar a força da língua poética. É estúrdia, mas molha a ideia de Riobaldo e, além disso, Guimarães Rosa faz a poesia da Canção de Siruiz molhar e escorrer entre a escrita e a oralidade. A poética rosiana, não somente nas canções, mas em todo o seu conjunto, é rio mutável de Heráclito<sup>20</sup>, que molha o escritor, passa pelo narrador e chega ao interlocutor/leitor.

É interessante notar, porém, que mesmo “molhando” e “adoçando” a ideia, o sentido da canção permanece inacessível, enigmático, na potência do poder dizer sem dizer “Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará com o que, por mesmo eu não saber, não digo”, ou seja, Riobaldo pede ajuda ao seu interlocutor para tentar entender por qual motivo, mesmo impulsionado pelos versos de Siruiz, os versos dele, Riobaldo, ficaram “goros”, “remidos”, “morreram”, “não deram cinza” e ele não se lembra de nenhum deles.

Pensando agora na escritura rosiana, como a epifania emerge do texto, da palavra, da voz e da linguagem? O procedimento epifânico nesta Canção cantada-escrita está inscrito esnã no que poderíamos chamar de “epifania negativa e potencial”, isto é, um processo que investe na negatividade de seu ser, no limiar entre um sentido à beira do não-sentido, do impensado, conforme o pensamento agambeniano: “Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser,

---

<sup>20</sup> Nas palavras de Riobaldo: O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão (GSV, p 39)

entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível”. (AGAMBEN, 2007, p. 30)

Ainda de acordo com Agamben, “o mais difícil é sermos capazes de anular este nada para fazer ser, do nada, alguma coisa” (2007, p. 24). A luta de Riobaldo é contra esse nada, isto é, ele precisa passar pela experiência de sua própria impotência para ser capaz de criar e tornar-se poeta.

Como afirma Agamben,

é a esta constelação filosófica que Bartleby, o escrivão, pertence. Como escriba que cessou de escrever, ele é a figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência. (AGAMBEN, 2007, p. 25)

Então o fato de Riobaldo, tal como Bartleby, não poder escrever, é um gesto que aponta para a descoberta de uma epifania negativa no sentido de atingir o ser mesmo da língua poética: negar a possibilidade de substituição, de representação porque o referente não está lá, mas em movimento contínuo entre ser - não ser. (Re)descobre, assim, o lugar-não lugar da potência de (não) versos que não fez, mas que, paradoxalmente, vão sendo pontilhados nos interstícios da sua fala, nos rastros de uma proesia estúrdia. São farrapos de ideias que permanecem como potência na memória e se (des)fazem em (quase) versos hesitantes entre som e sentido: “ 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/ a canção de Siruiz” E a pergunta que permanece ao final, sem resposta, como enigma: “Algum significado isso tem?”

### 3.2.2. Cena 2: Riobaldo versador. O poeta dos Gerais.

De acordo com Roncari (2004), Riobaldo faz menção a dois tipos de versos: aquele que profetiza sua história, ainda não vivida, cantada por Siruiz; e aqueles “outros versos” que, para ele, pareciam ser os verdadeiros: “meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas”. E, “aquela madrugada dobrada inteira” fica registrada em sua memória como um momento de epifania que o crítico abordou da seguinte maneira:

harmonia amorosa intensa com todos os seres do cosmo: homens, bichos, plantas, estrelas e tudo amalgamado pelas luzes e sons, de cantos e trilos, e pela umidade fecundadora do orvalho, que provocava nos seres o que a canção fizera em sua alma, “molhou a minha idéia”, equivalendo a uma síntese milagrosa: “os cavaleiros no sombrio amontoados, feitos bichos e árvores, o refínfim do orvalho, a estrêla-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz (p. 293; grifos nossos).

A primeira audição-leitura da canção de Siruiz nos remete a essa “síntese milagrosa” à qual o crítico se refere, a sensação é de estarmos diante de uma “harmonia amorosa intensa com todos os seres do cosmo”. Todavia, quando se ouve-lê esata balada pela “segunda vez”, isto é, com o olhar mais atento percebemos que estamos diante de uma epifania negativa, isto é, de percepção da língua em sua impossibilidade representativa por meio da língua poética, opaca e (contra) comunicativa, que “faz ver” a crise da representação.

A cantiga é, assim, uma aprendizagem poética que evoca e presentifica pela palavra, pela voz, pela música, a vida do narrador, mas é também o lugar do enigma, da pergunta “Vim de lá, volto mais não?...”. Essa lição poética, ou essa poeticidade da forma que Siruiz acaba “ensinando” para Riobaldo, está presente na sensação epifânica, na visualidade e na sonoridade das palavras. E, mais uma vez, Riobaldo lembra do jagunço Siruiz, da canção, e acaba compondo novos versos:

Mas, quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti – tetéia enorme. Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor:

Trouxe tanto este dinheiro  
o quanto, no meu surrão,  
p’ra comprar o fim do mundo  
no meio do Chapadão.

Urucuia – rio bravo  
cantando à minha feição:  
é o dizer das claras águas  
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa  
passada na obrigação:  
toda noite é rio-abaixo,  
todo dia é escuridão...

Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela. Sentimento que não espairo; pois eu mesmo nem acerto com o mote disso – o que queria e o que não queria, estória sem final (GSV, p.333-34; grifos nossos).

O procedimento epifânico na cantiga inventada por Riobaldo transcorre em consonância com um conceito que Guimarães Rosa considerava muito importante: o paradoxo. A canção de Riobaldo também é uma “toada toda estranha”, os seus contrastes “claras águas” *versus* “turvam na perdição”, “sorte perigosa” *versus* “obrigação”, “toda noite é rio-abaixo” *versus* “todo dia é escuridão”, não permitem que se chegue a uma síntese, fica um espaço de potência do sim e do não.

Em outras palavras, uma epifania negativa sem ser anti-epifânica numa relação de polaridade, mas que permanece como gesto que aponta para o desejo de um sentido entre presença e ausência Mas estes versos não cantei para

ninguém ouvir”.. Na opção pelo não-cantar a música permanece em estado de potência dentro de Riobaldo confirmando, assim, a sua negatividade: “A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim”.

Mostra por meio de tons e modos singulares do dizer, o caminho para o inexplicável que para a um passo da palavra reveladora, como Agamben expõe ao especular sobre a *ideia do enigma*: “Por isso é importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso, só é verdadeira a representação que representa também a distância que a separa da verdade” (AGAMBEN, 1999, p. 107).

### 3.3 A epifania no pacto: Deus e o Diabo nas Veredas-Mortas

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para as más ações estranhas

Guimarães Rosa

A temática que envolve o pacto com o diabo é uma das mais discutidas sobre o romance rosiano. É a partir da possibilidade do pacto que Riobaldo perde o medo e a insegurança e abraça, definitivamente, o seu destino. Veredas-Mortas é o palco da epifania no pacto de Riobaldo. Muitos dos críticos e estudiosos do romance rosiano acreditam que o jagunço Riobaldo, ao chegar às Veredas-Mortas, para tratar do pacto com o diabo, relembra, sem desconsiderar suas variações, a temática de Goethe.

O interessante é que a ação evocativa de Riobaldo não recebe resposta e suas palavras mergulham no silêncio. Contudo, mesmo sem a confirmação do pacto, Guimarães Rosa insinua ao leitor que a decisão de querer se tornar pactário acaba surtindo algum efeito no jagunço que, ao voltar para junto de seus companheiros, já não age mais do mesmo jeito:

Cheguei no meio dos outros, quando o Jacaré estava terminando de coar o café. — “Tu treme de friúra, pegou da maleita ?” — em algum me perguntou. — “Que os carregue!” — eu arrespondi. (...) Arte — o enfim que nada não tinha me acontecido, e eu queria aliviar da recordação, ligeiro, o desatino daquela noite. Assim eu estava desdormido, cisado (GSV, p. 440)

Além do comportamento de Riobaldo adquirir perceptível mudança, coisas estranhas também acontecem: os cavalos começam a relinchar quando estão na presença do jagunço, por exemplo. E, ainda que o pacto não se confirme, Riobaldo alerta para o fato de que quem invoca “O pai do Mal”, quer que ele “forme forma com as presenças” (GSV, p 24). Esse poder de evocação também se aplica à escrita rosiana e, para REINALDO ” (2002, p. 10) “ao escrever sobre os assuntos o autor presentifica essas situações epifânicas de aparição”.

A decisão de se tornar pactário vem num momento de revelação, quando Riobaldo atinge a consciência de que só conseguirá derrotar o “Judas” do Hermógenes e do Ricardão se também se tornasse pactário:

[o Diabo] Quando protege, vem, protege com sua pessoa. Montado, mole, nas costas do Hermógenes, indicando todo rumo. Do tamanho dum bago de aí-vim, dentro do ouvido do Hermógenes, por tudo ouvir. Redondinho no lume dos olhos do Hermógenes, para espiar o primeiro das coisas. (GSV, p. 318).

O Hermógenes é a manifestação concreta do diabo, porque este não protege os seus pactários de longe, ele “protege com sua pessoa” e aquele que fez o pacto se torna um receptáculo do “Tinhoso”. Então, lembrando disso, é que Riobaldo acredita que a única maneira de acabar com os “Judas” é tendo a mesma força, poder e proteção que eles tinham, fazendo o contrato com o maligno:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por quê? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia.

Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado (GSV, p. 434).

Nesta cena da decisão em se tornar pactário, é interessante observar a repetição insistente do pronome “eu”, reiterando a presença de Riobaldo em oposição à não identidade do outro que pretende incorporar: “o Aquilo, o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro, o Solto-eu, o Ele”. No ritmo da fala caligrafado na escrita, constrói-se, gradativamente, a dramaticidade da cena, preparando o efeito de uma epifania reveladora cuja incompletude já está, também, indicada: “quem que não existe?”

Conforme Riobaldo segue em direção às Veredas-Mortas, é notável a mudança no espaço pelo qual ele se desloca, de modo que a narrativa também modifica o seu tom, suspende o lirismo dos elementos da natureza e abre caminho para a descrição da aridez, do vazio, do ermo, preparando, assim, a atmosfera da cena que virá concentrada num só lugar da narrativa, embora esteja pontilhada por todo o percurso do relato.

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Vareei a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo (GSV, p. 435)

O mesmo “caminho cavado” é aquele que o relato instaura no espaço deste longo e incessante percurso entre falar-escrever. Como um sob-lugar, subterrâneo, que vai escavando uma fina subcorrente de sentido. A palavra “quissassa”, por exemplo, significa terra ruim, com mato rasteiro e espinhento; “capoeira” é um lugar onde a vegetação já foi roçada ou queimada para cultivo. São expressões que “fazem ver” o local onde o pacto será encenado na relação entre o narrado e o imaginado pela ação performática da leitura.

Tatarana aguarda o encontro com o Diabo, mas essa entidade maligna não parece ser uma realidade corpórea, que se transformará em aparição ou manifestação; este “o Ele” se aproxima mais dos próprios “crespos” do “homem humano”, um desdobramento do “eu” jagunço, também ele com uma identidade

dividida por nomes que transmudam no decorrer do relato: Riobaldo – Tatarana – Urutú-Branco.

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou já não. Mas, em que formas? Chão de encruzilhada é posse dele, espejeiro de bestas na poeira rolarem. De repente, com um catrapuz de sinal, ou momenteiro com o silêncio das astúcias, ele podia se surgir para mim. Feito o Bode-Preto? O Morcegão? O Xu? E de um lugar – tão longe e perto de mim, das reformas do Inferno – ele já devia de estar me vigiando, o cão que me fareja (GSV, p. 436; grifos nossos).

A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopio do pé-devento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos... o Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Aheu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? (GSV, p. 437-38; grifos nossos)

A linguagem personifica o “redemunho” ao fazer as palavras circularem, em forma espiralada, numa dança contínua de volteios, um verdadeiro “tornopio”: “funil” e “final”, “redemoinho” e “redemunho”, “Deus”, “Diabo” e “Demo”, “fôlego de fôlego de fôlego”, “da mais-força, de maior-coragem”, “setenta e setentas”, para se concentrar, ao final, na incerteza: “como era que isso se passou”? já prefigurada no início: “Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Mas, em que formas?”

Novamente, a potência do não põe em xeque o estatuto da palavra como representação, de um referente em redemoinho, que não há e que perpassa sorrateiro, em cavas fundas, sob o rio convulso e mutável de uma narrativa no limiar, em travessia entre Deus e o Diabo; Reinaldo e Diadorim ou Maria Deodorina; Riobaldo, Tatarana ou Urutú-Branco; interlocutor “mudo” e presença gestual; leitor interpretador e ator da performance; fala e escrita; prosa e poesia.

Nesta passagem, o processo epifânico também acontece em conformidade com ritmo, a repetição e a construção da presença corporal. Ademais, há os

retornos e os avanços provocados pelo *enjablement* na prosa-poema, onde o “ró-ró girado” nos dá a ideia da materialização das idas e vindas do próprio texto. O redemoinho, por exemplo, se materializa no traçado da escrita caligráfica, no canto e no quase-signo “Ah”, “Aheu” “eh”, nas repetições, que trazem a memória da voz, do canto-dança-ritual-magia da poesia, na sua origem (SPINA, 1982)

A voz caligrafada na escrita, que o leitor ouve-lê, é uma constante no texto rosiano. É ela a responsável por carregar a obra com o presente do ato performativo e simultâneo entre as duas cenas enunciativas: escritura e oralidade. Conforme podemos evidenciar na seguinte passagem:

Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades-de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (GSV, p. 438; grifos nossos)

Da mesma maneira que Riobaldo imagina que o Diabo tenha ouvido as palavras dele “supri que ele tinha me ouvido”, o leitor tem a certeza de ouvir essa voz narrativa e essa voz autoral, que ecoam, querendo, de fato, fazer um pacto com o seu interlocutor. Um pacto que consiste na atualização e na performatização dessas duas vozes. No gesto escritural, por exemplo, “Vi asas”, a própria palavra com sua grafia, sua corporificação, sua fisicalidade, torna possível ver e ouvir, na própria construção, essas “asas”.

Ademais a epifania, nesta cena, repousa ainda sua força reveladora e encantatória na luminosidade e transfiguração que emana dos vocabulários (“adejo”, “gozo de agarro”, “tranqüilidades-de pancada”, “rio”, “asas”, “átimo”) escolhidos pelo narrador/autor para tornar a cena um evento performático, teatral. O momento epifânico não é capturável (“átimo”, “não pega nem abarca”) é “uma aragem do sagrado”, ou seja, é como a neblina que se manifesta entre o escuro e

a luz, mostrando uma relação de incerteza entre o acontecimento (pacto) e a sua potência enquanto possibilidade de sim e de não.

Ao lembrar-se do rio e “ver asas”, esse efeito de visão, conforme o procedimento de singularização que Chklovski aponta – as repetições, o ritmo, o dizer não-dizer, a preparação da ambietação – é que captam o interlocutor-leitor para dentro do espaço narrativo e o faz pactário da cena da qual é, também, ator no e com o discurso literário. O pacto, o contrato de ficção se estabelece então entre narrador e interlocutor, autor e leitor.

A importância da cena do pacto também recai sobre a mudança nas ações do narrador, que só aceitou a chefia do bando após embrenhar-se pelas Veredas-Mortas e ter invocado um ser que não respondeu, prevalecendo o silêncio: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (GSV, p. 438). E é nesse silêncio que Riobaldo encontra-se consigo mesmo mudando sua nomeação: “Fui o chefe Urutú Branco – depois de ser Riobaldo Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (GSV, p. 560).

A mudança do nome vincula-se ao momento de “cava”, de “corte” que o pacto traz: trata-se de um “eu” (Riobaldo-Tatarana) que se desdobra num “ele” (Urutú-Branco):

Daí, riu, e disse, mesmo cortês: - “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...”  
O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados:  
- “O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!...” (GSV, p. 454)

## ARMANDO “O PONTO DUM FATO”: (IN) CONCLUSÕES

Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá.

Um sentir é do sentente, mas o outro é do sentidor.

Guimarães Rosa

Ler a obra de João Guimarães Rosa é penetrar num reino repleto de inovação e revitalização da linguagem. Linguagem poética: “mel lambente”, nas palavras de Riobaldo. A tarefa de tentar compreender o significado real do mundo mitopoético do autor não admite ponto final, visto que não há ponto de partida e nem de chegada, só o meio da travessia, mas ser um leitor sensível e perceber essa carga poética é a chave para experimentar desse reino de faces secretas da palavra.

Sem pensar em esgotar as possibilidades de tudo aquilo que se pode dizer de uma obra como **Grande Sertão: Veredas**, a nossa pesquisa procurou se aproximar do processo da criação a fim de propor uma reflexão sobre a linguagem literária, em sua dimensão própria, e não na mera transparência do signo, ao considerar que estamos lidando com uma linguagem que dobra sobre si mesma para “auscultar suas próprias entranhas”.

Partindo dessa consideração, fomos investigar a fortuna crítica dedicada a Guimarães Rosa e ao estudo específico de **GSV** com o intuito de fazer um levantamento das descobertas empreendidas pelos críticos no que diz respeito à criação rosiana. No geral, a crítica se ocupou, em grande parte, e se ocupa até hoje, de estudar os aspectos temáticos e os aspectos estilísticos da obra do escritor mineiro. Um aspecto que nos chamou atenção, porém, foi a abertura de alguns estudos para a aproximação entre o procedimento literário de Rosa e o procedimento literário do escritor irlandês, James Joyce.

A partir desse caminho, apontado pela própria crítica, vislumbramos a necessidade de realizar um trabalho que adentrasse um pouco mais por essa vereda. Tal percepção fez com que formulássemos uma proposta de investigação do conceito de epifania e sua contribuição para uma nova possibilidade de análise da obra rosiana. Para tal empreitada, o estudo de Olga Sá, sobre a epifania na escritura de Clarice Lispector, foi de extrema importância para intuímos que a nossa intenção de analisar o romance de Rosa à luz do conceito de epifania era algo que estava dentro das possibilidades de um trabalho centrado na área da Literatura e da Crítica Literária.

Os passos seguintes consistiram em observar a migração da epifania, da religião para a Literatura, e observar como esse procedimento poderia ser

percebido em **GSV**. Diante disso, buscamos trabalhar não só a concepção de linguagem que Rosa nutria, mas também seu modo de funcionamento.

Na escritura de João Guimarães Rosa, a palavra poética se contorce, na tentativa de instaurar uma revitalização da linguagem e provocar no leitor uma nova visão, uma visão “primeira” das coisas. Nas palavras de Oswaldino Marques (1957), a linguagem rosiana opera da seguinte maneira:

Sua função primordial ... é descondicionar os nossos hábitos verbais e levar-nos a reexperimentar as idéias ou sensações veiculadas. A comoção que nos agita arranca-nos, por assim dizer, à nossa letargia mental e nos obriga a repensar os objetos. A linguagem opera, desse modo, a continua reativação das nossas vivências e nos abastece de conotações insuspeitadas... O seu objetivo é desviar sua criação do transito ideativo rotineiro e compeli-la a freqüentar novas pistas de invenção (p 82-83).

Na esteira dessa reflexão, foi possível (entre) ver, em **Grande Sertão: Veredas**, que a epifania atua como essa “função primordial” de descortinamento e de singularidade do próprio processo de escritura-oralidade. Visto que, para James Joyce, uma obra só adquire caráter epifânico quando consegue registrar os “fortuitos momentos da vida”, o romance de Guimarães Rosa nos presenteia com um engenhoso registro destes singelos momentos da vida do narrador Riobaldo.

A epifania, na obra rosiana, não é um movimento de captura desses momentos, ela é antes um gesto que aponta para o inapreensível. Conforme pudemos observar no capítulo de análise das 3 cenas (Diadorim – a canção de Siruiz e o pacto) no qual é possível percebermos que o ponto de intersecção entre as cenas enunciativas está na percepção da negatividade do ser potencial da palavra poética.

Nessa negatividade está a “nova visão” da língua como não representação, por meio de uma palavra, que não quer representar, mas ser a própria coisa sem poder sê-lo, afinal a fala de Riobaldo, mesmo com sua oralidade corporal, performática e presentificadora, mostra também sua “impossibilidade de abranger a vida em seu contínuo fluir e mesmo de capturar o instante primordial das

origens” (Lages, 2002, p. 74). Isso porque a fala do jagunço-narrador é um texto escrito que encena uma situação de fala.

Em **Grande Sertão: Veredas**, o ser da linguagem, fundado sobre a representação, está em crise, já que a língua poética, ao revelar um referente em trânsito e vazio, investe contra a substituição de a por b (símbolo) em favor de quase-signos, gestos que apontam apenas, para o poder de dizer sem dizer, para o potencial e inapreensível, que seria o novo sentido de epifania no ser da linguagem rosiana, isto é, uma epifania em estado permanente de negatividade, onde a palavra poética está sempre em movência e o deslocamento para outro lugar, ou seja, o significado se dilui num contínuo nascer-morrer.

Por isso, Agamben, no prefácio de seu livro **Estâncias**, mostra a crítica literária como uma ciência sem objeto e que trabalha com aquilo que se mantém inacessível e inapreensível, isto é, “uma obra que merecesse ser qualificada de crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava” (2007, p. 9). Essa é também a hipótese de João Guimarães Rosa quando afirma, em **Tutaméia**: “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (1967, p.12).

Ao refletir sobre essa epifania transgressora, na escritura do romance rosiano, como deflagradora do processo de dramatização da linguagem, é inevitável pensarmos no próprio material linguístico que é submetido, pelo artista, a inúmeros níveis de (des)construção:

O abalo do significante se processa visando recuperar cada um dos seus traços construtivos, explorando sua força sugestiva, mágica, plurissignificante. Pode-se mesmo afirmar que cada signo é uma constelação em si, pelas múltiplas irradiações que projeta de sua realidade física. Cada palavra se submete a uma agônica travessia ao nível da sua corporeidade. A manipulação de cada significante, considerado isoladamente, mas objetivando uma inter-relação com o todo, revela um trabalho artesanal que pressupõe um estranhamento linguístico, solicitando um leitor perspicaz, atento, capaz de captar, ainda que parcialmente, as infinitas ressonâncias sugeridas (HOISEL, 2004, *on-line*).

A escritura rosiana é o palco onde se encenam os paradoxos do dito e o não dito, o eu e o outro, a morte e o nascimento (da linguagem). Linguagem que se corporifica em cada palavra, na essência linguística que encena personagens e suas ações. É uma recriação do idioma, nos mesmos termos da empreitada do escritor irlandês, James Joyce, que atinge a microfísica da palavra poética, tornando-se um idioma que anseia tornar-se “porta para o infinito”, mesmo “oculto sob montanhas de cinzas” (ROSA *apud* LORENZ, 1991, p. 83).

A leitura que fizemos de Grande Sertão: Veredas indica que cada (re) leitura implica um processo de renovação da obra, com suas múltiplas maneiras de perceber o poético. Nesse sentido, esperamos que a presente pesquisa seja parte inicial de um processo que poderá deflagrar uma nova abordagem dos estudos literários sobre Grande Sertão: Veredas e a escritura-oralidade rosiana, pois, assim como o sertão dos Gerais, a literatura de Guimarães Rosa possui a “terceira margem”, é o símbolo do infinito –  $\infty$ .

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. **Bartleby, escrita da potência**. Editora Assírio & Alvim: Lisboa, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

ARRIGUCCI JR., David. **O mundo misturado**: romance e experiência em Guimarães Rosa. São Paulo: CEBRAP, 1996.

AUBERT, Jacques. Prólogo a Um retrato do artista quando jovem. In: **Retratura de Joyce**. Rio de Janeiro: Letra Freudiana, 1993.

AZEVEDO, Lúcia. **James Joyce e suas epifanias**. Salvador: Cógito, 2004. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792004000100033&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792004000100033&script=sci_arttext). Acesso em 22/06/2010

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONATTI, Nícia Adan. **Entre o amor da língua e o desejo**: a tarefa sem fim do tradutor. Tese de Doutorado em Linguística. UNICAMP, Campinas, 1999.

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

BUTOR, Michel. Joyce e o romance moderno. In: **Joyce e o romance moderno**. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

CABRAL, João. **João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: 34 letras, nº 3, mar. 1989.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMARGO, Flávio Pereira. **Marcel Proust e o triunfo da memória**. Madri: Espéculo: Revista de Estudos Literários, 2009. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/proustme.html>. Acesso em 14/10/2010.

CAMPOS, Augusto de. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Duas Cidades, 1975

\_\_\_\_\_. Um lance de dês do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do lauretê. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CANNABRAVA, Euryalo. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CHKLOVSKI, V. A Arte como procedimento. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973.

COUSSEIRO, Jacineide Cristina Travassos. **Introdução à Poética da Logofania: uma aplicação à Água Viva de Clarice Lispector**. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. UFPE, Pernambuco, 1998.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, Martim Vasques da. **O construtor de labirintos**. São Paulo, junho, 2002. Disponível em <http://www.dicta.com.br/o-construtor-de-labirintos/> Acesso em 10/08/2011.

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

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

ECO, Umberto. Sobre uma noção Joyceana. In: **Joyce e o estudo dos romances modernos**. Trad. S Lemos. São Paulo: Mayo, 1974.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

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

GERSEN, Bernardo. Veredas no Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

HOISEL, Evelina. **Vertentes genealógicas da escritura de Grande Sertão: veredas**. Disponível em: [http://www2.uefs.br/ppgldc/revista2\\_85.html](http://www2.uefs.br/ppgldc/revista2_85.html). Acesso em 01/03/2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Poesia e Crítica. In: **O Espírito e a Letra – Estudos de crítica literária**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998.

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

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Luís Jardim e Guimarães Rosa: quinto império**. Salvador: Gabinete Português de Leitura, nº15, dez., 2001.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LODGE, David. Epifania. In: **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MACHADO, Irene. Cenarização da fala, dos grafismos e da luz: as experiências dos signos culturais em Guimarães Rosa. In: MATOS, Edilene. **Arte e cultura: memória e transgressão**. Salvador: EDUFBA, 2011.

MARQUES, Oswaldino. **A seta e o alvo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

MEYER, Mônica. **Ser-Tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORAES, Isabella Lúcia . **Riobaldo e os enigmas da canção de Siruiz: O estranhamento em Grande Sertão: veredas**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/39817281/Riobaldo-e-os-enigmas-da-cancao-de-Siruiz>. Acesso em 22/02/2012.

MORAIS, Márcia Marques de. “Grande Sertão: Veredas – Uma leitura em perspectiva do romance”. In: **Ensaios sobre leitura 2** . Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007

MOURÃO, Rui. Processo de linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. **Riverrun: Ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

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

\_\_\_\_\_. O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Estudos – I: explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor. In: MATOS, Edilene. **Arte e cultura: memória e transgressão**. Salvador: EDUFBA, 2011.

OTTO, Walter F. **Teofania**. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2006

PEREIRA, Rubens Alves. Segundas estórias e outros enigmas In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (Org.). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POMMIER, Gerárd. **A exceção feminina: os impasses do gozo**. Trad. M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/MEC, 1958.

REINALDO, Gabriela Frota. **A mitopoiesis na canção de Siruiz, de Grande Sertão: Veredas**. In: DUARTE, Leila Parreira et al., Belo Horizonte: CESPUC, 2000.

\_\_\_\_\_. **“Uma cantiga de se fechar os olhos...”**: mito e música em Guimarães Rosa. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUCSP, São Paulo, 2002.

RESENES, Mariana Santos de; LEAL, Rachel Pentalena. **Um mergulho perscrutador no universo onírico joyciano**. Ensaios. Florianópolis: UFSC. Nº 2 – dez. 2004, p. 35-78.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Trad. Selma Calasans Rodrigues. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

RÓNAI, Paulo. **Prefácio de Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

RONCARI, Luiz. **A canção de Siruiz/Ziruiz**. São Paulo: Revista Teresa (USP), v.1, n.1, p. 283-295, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

\_\_\_\_\_. **João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SÁ Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1974.

SCHÜLER, Donaldo. O racional e o irracional no monólogo de Riobaldo. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ática, 1982.

UTÉZA, Francis. **Metafísica do Grande Sertão**. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.