



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Alessandra Moura Bizoni

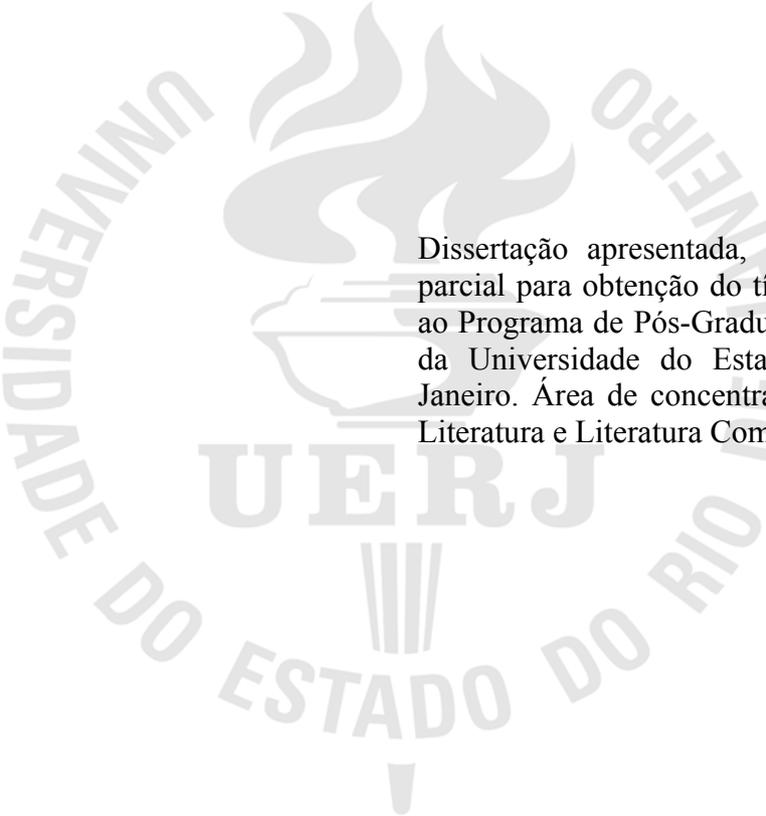
A cicatriz do Tatarana – O sagrado feminino em Grande Sertão: Veredas

Rio de Janeiro

2013

Alessandra Moura Bizoni

A cicatriz do Tatarana – O sagrado feminino em Grande Sertão: Veredas



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadora Prof^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B625	<p>Bizoni, Alessandra Moura. A cicatriz do Tatarana: o sagrado feminino em Grande sertão: veredas / Alessandra Moura Bizoni. – 2013. 99f..</p> <p>Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas - Teses. 2. Homero. Odisseia - Teses. 3. Análise do discurso narrativo – Teses. 4. Religião e literatura – Teses. 5. Bíblia e literatura - Teses. 6. Mulheres na literatura - Teses. 7. Mulheres e religião – Teses. 8. Metáfora – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81):2</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Alessandra Moura Bizoni

A cicatriz do Tatarana – O sagrado feminino em Grande Sertão: Veredas

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Aprovada em 10 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Amós Coêlho Da Silva
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora das Graças e a todas as representações da Virgem Maria que nos enchem de paz, luz e amor, enriquecendo nossa cultura e nosso viver.

À minha família, pelo apoio constante, pelo aprendizado da humildade e pelas lições diárias de amor e de fé.

AGRADECIMENTOS

À Carlinda Fragale Prate Nuñez, minha orientadora, amiga, que, com seu entusiasmo, sua dedicação e seu amor pelo ofício de ensinar, contagia a todos e figura como referência no meio acadêmico.

Ao professor Amós Coelho, pelo exemplo profissional, pela constante colaboração e pela confiança em meu trabalho.

À professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, por enriquecer esta dissertação com sua presença na banca, bem como por ter iluminado meu trabalho com suas ideias e reflexões teóricas.

Aos professores Gustavo Bernardo, José Luís Jobim e os demais docentes do Programa de Pós-graduação de Letras da UERJ, por acolherem com interesse minhas ideias e demonstrarem generosidade em compartilhar o conhecimento.

Aos jornalistas Paulo Francisco e Débora Thomé pelo apoio diário e pelas frutíferas colaborações.

À Mônica Reis, pelo auxílio nas traduções.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação de UERJ, pelo fraterno convívio e pela intensa troca de ideias e experiências.

“Nenhuma distância, por maior que a imaginemos, nos remete para a lonjura; nenhum antigo, por mais distante que pareça, nos instala no outrora. O antigo, quanto mais distante, tanto mais revigora a presença do atual, se é certo que de sua maior força retroativa depende a maior aproximação da mais distante das antiguidades”.

(Eudoro de Souza: História e Mito)

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!

(Guimarães Rosa: Grande Sertão: Veredas)

RESUMO

BIZONI, Alessandra. *A cicatriz do Tatarana: o sagrado feminino em Grande sertão: veredas*. 2013. 99f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O trabalho analisa, na obra *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa (1956), elementos discursivos indicadores de um modo de narrar que ficcionaliza, tanto na forma quanto no teor de sua mensagem, manifestações do sagrado originárias da Antiguidade grega e da tradição judaico-cristã. A partir da analogia entre a obra de Guimarães Rosa e a *Odisseia* de Homero, tornam-se evidentes vestígios do épico e de modelos clássicos de narrativa que, revestidos do peculiar trabalho da linguagem rosiana, adensam a complexidade do romance. O paralelismo com as *Sagradas Escrituras*, mais difuso, projeta as ações num patamar dramático, em que se decidem o destino das personagens e a solenidade do discurso memorável. A fundamentação teórica articula o pensamento de Erich Auerbach, André Jolles, Rudolf Otto e também de estudiosos que se dedicaram à obra do autor mineiro, como Kathrin Rosenfield. Esse recorte mostrou a presença do sagrado em “microcélulas” entretecidas ao emaranhado de histórias e “causos” que costuram a obra prima de Rosa. A cicatriz da Tatarana alude à cicatriz de Ulisses, sinal revelador da identidade do herói grego e que, no caso do jagunço Riobaldo, desoculta um amor negado por meio da purgação do passado, elaborada numa conversa “unilateral” com um suposto interlocutor. Em linguagem mítica e mágica, a figura nebulosa de Diadorim funciona como índice de ambiguidade e, ao mesmo tempo, da revelação alcançada através da morte. A pesquisa, por seu turno, segue as veredas abertas pelo estudo de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa a respeito das “mulheres vestidas de sol”, metáfora relacionada a Medeia, mas que se projeta na Virgem Maria e numa linhagem de figuras femininas da América Latina ligadas ao sagrado. Verificamos, na perspectiva das transferências culturais do tipo passado místico-mistérico/posteridade fabular, que o discurso de Riobaldo é atravessado por micronarrativas de longa tradição que sincretizam diferentes símbolos exotéricos. O trabalho encerra sua investigação desvendando a dualidade do sertão rosiano, onde impera o embate entre fé e ceticismo, a dúvida e a razão, o amor e o ódio, o masculino e o feminino, que resulta no inacabado, na travessia, a vida como metáfora, no campo das infinitas possibilidades do “homem humano”.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*. Sagrado. Feminino. *Velho Testamento*. *Odisseia*. Transferências Culturais. Metáfora bíblica.

ABSTRACT

BIZONI, Alessandra. *The scar of Tatarana – The sacred female in Grande Sertão: Veredas*. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The Dissertation analyzes, in the work *Grande Sertão: Veredas* by João Guimarães Rosa (1956), speech elements appointing to a narrative format which fictionalizes, both in the form and in the content of its message, expressions of the sacred dated as of the Ancient Greek and the Judeo-Christian tradition. From the analogy between Guimarães Rosa's work and Homer's *Odyssey*, it is clear the traces of the epic and of narrative classic models which, vested by Rosa's particular language work, thicken the complexity of the novel. The parallelism with the *Holy Scriptures*, which is more diffuse, casts the actions to a dramatic ground, in which it is decided the fate of the characters and the solemnity of the memorable speech. The theoretical grounding articulates the thoughts of Erich Auerbach, André Jolles, Rudolf Otto and also of great academics who devoted their efforts to study the work of the author from Minas Gerais state, such as Kathrin Rosenfield. This excerpt showed the presence of the sacred in "microcells" interwoven to the entanglement of stories and "tales" which joins Rosa's masterpiece together. Tatarana's scar is a reference to Ulysses' scar, a revealing mark of the Greek hero's identity and which, in the case of the gunman Riobaldo, exposes a denied love by means of purging of the past, constructed in a "one-sided" conversation with a supposed interlocutor. In a mythical and magic language, Diadorim's misty figure functions as an indication of ambiguity and, at the same time, the disclosure reached through death. The research, in turn, follows the paths opened by Professor Ribeiro Barbosa's studies regarding the "women clothed with the sun", a metaphor related to Medea, but which is projected in the Virgin Mary and in a lineage of Latin America's female figures who are related to the sacred. It can be observed, under the perspective of cultural transfers of the fable mystical-mysterious/posterity past type, that Riobaldo's speech is crossed with micro-narratives having a long tradition which combine different exoteric symbols. The Dissertation ends its investigation by disclosing the duality of Rosa's backlands, where the fight between faith and skepticism, doubt and reason, love and hate, male and female prevails, resulting in the unfinished, in the crossing, life as a metaphor, of the field with countless possibilities for the "human man".

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*. Sacred. Female. *Old Testament*. *Odyssey*. Cultural Transfers. Biblical metaphor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Nossa Senhora Aparecida	75
Figura 2 –	Orixá Nanã empunhando o ibiri	75
Figura 3 –	Caspar-David Friedrich, O Caminhante sobre o mar de névoa (1818). Kunsthalle, Hamburg	80

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	SAGRADO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS — MITOS, SÍMBOLOS E EFEITOS DO SAGRADO NA LINGUAGEM	20
1.1	O sacral, o sacro, o sagrado	20
1.2	Vestígios das sagradas escrituras em <i>Grande Sertão: Veredas</i>	24
1.2.1	26
1.3	Grande Sertão: a ficção como discurso sagrado	30
2	AS CICATRIZES NAS NARRATIVAS	34
2.1	Por uma epopeia no sertão brasileiro	36
2.2	As células textuais — confluência das formas simples/estruturas de microcontos	43
2.2.1	<u>Errância no mar / Andanças pelo sertão</u>	46
2.2.2	<u>O arco divino de Ulisses / A pontaria do Tatarana</u>	48
2.2.3	<u>Os Lestrigões e os Ciclopes / Os Cratumanos</u>	49
2.2.4	<u>A catábase / O pacto com o demo no Liso</u>	52
2.2.5	<u>Os velhos cegos Borromeu e Tirésias</u>	53
2.3	A cicatriz do feminino	53
2.4	A rasura no Sagrado	57
2.4.1	<u>O sacrifício de Isaac e o caso do menino Valtei</u>	58
2.4.2	<u>Legendas e outros “causos” no sertão mineiro</u>	63
2.4.3	<u>Sô Candelário, o lazarento, e Firminiano, que “lazarou”</u>	64
2.4.4	<u>Joe Cazuzo, o jagunço arrependido</u>	67
3	“MULHERES VESTIDAS DE SOL” — METÁFORA ABSOLUTA DAS FIGURAÇÕES FEMININAS	69

3.1	O feminino como expressão de sacralidade na América Latina (duas Virgens e um Orixá)	72
3.2	Diadorim – Virgem e guerreira, no enclave das transferências culturais ..	78
3.3	Riobaldo e Diadorim — Visão e ofuscação no Grande Sertão	83
	CONCLUSÃO	87
	REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente trabalho é apontar e analisar, na obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa¹ (Cordisburgo, 1908 - Rio de Janeiro, 1967), elementos discursivos indicadores de um modo de narrar que ficcionaliza, tanto na forma quanto no teor de sua mensagem, manifestações do sagrado originárias da Antiguidade grega e da tradição judaico-cristã. A partir da analogia entre a obra de Guimarães Rosa e a *Odisseia* de Homero, tornam-se evidentes vestígios do épico e de modelos clássicos de narrativa que, revestidos do peculiar trabalho da linguagem rosiana, adensam a complexidade do romance. Ao dissecar a narrativa do escritor mineiro, é possível encontrar questionamentos filosóficos e, ao mesmo tempo, passagens que evidenciam a semelhança com o discurso bíblico.

Publicado em 1956, o romance é considerado por estudiosos como Antônio Candido (1983) ou Roberto Schwarz (1983), a obra-prima do autor que ocupou a cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Aclamado como um dos títulos mais complexos da moderna Literatura Brasileira e (por que não?) da Literatura Universal, foi traduzido para vários idiomas, ganhou três prêmios nacionais – Machado de Assis (Instituto Nacional do Livro, 1956), Carmem Dolores Barbosa (SP, 1956) e Paula Brito (RJ, 1957) – e também adaptações para o cinema, a televisão e o teatro. Sucesso de crítica e de público, tem sido, ao longo de décadas, alvo de inúmeros e variados trabalhos acadêmicos no Brasil e no exterior.

É a Tatarana, a lagarta colorida que queima ao se encostar à pele, aquela a emprestar seu nome a Riobaldo, narrador e protagonista da trama. A variante da língua tupi assume caráter de designação estereotipada da literatura oral, remete a uma épica arcaica e se transforma em epíteto para o jagunço muito bravo, flamejante e implacável – como o réptil do sertão de Minas Gerais.

O Tatarana, quando dispara sua mira certa, brilha nos meandros do sertão; ilumina sua trajetória de lutas e peregrinações pelo cangaço brasileiro com o fogo abrasador de suas armas, característica que o diferenciou e fez com que seu nome ficasse marcado nas histórias de acomodação das contradições sociais e políticas do sertão do Brasil republicano, na primeira metade do século XX.

¹ Tendo em vista a extensa bibliografia publicada a respeito deste autor, bem como o local que ocupa no cenário da Literatura Brasileira, nos eximimos de acrescentar, no corpo do trabalho, os dados biográficos e sobre a sua produção literária. Os mesmos podem ser consultados em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=96>.

Sob o prisma da etimologia livre, poética, Riobaldo é o “riverrun” – como o de James Joyce de *Finnegans Wake*² –, é o “rio baldo”. As rasuras literárias no “riocorrente” (como afirma Haroldo de Campos) da escrita rosiana reúnem elementos da épica grega e das *Sagradas Escrituras*.

A fundamentação teórica deste estudo parte do ensaio “*A cicatriz de Ulisses*”, publicado pelo crítico alemão Erich Auerbach na obra *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*, em 1946. No ensaio, o filólogo alemão, cotejando a *Odisseia*, de Homero, e o livro “*Gênesis*” do *Velho Testamento*, assinala características dos modos discursivos sobre os quais se constituiu a civilização ocidental cristã. O crítico classifica esses dois textos (ou escrituras³) como paradigmas de linhas distintas de formas de narrar do Ocidente. Esse critério, por sua vez, se tornou, também, referência na interpretação de textos literários ligados a modos tradicionais de enunciação e veiculação de saberes socialmente prestigiados.

Este trabalho se debruçará sobre o tratamento dado a passagens que aparecem na *opus magnum* de Guimarães Rosa⁴, sem constituírem propriamente episódios, mas introduzindo células de ficcionalidade, fantasia e ecos da tradição popular no discurso. Tais passagens poderiam ser caracterizadas como nódulos embrionários de contos. Elas existem pulverizadas no caudal narrativo do *Grande Sertão*, sem se confundirem com a forma propriamente literária do conto, já suficientemente descrita e teorizada⁵.

No *épos* rosiano encontram-se inúmeros destes roteiros diegéticos – uns mais, outros menos desenvolvidos – remissivos a elementos primordiais da narrativa. São historietas curtas, ou muito antigas e conhecidas, algumas vezes um caso corriqueiro, “simples boato que

² *Finnegans Wake*, ou, na tradução brasileira (como proposta pelos irmãos Campos e referendada por Donald Schüler), *Finnicius Revém*, é o último romance de James Joyce, publicado em 1939, e um dos grandes marcos da literatura experimental por ser escrito em uma linguagem composta pela fusão de outras palavras, em inglês e outras línguas, buscando uma multiplicidade de significados.

³ O termo entra no vocabulário técnico da literatura com Roland Barthes, em livro de 1953 (*O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971), que, na década de 1970, contribui, com sua originalidade, para a consolidação da *théorie du texte* que Michel Foucault, Julia Kristeva, André Greimas, Gerard Genette, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e outros praticaram. No contexto desta introdução, a ideia da escritura retorna, para salientar o caráter formular das enunciações primordiais, depositárias de singelas convenções poéticas cujas reminiscências se encontram na infância dos povos e nas lembranças de cada um.

⁴ Há inúmeras dissertações e teses sobre *Grande Sertão: Veredas*. O tema, por imenso em extensão e inesgotável em profundidade, se soma a muitas outras dissertações, uma das quais, a de Cristiano Santos Araújo (*Nem Deus, nem demo: Diadorim. O homem humano no palco polifônico do ‘Grande Sertão: Veredas’*), defendida em março de 2011 no Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Este trabalho, pinçado dentre muitos outros, é demonstrativo da pluralidade de vertentes investigativas a que o romance remete. Mesmo versando sobre o universo mítico-sagrado da obra e tendo sido produzidas no mesmo Programa de PG, as duas dissertações se diferenciam em muitos aspectos. Constituem, juntas, contribuições à abordagem do magma ficcional e poético de Guimarães Rosa.

⁵ Destacamos, de 1928, a *Morfologia do conto maravilhoso* de Vladimir Propp (1984); do mestre da Contística Julio Cortázar, *Valise de cronópio* (1974); de Ligia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo* (1985); de Charles Kiefer, *A poética do conto: de Poe a Borges, um passeio pelo gênero* (2011); de Ricardo Piglia, *O laboratório do escritor* (1994) e do sempre atual Tzvetan Todorov, *Poética da prosa* (1979).

se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico” (JOLLES, 1976, p. 182). Através da teoria morfológica, André Jolles designou estes vestígios remanescentes de um estágio pré-literário do conto como “formas simples” (*einfache Formen*).

A peculiaridade do “conto” em relação as oito demais formas simples por ele discernidas (lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável e chiste), decorre de articulações linguísticas que reforçam sua diferenciação, no rol das formas simples que servem de matéria prima para as formas complexas, altamente convencionadas ou literárias. Seus traços distintivos são: o universo a que pertence o conto é o da mais franca publicidade e pluralidade (o conto é um roteiro altamente popular, facilmente reconhecível em suas variantes); a disposição mental de que nasce a forma (e que lhe dá uma orientação) é a de capturar a ética de um acontecimento ou manifestar a moral ingênua que lhe corresponde; o(s) gesto(s) verbal(ais): “impregnado(s) de dramaticidade (“Há muitos anos...”, “Era uma vez...” etc;) e justa (“Assim dizendo...”). Jolles não aponta um objeto investido do poder da forma (como a runa para a adivinha, ou a relíquia para a lenda ou o oráculo para o mito) capaz de figurar o conto devido à adaptabilidade desta forma aos ambientes em que ele se reatualiza.

Destacamos o conto, para facilitar a localização dos fatos da narrativa, no manancial do *Grande Sertão: Veredas*. Mas no grande relato que Riobaldo conduz, todas as formas simples podem ser identificadas. Este levantamento não será apresentado aqui, uma vez que foge ao objetivo de identificar a oralidade poética do discurso, tanto quanto a qualidade sacral e mítica que nele se evidencia.

Por vezes, em função da textura da aventura e dos motivos apresentados, os episódios descritos pelo jagunço Riobaldo se assemelham ao caráter maravilhoso cristalizado, segundo o filólogo alemão, por Homero, na *Odisseia*⁶. Neste caso, as ações se desenrolam no espaço “das origens” (*ab origine*) e num tempo indimensionável dos deuses e Seres Sobrenaturais (*in illo tempore*). As orientações teóricas de Jolles se deixam complementar perfeitamente pelas lições histórico-antropológicas de Mircea Eliade (2006).

Os referenciais de lugar remetem ao sertão. Contudo, embora seja possível uma cartografia de muitos locais citados no livro, com a localização de alguns pontos em Minas, Goiás e Bahia, esses lugares, dentro da trama, sofrem uma aderência mítica. É possível

6

Como nossa pesquisa se restringe à investigação do conteúdo ficcional e materiais narrativos da obra homérica (sem qualquer envolvimento com aspectos poetológicos do original em grego), valemo-nos da tradução: Fernando C. de Araújo Gomes, em forma narrativa (São Paulo: Ediouro, s/d).

argumentar que os referenciais de lugar atuam mais como símbolos do que como citações geográficas.

No que tange ao sagrado, Auerbach assinala a existência de um tipo de discurso cuja intenção é “recriar” o mundo “real” dentro da ficção: representa os fenômenos palpáveis e visíveis, nitidamente definidos em suas relações espaciais e temporais.

O teórico alemão classifica os dois textos (a *Odisseia* e o *Velho Testamento*) como cânones de linhas distintas de formas de narrar do Ocidente. A imbricação entre o conteúdo destas obras e a importância que elas desempenham, na formação da literatura greco-latina e, por extensão, da tradição pós-clássica, acabou por torná-las, também, referência na interpretação de textos literários.

Nesse sentido, o estudioso observa que “a cicatriz de Ulisses” é o índice que revela a identidade do Odisseu quando o mesmo retorna da Guerra de Tróia. Ao mesmo tempo, infere-se através do poder simbólico da cicatriz, a impregnação do mito do herói na consciência do homem antigo e as suas pervivências e dissidências, ao longo das eras que se sucederam, até o ponto de encontrarmos o mesmo Ulisses, em escritos dos filósofos da Escola de Frankfurt, como representante do homem iluminista, na clareira da modernidade técnica e da desrazão desumanizadora do capitalismo selvagem e da Indústria Cultural (ADORNO e HORKHEIMER: 1970). Não é este o nosso enfoque, mas é digna de menção o prestígio da linhagem temática que se inaugura a partir de Homero e o prestígio que Auerbach lhe atribui.

Em uma camada mais profunda, o recorte a ser realizado neste estudo será um grupo de contos, (ou microcontos), entrelaçados ao longo da narrativa, cuja estrutura se assemelha à das parábolas, forma de narrar presente nas *Sagradas Escrituras* e também aos episódios da *Odisseia*.

As elucubrações de Riobaldo são apresentadas ou por meio de parábolas (ou fábulas) ou por meio de “aforismos”, que se aproximam tanto em caráter formal como em termos de significados, de provérbios e salmos — modelos discursivos bíblicos. Por outro lado, as aventuras, a rasura da epopeia moderna presente em seu discurso, indicam a busca por uma nova estética que hibridize fontes tradicionais às culturas populares. Já na primeira metade do século XX, esse discurso na Literatura Brasileira se transforma em uma rasura do épico e condensa elementos do trágico.

Na obra *Desenveredando Rosa*, Kathrin Rosenfield (2006) assinala a estrutura de parábolas nas histórias narradas por Riobaldo, no início do romance. Trata-se de uma forma complexa, na qual os fatos não se encadeiam de forma linear e sucessiva, mas de modo assimétrico e irregular, cujos nexos são estabelecidos pelos fluxos de memória do narrador.

Segundo Rosenfield, histórias e personagens, boa parte impregnados de maldade, tratam do caráter humano mostrando, assim, uma possível natureza do “não-ser” que se evidencia em diferentes “causos” relatados pelo jagunço. “Riobaldo aproxima-se do problema do fim e do sentido, do ser e da razão pelo lado negativo — a partir das imagens da morte como pura anulação sem transcendência nem significação” (ROSENFELD: 2006, p.225).

Nesse sentido, o romance pode ser encarado como um “grande conto”, uma colcha de histórias entrelaçadas. Na obra *Veredas do grande conto: a descoberta do sertão em Guimarães Rosa*, Leonardo Vieira de Almeida observa: “Guimarães Rosa vem buscar na forma conto a marca alegórica, expediente que delinea uma rasura do trágico⁷” (ALMEIDA: 2011, p.13).

Na narrativa ininterrupta de Riobaldo, as parábolas anunciam o tema da trama seguinte, profetizando as alegorias que dão cor às temáticas de cunho metafísico, como embates entre Deus e o diabo, meandros na natureza humana, desígnios do amor.

Roberto Schwarz salienta que o acúmulo de estórias e a ambiguidade da sintaxe e linguagem utilizadas conferem ao discurso efeito de “curto-circuito”.

Em *Grande Sertão: Veredas* a ‘boca sem ordem nenhuma’ de Riobaldo não só se antecipa à cronologia dos fatos – carência do narrador, virtude irônica do romancista – como salta atrás, sucessivamente” (SCHWARZ: 1983, p.378).

Neste ponto da análise é que aparece uma camada mais profunda: a presença de Diadorim, personagem paradoxal, mulher vestida de homem, cuja identidade permanece na esfera da neblina, inatingível. Guerreira como um jagunço, masculinizada no modo de agir e vestir, permanece virgem — acima do querer justiceiro comum, aquém dos prazeres secretos do corpo — movida por ódio e desejo de vingança de seu pai.

Assim, da mesma forma que o reconhecimento da cicatriz se transforma em um dos pontos-chave do enredo na *Odisseia*, a revelação da identidade de Diadorim, em *Grande*

⁷ Em seu artigo *Da literatura brasileira como rasura do trágico*, que consta em *A Nau de Ícaro* (2001), o ensaísta português Eduardo Lourenço se debruça sobre autores de diferentes períodos e encontra em Machado de Assis, um “evidente sentimento de vida como tragédia”, aquilo que denomina “rasura do trágico”. Sob esta perspectiva, considera que Machado de Assis transcende a vivência trágica justamente por conta da ironia. “Mas há, ao mesmo tempo, sobrevoando ou relativizando tudo, a ironia transcendental do autor de *O alienista*, através do qual subtrai a sua visão ao triunfo do puro sem-sentido. É claro que podemos também interpretar essa ironia como a consciência de um trágico de algum modo transcendente ao próprio trágico. Se a essência do trágico é a consciência de que tudo é shakespeariana ilusão, decerto Machado de Assis não exemplifica o nosso propósito, seria antes uma exceção que paradigma”, (LOURENÇO: 2001, p.199). O escritor português assinala que foi somente com *Grande Sertão: Veredas* que a “rasura de tragédia” alcançou sua “dignidade metafísica”. “Se o sertão é metáfora do mundo — e logo na abertura do seu monólogo grandiosos Guimarães Rosa subtrai assim o Brasil à sua particularidade, instalando-o na universalidade do ‘geral’ (sem jogo de palavras) —, ...” (LOURENÇO: 2001, p.203).

Sertão: Veredas, configura-se como momento de epifania. A correlação entre dois processos narrativos que melhor podem ser apreendidos através de metáforas de reconhecimento sugere a analogia: “A cicatriz da Tatarana”.

A partir da argumentação proveniente de estudos baseados em conceitos de trocas e transferências culturais, como os de Michael Espagne (1999) e de Teresa Virgínia Barbosa (2012), pode-se dizer que a ambiguidade de Diadorim espelha a complexidade com a qual a América Latina trata personagens femininas ligadas à esfera de sacralidade.

No âmbito desta temática, a imagem resplandecente de Diadorim morta reedita a metáfora das “mulheres vestidas de sol” do Cristianismo, presente em várias representações femininas, especialmente no continente latino-americano. Confluindo com as ideias anteriormente pensadas, o mesmo processo que define o percurso trilhado para tais elaborações narrativas pode revelar mecanismos estruturantes de trocas e transferências entre culturas nas esferas míticas que permeiam o sertão criado por Guimarães Rosa.

A obra-prima de Guimarães Rosa retrata o sertão de Minas Gerais, de acordo com Schwarz (1983), por volta de 1917. A trama envolve um universo de guerras, lutas e conquistas, num incessante combate entre um modo de vida guiado por instintos primitivos, e outra forma de organização social, regida por leis, cujo objetivo é estruturar um padrão de civilidade republicano no interior do Brasil.

Narrativa ininterrupta (sem divisões de capítulos ou episódios), a obra de Guimarães Rosa se estrutura em forma de uma grande espiral, ora descendente, ora ascendente, que flutua no embalo da memória do fazendeiro Riobaldo Tatarana, conhecido pela sua pontaria certeira. Às portas da maturidade, o protagonista conta as aventuras de sua mocidade, quando foi o jagunço que “limpou” o sertão de Minas Gerais.

Título que se destaca entre a produção da terceira geração modernista brasileira, o romance de Rosa, como gênero inacabado e aglutinador, apresenta elementos contaminados pela épica e pelo drama, sendo pontuado por momentos de intenso lirismo.

No ensaio *Grande Sertão: Estudos*, que integra a *Fortuna Crítica de Guimarães Rosa*, organizada por Eduardo Coutinho, o crítico Roberto Schwarz observa que o livro tem uma composição híbrida. “Sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo. Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos” (SCHWARZ: 1983, p.378).

Menino de vida humilde, criado sem pai no interior de Minas Gerais, Riobaldo Tatarana, já na fase madura da vida, reconta sua história a um viajante que o visita em sua

fazenda. Com um olhar distanciado, reconstrói sua trajetória de forma não linear, num discurso que foge à lógica cartesiana.

Ao receber um visitante letrado, vindo dos centros urbanos, Riobaldo, por meio de um “monólogo inserto, em situação dialógica”⁸, apresenta de forma contínua vivências e intimidades ilustradas em contos, fábulas, anedotas que compõem uma tapeçaria linguística, num encontro de culturas presentes e pretéritas: é o sertão.

No romance, o narrador escolhe a travessia como metáfora da vida — simbolizada no interior do sertão de Minas Gerais pelo rio. Em sua primeira travessia, ainda garoto, no início da adolescência, cruza um trecho do Rio São Francisco acompanhado de um amigo, Reinaldo, por quem nutre simpatia assim que o conhece. Sem saber, este foi o seu primeiro encontro com Diadorim, que, já naquela época, demonstra valentia e astúcia fora do comum para sua idade.

Ao perder a mãe, Riobaldo vai morar com o padrinho, o fazendeiro Selorico Mendes, que lhe proporciona estudos. Para além da alfabetização, aprende a contar, recebendo breves noções de filosofia e literatura. Contudo, ao desconfiar que, na verdade, o padrinho é seu pai, revolta-se e foge, acompanhando um bando de jagunços.

Em suas andanças pelo sertão, reencontra Reinaldo, o amigo fluvial, que agora se apresenta como Diadorim, filho do líder de jagunços Joca Ramiro, a quem Riobaldo admira e segue prontamente. Em meio a desventuras e desavenças entre jagunços, Joca Ramiro é assassinado, desencadeando uma guerra que se estende até o final do romance.

O confronto entre grupos rivais de jagunços se reflete no conflito interno dos personagens e instaura questionamentos sobre o sentido da vida, indagação de cunho existencial que se prolonga pela oscilação do ser humano entre instinto e espírito, razão e fé, culminando com a interrogação sobre a existência de Deus.

Na sucessão de confrontos, o que está em jogo é a dificuldade de certos grupos em conviver com os padrões de civilização que passam a vigorar na recente república brasileira. Acostumados a levar uma vida “errante”, voltada para a destruição da ordem social e satisfação de instintos básicos, confrontam as formas mais elementares de lei, até mesmo uma precária regulação entre os jagunços.

Por outro lado, a travessia acontece no plano da alma de Riobaldo Tatarana que, ao se embrenhar na lida jagunça, empreende um mergulho interno na tentativa de encontrar um

⁸ Roberto Schwarz assinala que a presença do visitante é percebida apenas no reflexo do relato de Riobaldo que, na concepção do crítico literário, é a única voz do livro. “*Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica.*” (SCHWARZ: 1983, p.379).

sentido para sua vida e a explicação da razão da existência humana, tal como vivencia pelo interior do país.

E um dos principais combustíveis para sua travessia interior do romance é o questionamento sobre a existência ou não do diabo. A discussão é motivada por um suposto pacto travado pelo protagonista em um momento decisivo da guerra entre bandos. O diabo existe? Deus existe? Ou são figuras inventadas pelo homem para fugir de suas fraquezas?

Contudo, o fio condutor da epopeia pelo sertão, bem como da travessia pela alma humana, é a trajetória de Diadorim, por quem Riobaldo nutre uma paixão proibida. A identidade feminina de Reinaldo/Diadorim, revelada somente ao final da história, condena Riobaldo a uma lamentação eterna, que se consolida na narrativa complexa, estruturada sob a forma de espiral, que chega ao fim com a morte da “guerreira do sertão”, revelação que se transforma na grande decepção de sua vida.

É neste ambiente de embates que as dúvidas daquele que se proclamou Urutu-branco sucedem, servindo de combustível para a produção de histórias, de “causos” num incessante discurso, que se apoia tanto em um tempo quanto em um espaço míticos.

A revelação derradeira da real identidade da virgem-guerreira, mais do que reviravolta na trama do romance, descerra de forma surpreendente e inequívoca a caminhada de Riobaldo, o vagar pelo sertão – metáfora da procura do ser humano pelo sentido da vida. Trata-se de um percurso solitário, materializado no cenário do sertão mineiro: imagem paradoxal que alude à solidão do deserto ao mesmo tempo em que remete à exploração do interior do indivíduo.

A partir de conceituação apresentada por antropólogos e historiadores, serão assinalados elementos do Sagrado, indicados por Auerbach, que marcam a confluência entre elementos de *Grande Sertão: Veredas* e as *Sagradas Escrituras*.

Em seguida, uma comparação entre pares analógicos de episódios da *Odisseia* e da obra de Guimarães Rosa mostrará a complexidade do tecido narrativo do romance, composto por uma infinidade de formas simples, que, por sua vez, concorrem para elaboração de um discurso que mescla a épica moderna com os vestígios do trágico.

Ainda na análise, as figuras das “mulheres vestidas de sol” surgem como metáforas que confirmam o intenso intercâmbio de fontes estéticas e o sincretismo entre fontes da Antiguidade e das culturas populares que se constituíram ao longo dos séculos entre os povos latino-americanos e que trazem novo colorido a questões como o amor, o ódio, a razão, o Divino a fé, a dúvida, a morte e a vida, que atormentam a humanidade, desde sempre.

A seguir, abrem-se as veredas desta pesquisa.

1. O SAGRADO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* - MITOS, SÍMBOLOS E EFEITOS DO SAGRADO NA LINGUAGEM

“Deus come escondido, e o diabo sai por toda a parte lambendo o prato”.

Guimarães Rosa

1.1 O sacral, o sacro, o sagrado

O primeiro passo para adentrar no universo do Sagrado é buscar a sua etimologia. Houaiss indica que a palavra vem do latim, *sacratus,a,um*, particípio passado de *sacrare*: 'consagrar, sagrar' ".

Já os latinistas Ernout e Meillet (1985) apontam que o termo mais antigo, documentado nesta família cognata, é *sacer* que está ligado ao verbo *sancio*. "termo de religião e de política, significando 'tornar sagrado, inviolável' e que se opõe a *profanum*, 'o que pertence ao mundo dos homens' (*ce qui est 'sacrum' appartient au monde du 'divin'*) e não coincide com o bem ou o mal, mas o que não pode ser tocado, sem que se torne sujo; donde, o maldito”.

Alemão, professor de Teologia, Rudolf Otto⁹, influenciado pelo idealismo pós-kantiano, define o sagrado como uma categoria explicativa e valorativa, que nasce exclusivamente na esfera religiosa. Publicado em 1917, seu livro *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios (Das Heilige)* é considerado um dos mais importantes tratados teológicos em língua alemã do século XX.

Este autor assinala que o fato religioso deve ser apreendido como algo mais que puro sentimento; é preciso levar em consideração a capacidade humana de formular ideias, de pensar, de criar conceitos a respeito daquilo que é divino.

"Para toda ideia teísta de Deus, mas muito particularmente para a cristã, é essencial que a divindade seja concebida e designada com rigorosa precisão por predicados, tais como razão, espírito, vontade, vontade inteligente, boa vontade, onipotência, unidade de substância, sabedoria e outros semelhantes; quer dizer,

⁹ Rudolf Otto passou a ser conhecido pela obra *Das Heilige*, livro escrito em 1917 e que figura entre os clássicos da Filosofia da Religião. Nasceu em Peine, na Alemanha, em 1869 e faleceu em 1937. Era de família protestante, tornando-se pastor, teólogo e filósofo. Foi professor da Universidade de Göttingen de 1897 a 1907. De 1901 a 1907 foi colega de Edmund Husserl, neste período Husserl lança o novo método de investigação filosófica, denominado posteriormente de fenomenologia. (OTTO: 1985).

por predicados que correspondam aos elementos pessoais e racionais que o homem possui em si mesmo, ainda que em forma mais limitada e restrita" (OTTO: 1985, p.9. Tradução nossa¹⁰).

Ao mesmo tempo, o teólogo alemão observa que a racionalização não dá conta de explicar, em sua plenitude, a experiência transcendente, a essência da divindade.

Nesse sentido, o grande erro no campo da análise da religião feita pelos racionalistas, explica o autor, está em procurar substituir conceitos que buscam explicar o absoluto por outros que não são exclusivos da esfera religiosa; pertencem, também, “à esfera natural das representações humanas”. A solução proposta é a busca pela definição da essência do sagrado, uma vez que a religião não se reduz a enunciados racionais.

“O sagrado é uma categoria explicativa e valorativa que, como tal, se apresenta e nasce exclusivamente na esfera religiosa. É certo que interfere em outras, por exemplo, na ética; mas não procede de nenhuma. É complexa, e entre os seus diversos componentes contém um elemento específico, singular, que escapa à razão, como o foi definido acima, e que é *árreton*, inefável; ou seja, completamente inacessível à compreensão por conceitos (como em terreno diferente ocorre com o belo)".(OTTO: 1985, p.14. Tradução nossa¹¹).

Desse modo, Rudolf Otto cria o conceito de “numinoso”, um neologismo, cuja origem é a palavra latina *numen*, *-inis*, que significa divindade. O sufixo -oso corresponde a “cheio de” (medroso = cheio de medo; numinoso = cheio de divindade). O numinoso é um *a priori* que não pode ser definido, mas sim descrito. Trata-se de uma categoria que abarca o racional e o irracional na ideia de Deus, considerando a análise histórica, psicológica e semântica do conceito de *numen*, por sua vez derivado do verbo latino *nuo*, *nuëre*, “acenar com a cabeça, consentir”. A nuance verbal é fundamental para dimensionar a autoridade das *numina*, as “vontades divinas” (BRANDÃO: 1993, p. 232), que tão somente pelo menear da cabeça acolhem os pedidos dos homens. Sem se confundirem com interferências no que se encontra predeterminado pelo *Fatum* (ao contrário, diferindo-se deste), estão integradas à força do destino¹². É o que reza tanto a religiosidade popular romana – *Nil sine numine*, “Nada sem o consentimento divino” – quanto a sabedoria materialista e cética de um Lucrécio – [ad numen](#)

¹⁰ “Para todo la idea teísta de Dios, pero muy singularmente para la Cristiana, es esencial que la divindade sea concebida y designada con rigurosa precisión por predicados tales como espíritu, razón, voluntad, voluntad inteligente, buena voluntad, omnipotencia, unidad de sustancia, sabiduría y otros semejantes; es decir por predicados que corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee a si mismo, aunque en forma más limitada y restringida.”

¹¹ “Lo santo es, en primer lugar, una categoría explicativa y valorativa que como tal se presenta y nace exclusivamente en la esfera religiosa. Ciertamente es que se entromete en otras, por ejemplo, en la ética; pero no procede de ninguna. Es compleja, y entre sus diversos componentes contiene un elemento específico, singular, que se sustrae a la razón, en el sentido antes indicado, y que es *árreton*, inefable; es decir, completamente inaccesible a comprensión por conceptos (como en terreno distinto ocurre con la *bello*).”

¹² A grandiosidade do numinoso longamente analisado por Otto se enriquece com as preciosas informações recolhidas por Junito Brandão (1993).

[mentis momenque moveri](#)¹³, “(a interpretação correta está) na cabeça dos deuses e na mímica” ([Lucr. 3, 144](#)).

São inúmeras as referências ao *numine*, na literatura antiga, seja em grego (através do verbo νεύειν, “inclinár”), em sânscrito (através do verbo *nauti*, “ele se movimenta”) ou mesmo em latim, língua na qual o verbo só aparece em compostos ou na forma *nuit* (“fez sinal com a cabeça”).

Cabe, ainda, com relação ao numinoso, o questionamento sobre o modo como esse conceito se manifesta. Segundo as análises elaboradas pelo teólogo, é possível apreendê-lo por meio da observação da experiência metafísica, permeada por lastros de temor, fascinação e aniquilamento.

No entanto, o autor de *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* ressalta a diferença que existe entre o numinoso e o “sentimento de criatura”, que seria a anulação do homem perante o sagrado. Embora tal sentimento esteja presente nas vivências do numinoso, este se dá apenas na esfera do ponto de vista psicológico, como efeito da presença de um elemento transbordante e misterioso.

Rudolf Otto cita, a respeito, a fala acabrunhada de Abraão, no *Velho Testamento*, ao ousar falar com Deus acerca da sorte dos sodomitas (*Gên. I, 18, 27*): “Eis que me atrevo a te falar, eu, que sou pó e cinza”.

Esse mesmo exemplo havia sido utilizado pelo filósofo idealista alemão Friedrich Schleiermacher, que analisou detalhadamente aquilo que Rudolf Otto classificou como “sentimento e criatura”. Schleiermacher denominou o sentimento como o de “absoluta dependência”, apontando sua manifestação em várias passagens bíblicas, especialmente naquelas que se referem à *anawa*¹⁴ – pobreza de espírito, esvaziamento de si próprio, plena disponibilidade.

“O sentimento de criatura é antes um momento concomitante, um efeito subjetivo; por assim dizer, a sombra de outro sentimento, o qual, desde o início, e de modo imediato, se refere a um objeto fora de mim. E isto precisamente que chamo de numinoso. Somente lá, onde o vazio é vivido como presente – como no caso de Abraão, quando sentimos algo de caráter numinoso, onde o humor se vira para ele, isto é, apenas pelo uso da categoria numinoso, pode gerar na mente o sentimento de criatura, como seu sentimento concomitante”¹⁵ (OTTO: op. cit., p. 20, Tradução nossa).

¹³ Cf. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?!=numine&la=la#lexicon>

¹⁴ *Anawa* é uma palavra hebraica que significa “pobreza”. Os *Anawim* (plural de *anawa*) no Antigo Testamento, são os Pobres do Senhor, o Resto de Israel. A *anawa* é o resumo do espírito das Bem-aventuranças, expresso na primeira delas: “Bem-aventurados os pobres (*anawim*) de coração porque deles é o Reino dos Céus” (*Mt 5, 3-12*).

¹⁵ El sentimiento de criatura es más bien un momento concomitante, en efecto subjetivo; por cercillo así, la sombra de otro sentimiento, el cual, desde luego, y por modo inmediato, se refiere a un objeto fuera de mí. Y este, precisamente, es el que llamo lo numinoso. Solo allí donde el numen es vivido como presente - tal el caso de Abraham -, o donde sentimos algo

Já em *O Sagrado e o profano*, Mircea Eliade¹⁶, cujo trabalho foi bastante influenciado por Rudolf Otto, contextualiza a experiência religiosa, explicando que o numinoso aparece na experiência do homem como manifestação do sagrado. Segundo o especialista, o Sagrado é, em primeiro lugar, algo diferente do profano, que é o ordinário, o comum. Daí a proximidade do Sagrado com o divino, e do profano com o humano.

Eliade defende a existência de duas modalidades de experiência da humanidade: sagrada e profana, isto é, dois modos de ser-no-mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem. Sob esse ponto de vista, a manifestação do sagrado acontece por via da experiência religiosa, e em diversos outros modos-de-ser do homem, diante de todo o Universo.

“O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas.” (ELIADE: 1992, p.13).

Ao destacar o papel fundante da religião para as civilizações, o estudioso indica aspectos essenciais para a compreensão do Sagrado: a espacialidade, a temporalidade, a sacralidade, a existência humana e a vida santificada.

Para o especialista, o espaço sagrado é ponto de referência para existência humana que, em solo santo, deixa de ser caótica. Por oposição, o espaço profano não é apreendido como realidade ou orientação vivencial.

No que diz respeito à temporalidade, Eliade afirma que o tempo sagrado é o reversível, circular; é um tempo mítico, primordial, que está presente a todo momento, representando a reatualização de um evento sagrado (eternidade). Contudo, o tempo profano é a duração temporal do cotidiano, tem um começo e um fim (tempo histórico).

Dentro deste contexto, surgem os mitos, responsáveis pela atualização do tempo sagrado, a partir de sua invocação feita por meio de ritos. O mito revela como uma realidade veio à existência, preserva os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas.

de carácter numinoso, o donde el ánimo se vuelve hacia él, es decir, solo por el uso de la categoría numinoso, puede engendrarse en el ánimo el sentimiento de criatura, como su sentimiento concomitante.”

¹⁶

Mircea Eliade (1907-1986): professor, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970. É considerado um dos fundadores do moderno estudo da história das religiões e grande estudioso dos mitos.

“O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gestas* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo” (ELIADE: 1992, p.50).

Sob uma perspectiva mais profunda de análise, surgem caminhos que dão conta de uma análise equilibrada da complexidade de signos e códigos do sagrado que acabam por migrar para a tradição oral e, a seguir, para a literatura. Na rede semasiológica do sagrado (ou do santo, como o postula a tradução literal de *heilige*, termo precursor à nova abordagem da questão, no contexto do século passado), encontram-se, como se pode constatar, todos os tipos de manifestações religiosas, da tradição judaico-cristã à mítica, em todas as vertentes do paganismo; na cultura erudita e na popular; como manifestação do que pertence à religião ou aos ritos sagrados e, por sua condição excepcional, não pode ser violado – o “santo”; como indicativo de pertencimento ao conjunto de fatos e propriedades transcendente, não-imanentes: “sacral”; como venerável, digno de respeito: o “Sagrado”.

1.2 Vestígios das Sagradas Escrituras em Grande Sertão: Veredas

Erich Auerbach, no já citado ensaio *A cicatriz de Ulisses*, ao analisar a *Odisseia*, de Homero, e trechos do *Gênesis*, livro que integra o *Velho Testamento*, assinala características dos modos discursivos sobre os quais se constituiu a civilização ocidental cristã.

O autor classifica os dois textos (o episódio do *sacrifício de Isaac* e a *Odisséia*) como cânones de linhas distintas de formas de narrar do Ocidente. Reatualizando o conceito de mimesis, fixado desde Aristóteles como o processo determinante do fenômeno poético, o estudioso apresenta a narrativa, a partir de seus elementos constitutivos, como um estilo baseado na aventura, que desemboca na classificação de epopeia. Além desta formulação fundacional do gênero narrativo, indica outra vertente, que aproxima a produção estética do universo do Sagrado.

A linha inaugurada pelo poema de Homero é a de um discurso que dá visibilidade a todos os fatos que, por sua vez, se encadeiam em um arranjo lógico, em função de sua

apresentação linear e do objetivo final de levar o leitor/espectador ao transe catártico. Essa é a tese defendida por Auerbach no referido ensaio.

A cicatriz de Ulisses é o índice que revela a identidade do Odisseu¹⁷ quando o mesmo retorna da Guerra de Troia: “..., quando Ulisses regressa à casa e Euricleia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa.” (AUERBACH: 1946, p.01).

De acordo com o filólogo alemão, Homero ilumina todos os fatos, deixando claros os elos entre os acontecimentos, as intenções e os pensamentos dos personagens. Seu discurso pretende “recriar” um mundo “real” dentro da ficção: representa os fenômenos palpáveis e visíveis, nitidamente definidos em suas relações espaciais e temporais. E até mesmo aspectos psicológicos e pensamentos dos personagens são descritos: ao leitor, tudo é revelado.

“... o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações especiais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até nos momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor o saiba” (AUERBACH: 1946, p.4).

Esse modo de narrar evidencia-se na forma, pela presença de elementos como conjunções, advérbios, partículas e outros instrumentos sintáticos, articulando as partes da narrativa dentro de uma lógica de clareza, simetria e fluência rumo a um destino ritmicamente iluminado, que permanece no presente, em primeiro plano.

Ainda segundo o teórico, o texto de Homero inaugurou uma forma de narrar que se tornou padrão no Ocidente, para a composição literária, e perdura até hoje. Essa forma de estruturar a história – *in medias res*, jogando com avanços e recuos, encaixes diversos (populares, sagrados, profanos, marciais, educativos, jocosos etc...), símiles e estratégias retóricas, efeitos imagísticos e sonoros – revela um movimento uniforme e ininterrupto de acontecimentos, articulado de modo equilibrado, dentro de uma lógica calcada na harmonia temporal e espacial.

Os lugares onde se desenrola a trama são conhecidos do leitor e bem definidos. Da mesma forma, o tempo segue uma linha regular. Mesmo quando há *flashback* ou *flash forward*, ele se insere em um contexto de equilíbrio e fluência da narração. Além disso, os encaixes são sempre funcionais: nenhum elemento é mencionado, nenhum episódio é inserido

¹⁷ Empregaremos ambas as formas de denominação do protagonista da *Odisseia*, Odisseu e Ulisses, tendo em vista tratar-se, a primeira, da forma presente em Homero e aquela adotada por Auerbach; a segunda, derivada da variante gráfica *Oulixes*, serviu de fonte para o antropônimo em português e a adotamos em nosso discurso.

por acaso; os itens se articulam como um minucioso quebra-cabeças para, ao final, revelarem uma imagem coesa, coerente, com nexos internos que formam o arcabouço verossimilhante.

Tal discurso linear segue o princípio pregado na *Poética* de Aristóteles, que recomenda o equilíbrio da narrativa, representado de modo figurativo como um triângulo equilátero, cujos lados são “princípio, meio e fim”, estrutura tida pelo filósofo grego como “ideal” ou “padrão”.

1.2.1. O sacrifício da Isaac: as estratégias do *Velho Testamento*

Em contraposição ao episódio da *cicatriz de Ulisses*, Auerbach propõe a passagem do *sacrifício de Isaac*, quando Abraão recebe a incumbência de sacrificar seu filho, sem que haja qualquer explicitação a respeito de seus interlocutores, do que sobrevirá ao seu deslocamento ou do peso daquele imenso desafio. Ao leitor são omitidos referenciais importantes, como o são tempo e espaço.

Segundo o estudioso, o narrador do episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento* situa Abraão num “lugar moral” (e não o lugar real). Este pai se encontra num “espaço mítico”, sendo desafiado a oferecer inopinadamente a um destinatário invisível seu maior bem, o filho. Tal estratégia abre margem para a construção de significados por parte do leitor, já que elementos de um discurso clássico, no sentido aristotélico, são omitidos e/ou indicados a partir de uma lógica de “neutralização de referenciais”.

“Aqui, porém, Deus aparece carente de forma (e, contudo, ‘aparece’) de algum lugar, só ouvimos a sua voz e, e esta não chama nada além do nome: sem adjetivo, sem atribuir à pessoa interpelada um epíteto, como seria o caso em qualquer apóstrofe homérica” (AUERBACH: 1946, p.6).

Tratamento similar é dispensado aos índices temporais, no episódio do *Velho Testamento*. O tempo assume uma “demarcação moral”, designando não o exato instante em que Abraão obedece aos desígnios divinos, mas sim sua prontidão em obedecer-lhes.

A estratégia, também nesse aspecto, é a busca pelo indeterminado e pelo provisório. Os acontecimentos se enquadram entre o que passou e um futuro que está para acontecer, sem, contudo, partirem de uma perspectiva do presente. Não se sabe ao certo em que momento da vida de Abraão, por exemplo, Deus o convoca a sacrificar seu filho.

Mesmo quando existe uma definição, os três dias de travessia rumo ao sacrifício, o índice, antes de indicar uma descrição precisa, assume um caráter simbólico. Os três dias desencadeiam uma interpretação simbólica.

A narrativa bíblica é econômica, elaborada em poucas orações principais, sem interpolações explicativas, com pobre ligação sintática. Até mesmo elementos acessórios do sacrifício de Isaac, como servos e burros que acompanham Abraão, não são adjetivados. A qualificação fica a cargo do leitor.

Para obter tal efeito, o episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento* se estrutura por meio do discurso direto, mas que, pela perspectiva de Auerbach, não tem, como em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar aventuras e pensamentos. Pelo contrário: revela a intenção de aludir a algo implícito, que permanece na esfera da inexpressão.

Sendo assim, somente pontos culminantes e decisivos para a ação são iluminados e merecem menção e descrição. Os discursos são fragmentários, permeados por lacunas preenchidas pelo imaginário do leitor: tudo permanece inexpresso. “Mas os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência”. (AUERBACH: 1946, p.09).

Os poemas homéricos tratam de um “real” inventado, porém verossímil, que absorve o leitor por meio de entendimento objetivo e pela persuasão. Constitui uma ficção explícita, que envolve, com consentimento do leitor. Em contrapartida, o texto do episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento* lida com o campo da verdade humana. Trata-se de um discurso que se apresenta não apenas como verdadeiro, mas como a única verdade, para toda a humanidade.

De acordo com Auerbach, “o mundo do relato das *Sagradas Escrituras* não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo” (*Idem*, p.11).

Ao analisar o conceito de “*mimesis*” nos dois textos, Auerbach destaca uma diferença fundamental: os poemas homéricos pretendem levar o público a “esquecer” sua própria realidade durante algumas horas, uma vez que aprofunda a interpretação de algo fantasioso, mágico e que, ao mesmo tempo, demanda cumplicidade e envolvimento total do leitor, guiando para fora de si; por seu turno, as *Sagradas Escrituras* aspiram suplantar a própria realidade; pretendem ser o único mundo verdadeiro, assumindo o papel de “sagrado”; nesse caso, a interpretação do texto leva o leitor para dentro de si, fazendo-o com que espelhe suas atitudes e crenças com o teor daquilo que lhe é apresentado nos relatos bíblicos.

Acontece que esse relato bíblico necessita de interpretação. Sua estrutura aparece como um mosaico, onde o vazio é necessário para acolher o leitor, convencendo-o da importância de seus comentários, de seu envolvimento.

Sob este prisma, é possível delimitar dois campos de abrangência das linhas descritas como canônicas pelo filólogo alemão. A linha iniciada pelos poemas homéricos oferece um conjunto de acontecimentos preciso, com exatidão na delimitação temporal e espacial. Tais conjuntos enlaçam, com facilidade, outros conjuntos (anteriores, posteriores e simultâneos), encaixando-se em um harmônico presente de acontecimentos.

Apontando para direção oposta, os relatos bíblicos apresentam uma história universal, que começa com a criação do mundo e pretende se encerrar com o final dos tempos, quando, segundo as *Sagradas Escrituras*, o mundo deverá encontrar o seu fim.

“Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro-plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento problemático.” (AUERBACH: 1946, p.20).

De forma similar ao *sacrifício de Isaac*, o mito de Ifigênia, símbolo de autossacrifício feminino, atualiza o caráter sagrado do sacrifício, alcançado por meio de um ritual.

Homero rememora, na *Odisseia*, a calma que impede a partida das naves helênicas para o cerco de Troia. A cólera de Ártemis – causa da ausência de condições de navegabilidade para a esquadra micênica – seria aplacada somente com o sacrifício de Ifigênia. “Em Áulis os melhores chefes gregos, escol de varões, mancharam criminosamente com o sangue de Ifigênia o altar virginal de Diana” (COELHO: 2005, p. 35).

O trecho em torno do qual se forma o heroísmo de Ifigênia é conhecido. A filha mais velha de Agamemnon e Clitemnestra, irmã de Orestes e Electra e sobrinha de Menelau e Helena, princesa de Micenas, é alvejada, mesmo antes de nascer, pela sina do pai, culpado por ter atraído a ira da deusa Ártemis, ao caçar um cervo em uma floresta sagrada e se gabar de ser o melhor dos caçadores.

Como punição, a deusa monta a armadilha, na qual aprisiona o general arrogante: cessam os ventos no porto de Áulis, e Agamemnon deve sacrificar sua filha em um altar a

Ártemis, para que a deusa fizesse soprar ventos propícios à partida dos exércitos gregos para Troia. Sem contar nada à esposa ou à filha, Agamemnon é quem vai, desta vez, tramar a armadilha compensatória: arranja a vinda da filha a Áulis como noiva de Aquiles. Ao se dar conta da trama, Aquiles defende Ifigênia da raiva dos mirmidões (soldados do exército de Aquiles). O deslinde da teia em que as personagens se enredam vem da própria Ifigênia, enlaçada por falsos laços matrimoniais à rede de intrigas que surge entre o general e a deusa. Ela decide se sacrificar para cessar a revolta dos exércitos, impedir que Aquiles seja ferido em vão e ajudar os gregos a seguirem para Troia. Entretanto, no último momento, Ártemis substituiu a princesa por uma corça, e a fez sua suma sacerdotisa, levando-a para Táurida.

Coube a Eurípides explorar a tragicidade subjacente ao mito¹⁸, certamente capturado da mesma situação agônica que se desprende do episódio bíblico.

A angústia, comum aos dois episódios, foi tema de reflexão do filósofo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855). No trabalho, *A angústia de Abraão*, Wagner Barros, pesquisador da Universidade Estadual Paulista (Unesp) dissecou o texto *Temor e tremor*, no qual Kierkegaard faz uma análise do desafio imposto a Abraão.

Sob o ponto de vista ético, o sacrifício de Isaac seria condenável. Entretanto, Barros explica que, para Kierkegaard, Abraão está no estágio superior à ética: ele se encontra no “estágio religioso”.

“Encontramos na filosofia de Kierkegaard três estágios: o estético, o ético e o religioso. São diferentes maneiras de se viver a vida. Em linhas gerais, podemos dizer que o estágio estético está relacionado com o instante. O indivíduo que possui a existência estética se preocupa com o imediato. Já o indivíduo que está no estágio ético se preocupa com os deveres, com a moral. Por outro lado, a existência religiosa tem como ponto de referência Deus (BARROS, p.3, 2007).

A angústia e o sofrimento de Abraão não se restringem às reflexões a partir do paradoxo existencial em que se encontra – agradar a Deus e matar seu filho, infringindo a lei dos homens? Abraão precisa fazer tudo sozinho. Leva Isaac para um lugar distante. Assim, em meio à solidão e à angústia, tem o seu encontro efetivo com o absoluto, com o transcendente, com o divino.

“Kierkegaard faz considerações a respeito do herói trágico que tem a característica de se sacrificar em nome do geral. A exemplo disto, o autor cita o teatro grego Ifigênia em Aulide, no qual encontramos Agamemnon sacrificando a filha em nome do bem de todos. Ora, podemos perceber que o herói trágico pode ser socorrido pelos outros. Embora sacrifique a filha amada, Agamemnon tem o consolo do seu

¹⁸ Referimo-nos à peça Ifigênia em Áulis, tendo obtido o 1º lugar, no concurso dramático das Dionísias Urbanas de 405 a.C.

povo. Mas em Abraão não existe este “consolo”, pois quando Deus pede o sacrifício, fala intimamente com o marido de Sara, ninguém escuta esta conversa entre Deus e Abraão. Ninguém compreenderia o sacrifício de Isaac e, assim sendo, Abraão está abandonado (BARROS, p.4, 2007).

Assim sendo, embora apresentem semelhanças e aproximações, os sacrifícios de Isaac e Ifigênia contêm uma diferença fundamental: Agamemnon não conhece a solidão. Na tragédia, o encontro com o absoluto é feito pela própria Ifigênia, que voluntariamente se oferece a colaborar com o sucesso da Guerra de Troia.

1.3. Grande Sertão: a ficção como discurso sagrado

Em uma análise cuidadosa de *Grande Sertão: Veredas* é possível apontar elementos discursivos e simbólicos que tornam aceitável a aproximação entre a obra prima de Guimarães Rosa e as *Sagradas Escrituras*.

Como no episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento*, Rosa, em seu discurso, reduz ao mínimo elementos que indiquem com precisão tempo e espaço em que a trama se desenrola. O recorte temporal da “estória” é o do(s) acontecimento(s); o espaço é um ambiente onde o ser que habita no homem¹⁹ se maximiza e superlativiza – se manifesta como ser-tão, pois o fora e o dentro do homem se integram, formam uma díade ex-sistencial²⁰ a situação vivenciada é apreendida como um estar (“A linguagem é a morada do ser. Na habitação da linguagem habita o homem. Os pensadores e os poetas são os guardiães dessa morada” (HEIDEGGER: 2008, p. 326); o espaço contém uma poética, e a poesia (como fala que emerge) é o lugar onde o Ser se revela. Sob esta perspectiva, o autor mineiro constrói um discurso de modo a gerar, analogamente ao que se observa nos relatos bíblicos, o “lugar moral” (referenciais simbólicos) e o “tempo moral” (tempo mítico).

Os referenciais de lugar, na obra, remetem ao Sertão, lugar que transcende as descrições enviadas pela geografia física, mas pleno de densidade existencial. Contudo, embora seja possível uma cartografia de muitos locais citados no livro, com a localização de alguns pontos em Minas, Goiás e Bahia, esses lugares, dentro da trama, assumem caráter simbólico. É possível argumentar que os referenciais de lugar atuam mais como símbolos do que como citações geográficas.

¹⁹ Apoiamo-nos aqui no pensamento heideggeriano para descrever a profundidade filosófica e a carga reflexiva da narrativa rosiana. Ainda que este não seja o embasamento teórico desta dissertação, a dialética do espaço do “ser-tão” (HEIDEGGER: 2008, p.326).

²⁰ Ainda valendo-nos de Heidegger, é possível compreender “o homem como uma réplica *ex-sistente* do SER” (ARAÚDO, 2012) <<http://www.ecsbddefesa.com.br/defesa/fts/QF.pdf>, acesso 20/11/2012>, capaz de auscultar as demandas deste e dar testemunho de uma essência ex-stática que se projeta como o seu fundamento.

Um dos exemplos é o “Chapadão do Urucúia”, local da travessia do Rio São Francisco, onde Riobaldo e Reinaldo/Diadorim se conhecem. Riobaldo vai com a mãe até o porto De-Janeiro e lá encontra o menino Reinaldo, com quem atravessa o rio. O próprio Rio carrega em si aspecto simbólico, redimensionado pela travessia dos garotos, que representa, praticamente, um ritual de passagem para o despertar do desejo.

O sertão de Rosa é um sertão mítico. “O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões ... O sertão está em toda a parte” (ROSA: 1956, p.08).

Outro exemplo é o caráter quase ficcional da descrição do lugar chamado “Os-Porcos”, de onde vem Reinaldo/Diadorim. Em outras passagens do livro, é citado como um lugar belo, um lugar de refúgio, para o qual, Riobaldo e Diadorim planejam fugir após a guerra contra o bando de Hermógenes. Assim como no episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento*, o escritor mineiro desenha um “lugar moral”:

“Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu ou devia 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. Muito tempo mais tarde foi que eu soube que esse lugarzinho Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos *gerais* de Lassance” (ROSA: 1956, p.102).

O mesmo tratamento é dado ao tempo. Os índices de tempo se referem mais ao “tempo da narrativa” do que a um referencial preciso, no qual se possa datar a obra; quando muito é possível indicar a época em que as “guerras” de jagunços eram constantes no interior do país e, a partir daí, elaborar uma cronologia para encontrar a época em que a ação estaria sendo narrada por Riobaldo ao doutor visitante.

Na verdade, o tempo da narrativa também é o “tempo moral”, delimitando o seu caráter mítico. Os pontos iluminados por Rosa são aqueles que transcorrem dentro dos limites da ação e que devem ser conhecidos dentro dos limites do “aqui e agora”.

“Mas acontece que o instante entre o sono e o acordado era assaz curto, só perpassava, não dava pé. Eu não podia me firmar em coisa nenhuma, a clareza logo cessava. Daqueles avisos e propósitos, o montante

movimento do mundo me delia, igual a um secar. E eu mesmo estava contra mim, o resto do tempo.” (ROSA: 1956, p. 491).

Estudiosa de Guimarães Rosa, Kathrin Rosenfield, em *Grande Sertão: Veredas – Roteiro de Leitura* (2008), assinala a complexidade da narrativa no que tange aos referenciais canônicos de tempo e espaço.

A autora fala da “abolição das convenções racionais da narrativa”, ressaltando como os episódios narrados por Ribaldo Tatarana não se concatenam nem lógica, nem cronologicamente, desnortando o leitor pela aparência caótica e desordenada.

Segundo Rosenfield, os eventos do passado do narrador não seguem a lógica dos nexos causais. Tal lógica de nexos “descende” — indicam as ideias de Auerbach — dos padrões instaurados pelos poemas homéricos.

“Os vínculos causais e cronológicos da narrativa tradicional do ocidente visam à explicação do *porquê* das coisas narradas, evidenciando a razão de eventos ou de ações nas suas *causas*, isto é, em acontecimentos, ações ou motivos anteriores a eles.” (ROSENFELD: 2008, p.34).

No lugar dos vínculos causais e cronológicos, observa Kathrin Rosenfield, Rosa cria vínculos *imagéticos* e *fonossemânticos*, em função das relações secretas, e não necessariamente lógicas, entre sons e imagens, que criam um segundo nível de significação.

“Ora, em *Grande Sertão: Veredas* o narrador parece apagar deliberadamente essas conexões explicativas, como não se tratasse de chegar a uma compreensão da história. Tudo indica que o leitor e o ‘Senhor’ ao qual Riobaldo se dirige são convidados a uma travessia sinuosa não apenas do sertão real e geográfico, mas, sobretudo, ao sertão das letras e das palavras” (ROSENFELD: 2008, p.34).

É neste ensejo que a obra de Rosa de aproxima do Sagrado, alcançando a órbita da prece, uma vez que se propõe não a apresentar um “real” que absorva o leitor ao longo do percorrer dos acontecimentos. A obra oferece uma tentativa de “suplantar a realidade”, como discurso que se ampara no caráter sacro para se tornar, ou parecer, uma ficção “mais verdadeira”, posto que carrega princípios éticos e questiona valores e posturas morais. Mas seu maior trunfo é instalar a narrativa nesse desvão da linguagem, que tem como referência aquilo em que se crê; o que se apreende como revelação, visão extática e compreensão

suprarracional: apreensão da verdade, na perspectiva de ἀλήθεια (gr. *alétheia*), desvelamento, que, ao revelar, vela.

Um dos pilares para tal argumentação é o questionamento acerca da existência do diabo, dúvida que se estende por todo o romance. “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! É o que digo” (ROSA: 1956, p.10).

E, no final da travessia, o caráter simbólico dos lugares é reforçado e Riobaldo confirma, ou constata, sua tese de que o diabo não existe, que é uma ficção do homem.

“O Rio São Francisco — que de tão grande se comparece — parece que é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não?” (ROSA: 1956, p.608).

Outros lugares e “dobraduras” temporais (avanços e recuos, no transcurso da narrativa) serão focalizados adiante. Por ora, interessa-nos salientar o caráter cronogeopoético de células narrativas cujo sentido, em última instância, transcende a fisicidade dos lugares e a cronologia dos fatos narrados.

2. AS CICATRIZES NAS NARRATIVAS

“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 e desafinam”.

Guimarães Rosa

O sertão mítico, local onde os meandros do interior de Minas Gerais se entrelaçam aos recônditos da alma, é o palco de *Grande Sertão: Veredas* — obra que reatualiza no seio da Literatura Brasileira do século XX a matéria épica. Na construção da complexa estrutura do romance, cujas tessituras e enlaces formam extensa rede de símbolos e signos, aparecem vestígios do gênero épico.

O confronto entre grupos rivais de jagunços, ocorrido nas primeiras décadas do século passado, reflete o conflito interno dos personagens, instaurando questionamentos de cunho existencial sobre a oscilação do ser humano entre instinto e espírito, razão e fé, que culminam com o embate entre bem e mal, entre Deus e o diabo. A cicatriz poética resultante da teoandromaquia²¹ sertaneja é o infindável universo de intertextualidade concebido por Guimarães Rosa.

Nesta atmosfera, que ora se esvai no universo maravilhoso e mítico do sertão, ora penetra nas nuances históricas da incipiente república brasileira, irrompe a demanda pela elaboração de uma conceituação teórica que costure as infindáveis camadas de simbolismo da obra-prima do autor mineiro.

Com visão pioneira, Aristóteles, na *Poética* (2005), plantou os fundamentos daqueles que seriam considerados os gêneros literários “clássicos”: o épico (narrativa mítico-histórica em versos), e o dramático (apenas a tragédia²²). Tais parâmetros se estenderam entre os estudiosos do Classicismo greco-romano, passando pelo Renascimento, até o início do século XX.

A partir dessa época, teóricos, munidos de novas considerações, muitas delas associadas à chamada “teoria do discurso”, lançaram um novo olhar sobre as epopeias. No

²¹ O termo tradicionalmente designa o tema dos poemas homéricos nos quais os combates (gr. *mákhe*) entre gregos e Troianos, Aquiles e Agamemnonisses e todos os seus opositores humanos (gr. *andrōn mákhe*, batalha entre homens) se entretecem – projetando e recrudesando – conflitos entre deuses (gr. *theōn mákhe*) olímpicos e desavenças destes com os mortais defendidos (*theomakhía*).

²² Deve-se igualmente a Aristóteles o estigma que pesou por séculos sobre a comédia.

ensaio *Semiotização do discurso literário*, Anazildo Vasconcelos da Silva (1984) defende uma teoria épica do discurso para dar conta de obras cujo teor era associado ao espírito das epopeias sem, contudo, receber esta denominação.

Segundo o pesquisador, na Modernidade, a epopeia, por não preservar a forma e a estrutura clássicas — apresentada em versos — retorna sob a forma de um novo discurso: “... a teoria épica do discurso deverá ser uma reflexão sobre o processo literário de criação, na sua conversão em discurso épico” (SILVA:1984, p.10).

Ao analisar a evolução do conceito clássico, o autor brasileiro ressalta que a última grande obra da literatura universal que pode ser denominada épica, segundo parâmetros clássicos, foi *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Como principais ferramentas da épica clássica, o poema lusitano traz a organização em cantos, tendo o verso como unidade (BOWRA: 1978).

Contudo, existem importantes traços da epopeia clássica que permaneceram e impregnaram textos de ficção, como personagem, espaço, acontecimentos sucessivos, traços que caracterizam o gênero narrativo, este, sim, aplicado a produções com outros padrões formais.

“Na perspectiva dos gêneros literários, a epopeia compõe, juntamente com a ficção, o gênero narrativo. De fato a epopeia é narrativa e, por isso mesmo, apresenta os elementos característicos do gênero, o personagem, o espaço e o acontecimento, que, cosidos pelo fio narrativo, constituem um universo signico definido” (SILVA:1984, p.12).

Sob esse prisma, Anazildo Vasconcellos da Silva assinala uma diferença essencial entre narrativas de ficção e a epopeia, que ainda guardam características do gênero narrativo. Enquanto a ficção se estrutura por um processo mimético, apresentando uma “realidade ficcional”, observa o professor, a epopeia se nutre do fato histórico que, em função de sua grandiosidade, se configura em mito.

Neste contexto, extrai-se aquilo que o teórico classifica como “matéria épica”: “... uma elaboração autônoma do processo do real, resultante da fusão definitiva de uma dimensão histórica com uma dimensão mítica” (SILVA:1984, p.14). De posse desta matéria, já corrente em determinada sociedade, o poeta a transforma em epopeia, dando-lhe o formato característico. Por isso, tais textos se estruturam em dois planos: o mítico (maravilhoso) e o histórico (real). Daí a defesa de um “modelo épico”, cujas diferentes manifestações configuram-se em expressões do discurso épico.

Ao destrinchar tais características, o autor de *Semiotização do discurso literário* sinaliza três grandes modelos no desenvolvimento do conceito, todos contaminados pelas correntes em voga em determinado período histórico: “modelo épico clássico” (Antiguidade), “modelo épico renascentista” (século XVI), “modelo épico moderno” (século XX).

Interessa-nos, sobretudo, este último.

2.1 Por uma epopeia no sertão brasileiro

Romance, poesia, drama são formas de realização literária da matéria épica. Esta, para se constituir, não precisa se apresentar na rígida estrutura de uma epopeia propriamente dita, argumenta o professor Anazildo V. da Silva. Desse modo, a matéria ficcional se traveste em discurso épico, atualizado no século XX como “vestígio do épico”; este novo discurso se manifesta impregnado de uma concepção literária modernista e estruturado a partir de um plano maravilhoso.

De acordo com o autor de *Semiotização do discurso literário*, uma importante inovação do modelo épico moderno em relação aos demais se dá no que diz respeito ao herói, que parte de sua condição mítica para a realização histórica. Já nos modelos clássico e renascentista do discurso épico, o herói caminhava do plano histórico para o maravilhoso, pois se legitimava a partir de sua dimensão mítica.

“No modelo épico moderno, com o centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica, a epopeia estrutura-se a partir do plano maravilhoso. O herói aparece, inicialmente, na sua condição mítica, como agenciador da dimensão mítica, e caminha do plano maravilhoso para o histórico, a fim de agenciar a dimensão real, o que legitimará sua heroicidade. O herói se faz nos modelos clássico e renascentista, pela conquista de uma existência histórica, realizadora de sua condição mítica” (SILVA: 1984, p.28).

Calcado nessa nova estrutura, o modelo épico moderno traz inovações como a perspectiva de uma narração em primeira pessoa e também a estruturação de uma narrativa sofisticada, na qual os acontecimentos não se apresentam conforme sua ordem cronológica, mas seguindo um tempo psicológico, baseado na subjetividade de um “Eu” que se confunde com esta nova dinâmica da narrativa.

Como o herói moderno se apodera de uma condição mítica, consegue narrar seus feitos sem que os mesmos se restrinjam à condição de simples memórias. “A condição mítica do herói moderno lhe permite narrar seus próprios feitos, em primeira pessoa, o que não era

possível ao herói clássico e nem ao renascentista, dada a sua condição histórica” (SILVA: 1984, p.20).

São justamente estas considerações sobre esse novo discurso épico que possibilitam apontar, no cerne da obra *Grande Sertão: Veredas*, a matéria épica detalhadamente definida no estudo de Anazildo da Silva e elaborada de forma a revelar um “vestígio” do discurso épico.

Do ponto de vista da tradição homérica, vislumbram-se guerras e viagens. Porém, sob um enfoque moderno, a travessia de Riobaldo Tatarana pelo sertão mineiro e as aventuras por ele vividas “atualizam” o discurso épico em várias dimensões, similares, mas não idênticas ao modelo tradicional.

“Eu atravessava as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (ROSA: 2006, p.35).

As guerras acontecem em vários planos: entre jagunços e a sociedade organizada, numa perspectiva de sertão como lugar ermo e à margem da ordem social, como “terra sem lei”; e entre jagunços de grupos rivais (bando de Joca Ramiro contra o de Zé Bebelo, bando de Urutu-Branco contra bando de Hermógenes).

“... E tinha um grupo de brabos do Ricardão. Onde era que estava o Ricardão? Reunindo mais braços-de-arms, beira da Bahia. Se esperava também a vinda de Sô Candelário, com os seus. Se esperava o chefe grande, acima de todos — Joca Ramiro — falado aquela hora em Palmas. Mas eu achava aquilo tudo dando confuso. Titão Passos, cabo-de-turma com poucos homens à mão, era não obstante muito respeitado. E o sistema diversiava do regime com Zé Bebelo. Olhe: jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor” (ROSA: 2006, p.167).

Ao mesmo tempo, existe a guerra interna, o conflito constante que corrói o fazendeiro Riobaldo Tatarana, que apresenta a matéria épica ao narrar as aventuras pelo sertão de Minas Gerais, vividas durante sua juventude, cuja culminância é a revelação trágica do destino da grande paixão de sua vida: Diadorim.

“Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais sozinho no vago...’ — foi o que pensei, na ocasião. De pensar assim me desvalendo. Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter. Apertou em mim aquela tristeza, da pior de todas, que é a sem razão de motivo; que, quando notei que estava com dôr-de-cabeça, e achei que por certo a tristeza vinha era daquilo, isso até me serviu de bom consolo. E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia”(ROSA: 2006, p.288).

Essa incerteza contagia, também, as viagens, os deslocamentos, as travessias. Em uma atmosfera de guerra e de “errança” — o vagar a esmo de homens que afrontam constantemente as interdições republicanas e civilizatórias do Estado enquanto aparelho de poder — os jagunços andam em círculos, seja em função da desenfreada perseguição de seus grupos rivais, seja em decorrência da falta de perspectiva, da carência de um projeto de pertencer ao universo das novas regras políticas da república que começava a estruturar seus mecanismos de controle.

Nesse caso, em particular, evidencia-se o plano maravilhoso do herói narrador que circula, num percurso mítico pelo sertão. A busca interior por um sentido de sua existência se projeta na dinâmica, errática, complexa narração dos acontecimentos. Contaminada pela perspectiva moderna, a narrativa se estrutura em vários níveis, nos quais inúmeras redes de micronarrativas surgem e se articulam com novos cenários simbólicos e religiosos.

Ao aprofundar a análise, ganha pertinência no estudo a menção à teoria do romance, por meio da qual o teórico Mikhail Bakhtin observa as relações entre romance e epopeia, ao se debruçar sobre o estudo do romance enquanto gênero. Em seu ensaio *Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)*, no capítulo *Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance* (1998), o estudioso russo demonstra que há dificuldades em relacionar o romance a outros gêneros, uma vez que este se nutre dos demais para consolidar sua estrutura.

Expressão literária que se tornou dominante a partir do século XVIII, enquanto gênero, o romance cria novos padrões narrativos, incorporando procedimentos do drama, da poesia e da epopeia. Não obstante sua característica marcante ter sido a constante evolução, na Modernidade, expressa as tendências de mudanças do mundo, absorvendo em seu conteúdo e forma elementos que repercutem as transformações sociais, culturais e econômicas. Ao mesmo tempo em que incorpora assimilações e dialogismo formal, o romance, com sua dinamicidade, contamina os demais gêneros.

Entretanto, Bakhtin salienta que os chamados gêneros clássicos são conhecidos como formas acabadas. Em suas palavras, aparecem como “ossatura dura e já calcificada”. Por serem cânones, assumem força histórica real. Esse talvez seja o traço distintivo entre esses gêneros primordiais e o romance, forma literária em constante evolução.

“Mas o principal é que o romance não é o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas as espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é

análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (BAKHTIN: 1998, p.397).

No ensejo desta argumentação, o teórico russo observa que o passado heroico é uma instância de valores absolutos na epopeia, cuja busca se concentra no primeiro, no essencial, no ancestral: “A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga” (BAKHTIN: 1998, p.407).

O autor salienta também a mudança de ângulo característica do romance, que aglutina tendências do mundo moderno, com um modelo formal que dialoga com discursos em voga na sociedade contemporânea. “A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance” (BAKHTIN: 1998, p.407).

Encarado como “tempo absoluto” ou “ponto zero” de toda uma ancestralidade, o passado que guarda grandes feitos acabados e memoráveis sobressai como local privilegiado para o sagrado, mesmo porque a essência, a pedra primordial da civilização, por não ser mais acessível e nem possível de contemplação, torna-se passível de veneração. Assume força de verdade histórica sob a qual tudo está concluído, numa representação distanciada, que adquire caráter oficial, numa esfera sacralizada.

Por outro lado, aponta Bakhtin, a época contemporânea se caracteriza pela atualidade viva, pelo tempo inacabado, no qual até mesmo o futuro é encarado como prolongamento de um presente forçosamente inacabado. Os gêneros calcados nesse “passado absoluto”, como o épico, são posicionados em nível “superior” àqueles calcados na atualidade, em um presente sem começo nem fim.

“As categorias axiológico-temporais do começo e final absolutos têm um significado excepcional para a percepção do tempo e das ideologias das épocas anteriores. O começo é idealizado e o fim se torna sombrio (catástrofe, ‘crepúsculo dos deuses’). Esta percepção do tempo e a hierarquia das épocas é que determinadas por ela penetram em todos os gêneros elevados da Antiguidade e da atualidade.” (BAKHTIN:1998, p.411).

Diante de tais argumentos, emergem analogias e diferenças entre a estrutura de *Grande Sertão: Veredas* e os vestígios do dito discurso épico. Obra que se distancia dos movimentos regionalistas registados na Literatura Brasileira, praticados na primeira metade do século XX, o referido romance, como gênero inacabado e aglutinador, apresenta elementos contaminados pelo gênero épico, para usar a expressão do ensaísta russo.

O passado é a matéria-prima das elucubrações de Riobaldo Tatarana, ao narrar a um visitante seus feitos dos tempos em que atravessou, como jagunço, o sertão de Minas Gerais.

Esse “passado absoluto”, acabado, que traz inclusive um segredo (o insucesso de um grande amor), figura como matéria épica.

“Mas o senhor tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada”. (ROSA: 2006, p.288).

Por outro lado, a natureza romanesca, impregnada do espírito da contemporaneidade, se evidencia na medida em que a nobreza das guerras do sertão é apresentada em meio a uma atmosfera de incerteza, sufocada pelo ininterrupto questionamento sobre o sentido da existência, sobre a natureza do homem. É de dentro desta constante atmosfera de agonia que o narrador, Riobaldo Tatarana, reatualiza seus feitos, impregnado de tormentos.

Estes tormentos resultam de um olhar lançado a partir de um presente que prolonga indefinidamente as feridas de juventude de um fazendeiro amargurado. O discurso atormentado expressa sua experiência existencial, seu conhecimento de mundo, concretizados em um modo de vida sem nobreza alguma, a “vida de jagunço”.

Contudo, na medida em que a vocação para a dúvida floresce, o passado glorioso se contamina, dando um enfoque ao discurso épico, em diálogo com as inquietações da contemporaneidade.

“Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo, julgamento é sempre defeituoso, porque a gente julga o que é passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Lôas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo” (ROSA: 2006, p.269).

Essa tendência pelo presente “atrai”, conforme assinala Bakhtin, para um nível “inferior” o discurso épico. Ao contrário do espectro sacralizado de um “passado absoluto” e glorioso, cuja memória confere um patamar superior de representação, na medida em que a reatualização do passado de jagunço parte do presente, a narrativa contemporânea se contamina, e até mesmo o espaço do sagrado é alvo de questionamento.

Um dos aspectos propulsores da trama é a interrogação a respeito da existência de Deus e do diabo, matéria concretizada pela investigação da veracidade de um “suposto” pacto de Riobaldo Tatarana.

“Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é de Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa existir para haver — a gente sabendo um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer um Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA: 2006, p.269).

A ambiguidade se impõe no vestígio do épico, na medida em que o texto descreve de modo obscuro a fronteira entre o que seriam as manifestações do sagrado e os episódios e atitudes resultantes da ação meramente humana, daquilo que Guimarães Rosa categorizou como “homem humano”.

Quem também assinala esse aspecto é a professora Kathrin Rosenfield, que discorre em seu trabalho *Grande Sertão: Veredas – Roteiro de Leitura* (2008), sobre os questionamentos acerca da existência de Deus e, por conseguinte, do diabo. Segundo a ensaísta, essa matéria vertente, em certos momentos, aproxima a obra da literatura medieval e de um discurso impregnado de símbolos e mitos que remetem ao universo da religiosidade.

“Na literatura medieval e renascentista, esse combate entre tendências espirituais que se enfrentam na mente de um mesmo sujeito chama-se ‘psicomaquia’, e cada tendência aparece como um personagem objetivo e real, agindo sobre o sujeito. Esse tipo de representação não corresponde mais à concepção moderna do sujeito humano, visto, desde Freud, como um sujeito dividido. Ora, a moderna teoria do sujeito não concebe mais o indivíduo como habitado por forças opostas. A clivagem decorre do fato da dupla existência do ser humano enquanto corpo (dotado de energia) e linguagem” (ROSENFELD: 2008, p.105).

Para além do pacto com o diabo, uma das metáforas mais significativas da obra de Guimarães Rosa em análise neste estudo é a travessia. Estudiosa do legado deixado pelo escritor de Cordisburgo, Kathrin Rosenfield assinala que o termo aparece no final do romance, encerrando a obra como ação inacabada, prolongando indefinidamente o tema eleito como síntese para a vida pelo escritor mineiro.

Esse é um dos índices que aproximam as aventuras de Riobaldo Tatarana de uma dinâmica presente em epopeias clássicas, como a *Odisseia*, de Homero. E não são poucas as analogias que podem ser traçadas entre as duas obras.

Ulisses, herói da Antiguidade Clássica, faz as suas travessias: seja concebendo empreitadas na Guerra de Troia, seja vencendo tribulações para retornar à casa. Em *Grande Sertão: Veredas – Roteiro de Leitura*, Rosenfield assinala três manifestações da travessia que desempenham o papel de três grandes categorias pertinentes à narrativa: a travessia geográfica (deslocamentos pelo sertão), travessia literária (experiência vivida × experiência discursiva) e travessia da leitura (o senhor da conversa como possível interlocutor).

Desta forma, a matéria épica aparece como arcabouço de uma estrutura narrativa sofisticada, cujo desmembramento implica cortes epistemológicos e a análise dessas seções por meio de prismas distintos. “A travessia de *Grande Sertão: Veredas* corresponde, portanto,

à passagem de uma aventura subjetiva e particular a uma aventura universal, válida não apenas para o sertanejo, mas para todo e qualquer ser humano” (ROSENFELD: 2008, p.38).

Outro traço distintivo da obra em relação à lógica presente em epopeias clássicas diz respeito à apresentação sucessiva de acontecimentos, traço marcante dos textos da Antiguidade, como foi assinalado anteriormente, e vinculado a uma proposta de simetria, baseada em uma lógica cartesiana.

Os fatos descritos no romance não seguem a ordem cronológica de um passado rememorado. Pelo contrário, aparecem sem nexos causais e sem encadeamento temporal, dispostos por meio do “pacto literário” que congrega personagem, narrador, autor e leitor²³.

Em outra obra voltada para análise da produção de Guimarães Rosa, *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos* (2006), Kathrin Rosenfield também se debruça sobre o universo místico de *Grande Sertão: Veredas*. O aspecto colocado em evidência é a tentativa de Rosa em conciliar, na linguagem, categorias aparentemente diferentes como poesia e prosa, lírico e discursivo, romanesco e ensaístico, comunicação cotidiana e solenidade religiosa.

Essa dicotomia, ao mesmo tempo em que enriquece o campo de significação, uma vez que afasta certezas e multiplica as possibilidades de interpretação da matéria épica, distorce a sintaxe narrativa dos núcleos temáticos, buscando um equilíbrio entre as propostas da modernidade e as formas de pensamento tradicional. O relato de “causos” e a adoção de técnicas de livre associação se embaralham, tecendo uma complexa rede de signos e símbolos, pertencentes a diferentes culturas.

“Toda a obra de G. Rosa é animada pela tensão entre uma temática profundamente atemporal — os anseios do mágico, do místico e do metafísico — e uma forma de expressão moderna. ‘Moderno’ significa na literatura a liberação de símbolos e alegorias meramente convencionais e o reconhecimento de que a imaginação é o próprio fundamento não só da arte, mas do conhecimento científico, do pensamento teórico e dos juízos estéticos” (ROSENFELD: 2008, p.101).

Por conta desta roupagem inovadora, que reelabora o épico através de um discurso moderno, projetando e adaptando, neste, elementos das obras clássicas, é possível detectar pontos de aproximação entre os dois modelos discursivos (o clássico e o moderno). Operam a mediação entre *Grande Sertão: Veredas* e as *Sagradas Escrituras*, desde seus personagens

²³ Nas palavras da ensaísta: “Contrariando a lógica milenar do relato (em que o enredo reproduz o encadeamento segundo causa e efeito nos moldes do tempo cronológico), *Grande Sertão: Veredas* abandona-se a outra lógica: a da livre associação” (ROSENFELD: 2008, p. 39).

até as formas narrativas²⁴ (simples ou complexas) empregadas na apresentação dos inúmeros “causos”, episódios, alegorias ou mesmo parábolas.

Esses elementos – com destaque para as células narrativas remissivas ao oculto, enevoado, misterioso, transcendente – ora aparecem como desencadeadores de paradoxos sobre os quais as relações de significado se estabelecem, ora como referência a modelos de literatura clássica e medieval. Essa infinita rede de referências que enlaça o sagrado como um ingrediente ficcional àquele patamar superior, detalhado no capítulo anterior, torna-se marca distintiva da sofisticação dessa manifestação do discurso épico, ainda que (ou, talvez, justamente porque) veiculada não pela boca de um herói ou de um santo, mas pelo tartarear de um simples e angustiado jagunço.

2.2 As células textuais — confluência das formas simples/estruturas de microcontos

É com a figura do redemoinho, de uma estrutura em espiral, que o crítico literário Jean-Paul Bruyas ilustra a complexidade da estrutura de *Grande Sertão: Veredas*, na análise da obra feita em seu ensaio *Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas* (1983). No trabalho, o crítico literário explica que, embora apresente o conteúdo por meio de uma ação que se tece e progride, com personagens evoluindo em um preciso quadro geográfico e social, tais elementos se revelam ao leitor somente por meio de necessária reconstrução lógica.

No romance que classifica como “obra-prima” de Guimarães Rosa, Jean-Paul Bruyas observa que sua força renovadora se revela, em grande parte, por meio de uma desordem na apresentação dos fatos no tempo e no espaço, presente nas primeiras 300 páginas da publicação — o que equivale, segundo o estudioso, a quase dois terços da obra.

“... se todos esses elementos estão presentes na obra, eles não se revelam ao leitor senão *a posteriori*, ao preço de uma reconstrução, ao mesmo tempo lógica e cronológica, de uma reorganização (às vezes laboriosa) daquilo que no livro se apresenta numa desordem por muito tempo total” (BRUYAS: 1991, p.459).

No mesmo ensaio, o estudioso francês explica que nesses dois terços iniciais do romance ocorrem sucessivas interrupções da narrativa, em função da citação de cenas rápidas,

²⁴ Apoiamo-nos, aqui, na designação de “forma simples” formulada por André Jolles (1976) – saga, lenda, mito, provérbio, adivinha, chiste etc. – e o seu contrário (as espécies literárias consagradas, segundo o gênero a que pertencem), que o mesmo autor designa como “formas complexas”.

envolvendo personagens os mais diversos, em tempos e locais distintos, e que, em um primeiro momento, não revelam ligação imediata entre si.

No entanto, Bruyas acrescenta que, na busca por uma microestrutura fundamental em *Grande Sertão: Veredas*, o leitor avança até a última parte do livro, onde as tramas se entrelaçam e revelam a dimensão da vasta interrogação sobre o passado do narrador, tema central do romance²⁵.

A materialização destes episódios, a que se refere Bruyas, se expressa por meio de contos, digressões, epifanias, os chamados “causos” ou mesmo pelo relato de lendas e mitos do sertão. A microestrutura citada pelo autor francês, estruturada em forma de espiral (como o redemoinho), é composta por uma série de outras formas, classificadas como “formas simples” pelo filólogo André Jolles (1976).

Agrupados pelo critério da oralidade, estes modelos primordiais constituem os embriões de obras complexas, nas quais aparecem sob uma organização sofisticada. Jolles trilha o itinerário que vai da tradição oral à literatura, observando “quando, como e onde a linguagem se converte em ‘construção’ sem deixar de ser signo” (JOLLES:1976, p.19).

É nesse momento que entra em ação aquilo que o autor de *Formas Simples* definiu como “invenção poética da linguagem”. “Cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterar-lhe a ordem e recomendá-la, podemos falar então de Formas Literárias” (JOLLES:1976, p.29).

Com base nesses conceitos é possível, mais uma vez, assinalar analogias entre a estrutura da *Odisseia* e de *Grande Sertão: Veredas*. Ambos são constituídos por um emaranhado de “formas simples” que costuram as tramas, dando-lhes forma, ora mais simétrica (NUÑEZ: 2010, pp. 92-106) como na obra de Homero, ora mais irregular, como no romance de Guimarães Rosa.

Seja por meio do Conto, da Legenda, do Mito, do Memorável, do Caso, enfim, das mais variadas “formas simples”, as duas produções se impregnam deste recurso (os chamados “encaixes”, cf. TODOROV: 1973, p. 216), apreendido em muitos casos da tradição oral, para produzir um complexo e sofisticado emaranhado de significados.

²⁵ Segundo o autor, “À medida que se avança no texto, tais cenas tornam-se mais frequentes e são situadas cada vez mais claramente na ação... Fatos insignificantes ou capitais, reflexões, digressões, recuos, desvios e retornos, dispendo-se em espiral ou em forma de estrela em torno de episódios essenciais, tomam lugar num mosaico mental em que todos os elementos se respondem...” (BRUYAS: 1983, p.46).

No ensaio *A cicatriz de Ulisses*, Auerbach assinala que personagens, partes de fatos e fenômenos são colocados em correlação mútua, ininterrupta e fluente, todos claramente delimitados e graduados com relação à significação.

“... de modo que há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas. E este desfile dos fenômenos ocorre no primeiro plano, isto é, sempre em pleno presente espacial e temporal. Poder-se-ia acreditar que as muitas interpolações, o frequente avançar e retroceder, deveriam criar uma espécie de perspectiva temporal e espacial. Mas o estilo homérico jamais dá essa impressão” (AUERBACH: 1946, p.4).

Do mesmo modo, estudiosos também apontam, no romance de Rosa, uma estrutura construída pelo arranjo de outras tantas microestruturas. Embora não usem a terminologia adotada por Jolles (formas simples), pesquisadores como Leonardo Vieira de Almeida argumentam que *Grande Sertão: Veredas* é, na realidade, um “grande conto”.

No trabalho *Veredas do grande conto: a descoberta do sertão em Guimarães Rosa*, Almeida observa que a obra, na realidade, reúne uma série de pequenos contos, causos, adivinhas, anedotas e outras formas pertinentes à tradição oral do sertão mineiro. “O grande conto concebido por Rosa é a operação de uma forma escrita que artificializa uma forma falada” (ALMEIDA: 2011, p.20).

Ao aprofundar a vertente desta análise, o estudioso pondera que os contos, expressos pelas falas de contadores ao longo dos séculos, podem ser comparados a bibliotecas compostas por páginas que residem na memória dos povos.

Nesse sentido, Almeida destaca a ambiguidade entre a escrita, a tessitura do romance e a fala, o ato de narrar, por meio do qual Riobaldo Tatarana, o grande narrador de *Grande Sertão: Veredas*, “reconta” a sua história. “Pois cada conto do grande conto *Grande Sertão: Veredas* reconta a biblioteca sem reescrevê-la, no entanto, reiniciando-a como fala pelo poder de mirar e ver” (ALMEIDA: 2011, p.21).

Como se vê, o campo das associações, justaposições, empréstimos, reapropriações dos materiais poéticos e literários providenciam uma dicção ao narrador e, por conseguinte, à obra, que ultrapassa a mera transmissão de uma boa história ou de um drama particular. O destrinchamento do processo de composição da obra torna evidente a construção de uma narrativa em múltiplos patamares, a partir de uma heterogeneidade e riqueza incalculáveis de materiais – que incluem a história e o mito, o modelo épico e as suas variantes pós-clássicas, o romance e suas derivas para outras formas tanto narrativas quanto dramáticas e líricas, o

sagrado e o profano, de novo, o “grande conto” do Tatarana e as micronarrativas que a poeira do tempo recobriu, mas Rosa faz emergir por suas veredas.

2.2.1 Errância no mar / Andanças pelo sertão

O desejo de voltar para casa encobre, na verdade, a procura por si mesmo, o resgate da identidade. Esta é uma das interpretações possíveis tanto da peregrinação de Ulisses para retornar ao seu lar, em Ítaca, na Grécia, quanto para as peregrinações de Riobaldo Tatarana pelo sertão do Brasil, em um perímetro que alcança os estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás.

Territórios e realidades distintas servem de cenários e alimentam a narrativa de aventuras, a narração da busca do ser humano pelo sentido de sua existência, o seu desejo de descobrir quem esses excepcionais²⁶ “viajantes” realmente são.

O recorte adotado neste trabalho para demonstrar as analogias entre os dois textos será a análise de formas simples — contos, casos, memoráveis, entre as demais expressões de linguagem discriminadas por André Jolles — neles presentes.

Na edição brasileira da *Odisseia*, traduzida por Fernando Gomes (s/d), o conteúdo do poema homérico é apresentado em prosa, formato que adotamos, pois fica mais clara a identificação de formas simples, no *continuum* narrativo.

“Eis a história de um homem que jamais se deixou vencer. Viajou pelos confins do mundo, depois da tomada de Troia, a impávida fortaleza. Conheceu muitas cidades e aprendeu a compreender o espírito dos homens. Enfrentou muitas lutas e dificuldades, no esforço de salvar a própria vida e levar de volta os companheiros aos seus lares. Fez o que pode, mas não conseguiu salvá-los...” (HOMERO: s/d, p.13).

No título de Homero, a ação se divide em três grandes eixos: a coação de Penélope por parte dos pretendentes, o que leva Telêmaco a viajar à procura de seu pai; a chegada de Ulisses à Ilha dos Feácios, onde o mesmo, em *flashback*, narra as suas aventuras; e,

²⁶ Viajantes convencionais, Ulisses e Riobaldo, de fato, não são. Eles não têm um itinerário preestabelecido, nem as condições indispensáveis para qualquer viagem: preparação, planejamento, disposição para um serviço ou para o lazer. Escapam eles também à ontologia dos caminhantes, pois não se lançam ao exercício do caminhar – como o fazem o peregrino, o andarilho, o ermitão. Mas muito da condição destes últimos neles aparece. O fato é que se encontram, subitamente, em marcha, endereçados a um lugar impreciso e vivenciam os inesperados, a solidão, a errância, a externalidade da sua jornada. O viajante, a pé ou não, essencialmente “está fora”, “para se passar de um ‘dentro’ a outro”. Assim o define um especialista, Frédéric Gros, e vai além: “O lado de fora é uma transição: aquilo que separa, quase um obstáculo. Entre cá e lá. Mas isso não possui um valor próprio”. “Fora mal existe: como um grande corredor que separa, um túnel, uma imensa câmara de escape” (GROS: 2010, p.37). A sua não é uma viagem qualquer...

finalmente, o seu retorno à Ítaca e sua luta para expulsar os pretendentes e reconquistar o seu palácio.

Em meio a esse enredo, Ulisses narra uma série de episódios, como a passagem pela Ilha dos Lestrigões, pelo país dos Lotófagos, o duelo com Polifemo, o encontro com Nausicaa na Ilha de Esquéria — onde viviam os Feácios; o episódio do canto das Sereias, a evocação dos mortos, entre outros.

Ao analisar o mito de Ulisses no *Dicionário de Mitos Literários*, Pierre Brunel salienta que a *Odisseia*, na verdade, narra a luta do Odisseu por recobrar sua verdadeira identidade, que só pode ser recuperada em seu *locus* social, seu lar, sua pátria.

“A *Odisséia* não passa de uma longa exteriorização, de uma expulsão de si, até voltar a apropriar-se da interiorização que é o retorno à Ítaca. É neste ponto que reside a diferença fundamental entre Enéias e Ulisses. Enéias tenta voltar para Roma, Ulisses para si mesmo.” (BRUNEL:2005, p. 907).²⁷

Avaliação similar pode ser feita com relação ao vagar de Riobaldo Tatarana pelo interior do país, narrado pelo mesmo, décadas depois, a um visitante que aparece em sua fazenda. Ao contar suas aventuras como jagunço pelo sertão mineiro, o narrador, na realidade, faz uma verificação de seu passado, rememora momentos decisivos de sua vida, que culminam com a revelação da perda de seu grande amor: Diadorim.

“... Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo — para morarem famílias da gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe no real. Deus é que deixa se afinar o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia. Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente.” (ROSA: 2006, p. 309).

A analogia se constitui, todavia, em diferença, na medida em que Ulisses, reenviado a Penélope, a encontra e tem celebrado em versos o seu reencontro com a mulher e a família, ao passo que Riobaldo, ludibriado pelo destino, percebe, somente após a morte de seu verdadeiro e grande amor, que este não lhe era proibido.

No Canto IX, quando Ulisses complementa o canto de Demódoco, cantando os fatos que o menestrel sublime não conhecia, a narrativa empreende um grande *flashback*, desde o

²⁷ A *Eneida* (*Aeneis* em Latim) é um poema épico latino escrito por Virgílio no século I a.C.. Conta a saga de Enéias, um Troiano que é salvo dos gregos em Troia, viaja errante pelo Mediterrâneo até chegar à península Itálica. Seu destino era ser o ancestral de todos os romanos.

início de feitos do herói, cantado por si mesmo. Ulisses, sabedor da autoridade que a lira lhe delega, consulta os convivas do rei Alcino: “Como começarei e como terminarei? Os senhores dos céus deram-me sofrimento em abundância” (HOMERO: s/d, p.133). Mais adiante, Ulisses narra todas as vicissitudes enfrentadas até aquele momento.

“De Ilion, o vento levou-me a Ísmaro, dos ciconianos. Ali destruí as cidades e matei os homens. Pouparamos as mulheres e muito gado e bens, que dividimos para dar a cada um parte equitativa. Eu disse aos homens que deveríamos tratar de partir, mas os pobres tolos não quiseram ouvir-me. Muito vinho foi bebido. Muitos carneiros foram mortos naquela praia e rebanhos de bois.” (HOMERO: s/d, p.134).

Do mesmo modo, ao apresentar sua história para o doutor que o visita em sua fazenda, Riobaldo faz um questionamento sobre os rumos da narrativa, sobre a forma que adotará para abordar sua história. Em seu discurso figuram de forma similar lutas, saques, violência e um clima constante de batalha entre grupos rivais. É este o ambiente do sertão. “A guerra tem destas coisas, contar é que não é plausível. Mas, mente pouco, quem a verdade toda diz” (ROSA: 2006, p.364).

2.2.2 O arco divino de Ulisses / A pontaria do Tatarana

A destreza de Ulisses aparece ao longo de todo o poema. No entanto, um episódio emblemático revela sua força e sua habilidade: o manuseio do seu arco e sua exímia pontaria. Como desafio aos seus pretendentes, Penélope propõe uma competição: ela se casaria com aquele que conseguisse dobrar o arco do marido e acertasse um alvo, com a seta passando por entre o cruzamento de 12 machados.

Os pretendentes tentam, em vão, curvar o arco. Eles se lamentam de não conseguirem superar em força o príncipe Ulisses, que julgavam morto. Nem mesmo Telêmaco, filho de Penélope, consegue fazê-lo. Somente o Odisseu, ainda disfarçado de mendigo, consegue atirar, acertando no alvo e surpreendendo a todos.

“Pegou uma afiada seta que estava na mesa diante dele: as outras ainda estavam na aljava, mas os presentes pouco a sentiram. Aquela ele colocou no arco. Ainda sentado na cadeira, como estava, mirou e disparou. Não errou: a seta atravessou os cimos de todos os machados e saiu do outro lado”. (HOMERO, s/d, p.322).

É justamente neste ponto da trama, diante da comprovação de sua destreza e de posse de sua arma, que Ulisses expulsa os pretendentes do Palácio, revelando a sua verdadeira identidade e liquidando-os, em seguida.

Também Riobaldo revela que recebeu a alcunha de Tatarana, epíteto que mostra um traço importante de sua identidade de jagunço, em função de sua boa pontaria. Ele mesmo se apresenta como exímio atirador, o melhor de todo o sertão, ao seu interlocutor. “E pois, conforme dizia, por meu tiro me respeitavam, quiseram pôr apelido em mim: primeiro, *Cerzidor*, depois *Tatarana*, lagarta-de-fogo.” (ROSA: 2006, p.162).

2.2.3 Os Lestrigões e os Ciclopes / Os cratumanos

Outros episódios que correspondem em conteúdo e significado com passagens do poema homérico são os encontros de Ulisses e seus homens com o Ciclope, Polifemo e também com os Lestrigões. Os Ciclopes, como se sabe, são gigantes que, pela deformidade monocular, externalizam também suas limitações de inteligência. São canibais; vivem à margem de regras sociais, não realizam conselhos, não respeitam vizinhos, não cultivam alimentos. Representam o homem em estágio pré-civilizatório.

Após devorar alguns homens da tropa de Ulisses, apesar da superioridade de sua força, Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Teosa, é vencido pela astúcia do rei de Ítaca. Este engana a fera com um jogo de palavras, após embebedá-lo. Ao se apresentar como “Ninguém”, consegue cegá-lo e, assim, escapar de sua ilha. Porém é justamente ao vangloriar-se de seu feito que revela, então, sua identidade, sendo, em seguida, perseguido por Poseidon até o final da trama.

“Eia, ciclope! Se alguém te perguntar quem furou teu olho, dize que quem te cegou foi Ulisses, o conquistador de Troia, o filho de Laertes, que mora em Ítaca! Ao ouvir isto, ele deu um grito muito alto e disse: ‘É a velha profecia que se torna verdade!’”. (HOMERO, s/d, p.145).

Mais adiante, o grupo de Ulisses se depara novamente com canibais, os Lestrigões, um povo de gigantes.

“Vieram lestrigonianos correndo de todas as direções, aos milhares, malditos desumanos, semelhantes a gigantes... e atiraram uma chuva de pedras, do alto dos rochedos ... os gigantes os pescaram, então, como peixes, e levaram-nos para casa, para sua horrível ceia”.(HOMERO, s/d, p.152).

Também ao vagar pelos recônditos do sertão, Riobaldo e seu bando se deparam com povos que vivem em condições sub-humanas, similares às que caracterizam a vida social dos ciclopes. São os cratumanos, o povo do Pubo, e também o povo do Sucruiú. A realidade dos habitantes dessa região é tão impregnada pela miséria, que seus hábitos são praticamente “pré-civilizatórios”; seja em sua fala, seja em seus costumes, seja pela falta de contato com outras populações, seu padrão de existência revela uma condição classificada pelos jagunços como “abaixo do humano”.

Eles não usam roupas, vestem-se com farrapos; quase não têm dentes; a fala é arcaica, quase não conseguem se comunicar; ainda guardam dinheiro do tempo do Império, e seu armamento é ultrapassado. Encaram com surpresa a presença de jagunços, de pessoas civilizadas, com roupas e armamentos novos para eles.

Na trama do romance, representam uma espécie de homem que vive escondida no interior do sertão, na fronteira entre o animal selvagem e o homem civilizado. Ao referir-se aos habitantes destes dois lugares, o narrador os qualifica como “mansas feras”:

“Os quantos homens, de estranhoso aspecto, que agitavam manejos para voltarmos de donde estávamos. Por certo não sabiam quem a gente era; e pensavam que três cavaleiros menos valessem. Mas, entendendo que do caminho não desgarrávamos, começaram a ficar estramontados. Um eu vi, que dava ordens: um roceiro brabo, arrastando as calças e as esporas. Mas os outros, chumoste deles, eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir. Um, aos menos, trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca” (ROSA: 2006, p.383).

Em seguida, Riobaldo explicita o medo das doenças que eles poderiam transmitir, como lepra e bexiga preta, a varíola. O narrador de *Grande Sertão: Veredas* atribui também a esse povo um espírito de má sorte, de mau agouro, uma relação visceral com o “demo”, com as entranhas da alma. Por isso, refere-se a eles como “as criaturas”.

“Raça daqueles homens era diversificada distante, cujos modos, mal ensinada. Esses, mesmo no trivial, tinham capacidade para um ódio tão grosso, de muito alcance, que não custava quase que esforço nenhum deles; e isso com os poderes da pobreza inteira e apartada; e como assim estavam menos arredados dos bichos do que nós mesmos estamos: por que nenhuma más artes do demônio regedor eles nem divulgavam. Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto”. (ROSA: 2006, p.388).

Contudo, se Ulisses conseguiu vencer os Lestrigões e Polifemo, Riobaldo consegue transformar os cratumanos em guerreiros. Neste ponto, é possível traçar uma analogia entre os

gigantes míticos, derrotados pela astúcia do rei de Ítaca, e a mudança dos brutamontes do sertão, os cratumanos, que se tornam em guerreiros pelas mãos do Urutu-Branco.

Após passar por sua aldeia e se deparar com um estado de miséria que foge aos padrões de civilidade do interior do país da primeira metade do século XX, o líder dos jagunços leva alguns dos cratumanos para seu bando e lhes ensina a manejar armas, tentando impor-lhes algum espírito de civilidade. Domestica as feras.

Para tanto, Riobaldo recorre ao “pacto com demo” travado nas Veredas Mortas, após um período em que esteve doente, com febres. “Aquilo, o resto. Aquilo — era eu ir à meia-noite, na encruzilhada, esperar o Maligno — fechar o trato, fazer o pacto!” (ROSA: 2006, p. 410).

Em seguida, Riobaldo informa que se dirigiu às Veredas Mortas, invocou o “demo” à meia-noite, mas somente ouviu os barulhos da mata e um silêncio avassalador. Após esperar em vão por uma resposta, desfalece, exausto, e adormece na mata.

“... ‘— Posso me esconder de mim?’ Soprado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo foi que estive... Eu jazi mole no chato, no folhço, feito se um morceção caiana me tivesse chupado. Só levantei de lá foi com fome” (ROSA: 2006, p.423).

Ao despertar, Riobaldo sente-se melhor, mais forte, senhor de si mesmo. Ao acordar do seu sonho, passa a ver a realidade de forma distinta e também é encarado de forma diferente por seus companheiros e pelos animais. “Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas ideias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão” (ROSA; 2006, p.424).

Seu comportamento muda e, investido de coragem — traço de personalidade do qual carecia desde menino —, troca sua alcunha: passa a ser chamado de Urutu-Branco, assumindo o comando do bando. Investido de uma força arcaica, evocada pelo epíteto que remete aos deuses de fases zoomórficos da religião aqueia (Apolo, SmintheÚ\$, Smintheús, Esminteu); Hera, de olhos bovinos etc...), prepara-se para um ponto marcante dessa fase: será a travessia do Liso do Sussuarão, feito tentado sem sucesso anteriormente por Medeiro Vaz, líder exemplar. Riobaldo queria vencer onde ninguém jamais tivesse vencido, busca a sua *kléos*, a glória, que Ulisses conseguiu tendo paciência e expulsando, no tempo oportuno, os pretendentes de seu palácio.

“As forças me amanheceram acordado. Adiante da gente, o mangabeiral. Depois, o raso. Aí o Liso do Sussuarão — em fundo e largo, as cinquenta léguas e as quase trinta léguas, das mais. Ninguém me fazia voltar seco de lá. Aquela hora, eu só não me desconheci, porque bebi de mim — esses mares.” (ROSA: 2006, p.505).

No livro *Itinerário de Riobaldo Tatarana* (1974), obra que procura indicar com precisão os topônimos citados em *Grande Sertão: Veredas*, Alan Viggiano aponta quatro travessias como marcos fundamentais nos caminhos de Riobaldo Tatarana. Segundo Viggiano, a trajetória do narrador está interligada com o curso dos diversos rios que ele atravessa na trama.

A primeira travessia decisiva na vida do jagunço foi a do córrego do Batistério, que ocorre quando o protagonista, ainda na adolescência, conhece o menino Reinaldo (Diadorim). A segunda travessia importante foi a do Guararavacã do Guaicuí, quando o protagonista descobre o seu amor por Diadorim. A terceira travessia no enredo é justamente a das Veredas Mortas, onde Riobaldo procura pelo diabo. A travessia derradeira é a do Liso do Sussuarão, que culmina com a chegada ao Paredão, onde Diadorim morre, no combate final.

2.2.4 A catábase / o pacto com o demo no Liso

Esse percurso pode ser comparado ao que Odisseu percorre até a entrada do Hades. Sua chegada à fronteira com o Hades, local onde residem os mortos e onde está Tirésias, o grande profeta do mundo helênico — o cego que enxerga o futuro e aponta o destino de quem o consulta.

São poucos aqueles que conseguem ir até o Hades — o limite entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos — e retornar. Orientado pela feiticeira Circe, Ulisses oferece sacrifícios e consegue, então, ver os mortos, que vão beber o sangue dos carneiros por ele sacrificados. Nesse momento, os mortos aparecem. Ulisses se encontra com companheiros de sua tropa, com sua mãe, que lhe dá notícias da família, e com personagens mortos na guerra, como Aquiles e também com Agamemnon

Após o “acerto de contas” com seus mortos, Ulisses está pronto para se consultar com Tirésias, que fornece as orientações para que ele regresse à sua pátria, revelando como destino uma vida longa e uma morte serena, em seu lar. “A morte virá sobre ti vinda do mar, uma morte tranquila, quando a velhice tornar-se a tua única carga e teu povo for feliz em torno de ti. O que te digo é verdade” (HOMERO: s/d, p.168).

Impregnado de semelhante autoconfiança resultante do suposto pacto, Riobaldo, como se estivesse sendo inspirado por “forças sobrenaturais”, dá um novo rumo à guerra contra Hermógenes, em quem busca vingar a morte de Joca Ramiro, seu ex-líder e pai de Diadorim.

2.2.5 Os velhos cegos Borromeu / Tirésias

Ao prosseguir nessa empreitada, depara-se, nos meandros do sertão, com o velho Borromeu, que, a exemplo de Tirésias, é cego e atua como um consultor, fazendo previsões.

Borromeu é encontrado junto ao menino Guirigó, ambos no povoado do Sucruíú — os cratumanos mais escuros. “Quem era esse cego Borromeu? Mandeí vir. Um cego; ela era muito amarelo, escreiento, transformado” (ROSA: 2006, p.446).

O personagem, cego como Tirésias, é visto por Riobaldo como alguém que tem o poder de profetizar o destino do grupo, por isso é aceito no bando dos cangaceiros. “... que um desses, viajando parceiro com a gente, adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vão defastando o mau poder delas; conforme aprendi dos antigos” (ROSA: 2006, p.446).

Estes são apenas alguns dos índices que aproximam, tanto pelo conteúdo, como pelo formato de casos e anedotas, as histórias que estruturam os 24 cantos de *A Odisseia* e o emaranhado de afluentes que confluem para o caudaloso rio da vida de Riobaldo Tatarana, aquele que não consegue arrebatá-las as correntezas de seu destino épico, como o rei de Ítaca o fez.

2.3 A cicatriz do feminino

A presença da figura feminina é outro traço que aproxima e gera pontos de interseção entre o romance *Grande Sertão: Veredas* e *A Odisseia*. Embora nas duas publicações o protagonista seja um homem (Ulisses e Riobaldo), é salutar a participação feminina na construção nos enredos centrais de ambas as obras e dos respectivos episódios.

Nestas narrativas, as figuras femininas surgem como elementos de alteridade que, por meio do papel representado na trama e do lugar social e afetivo que ocupam, servem de instrumento para revelar aspectos da definição da identidade masculina.

O crítico Benedito Nunes, no ensaio *O amor na obra de Guimarães Rosa* (1983), aponta que o amor, em *Grande Sertão: Veredas*, ocupa posição privilegiada, entrelaçado com

o problema da existência do demônio e da natureza do Mal. O estudioso indica que, na trajetória do jagunço Riobaldo Tatarana, há três paixões qualitativamente diversas, que chegam a entrelaçar-se.

Os três amores sublinhados no ensaio de Benedito Nunes são: Otacília (forte como a paz), Diadorim (paixão inequívoca) e Nhorinhá (amor simples e natural). Nesse sentido, Nunes salienta a metáfora da “flor do amor” que, segundo Rosa, tem vários nomes: “casa comigo” (Otacília) e “dorme comigo” (Nhorinhá). Já Diadorim representaria, segundo o autor, um ser andrógino, um estado ambíguo de Eros.

“A relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília, traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotimia a Sócrates em *O Banquete*, de Platão: Eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige”. (NUNES: 1983, p.145).

Segundo Nunes, o amor em *Grande Sertão: Veredas* se acomoda sob o prisma do platonismo, mas, colocado em uma perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de rica simbologia amorosa, expressa em diversos momentos da obra. “... linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico” (NUNES: 1983, p.146).

O retorno de Ulisses da Guerra de Troia também está permeado pela presença de várias figuras femininas. Em casa, ao partir para o combate, o herói deixa sua Penélope, a esposa sensata e fiel, com seu filho ainda bebê, o pequeno Telêmaco. Por 20 anos, Penélope permanece fiel, inventa o ardil de tecer e desfazer durante a noite a mortalha de Laertes para enganar os pretendentes e, apesar das dificuldades, consegue administrar os bens do marido, salvaguardando-os, na medida do possível, daqueles que desejavam o trono de Ítaca.

Contudo, ao longo de suas andanças, Ulisses tem dois grandes encontros amorosos: um, com a feiticeira Circe, com quem permanece por quase um ano, e outro com a ninfa Calipso, que o deseja como marido e com quem o Odisseu passa sete anos, literalmente “encantado” por seu amor. Porém é justamente por sentir a falta da esposa, do lar e do seu lugar social que Ulisses canaliza suas forças para retornar à Ítaca.

Com base nesses dados, torna-se possível indicar analogias entre personagens femininas de *Grande Sertão: Veredas* e da *Odisseia*. Uma das principais é a semelhança entre Penélope e Otacília que, mesmo na condição de noiva, assume o papel de mulher

sensata e fiel com relação a Riobaldo. Apesar do pouco contato e com poucas promessas feitas por meio de cartas, a moça se mostra fiel ao narrador, embora não saiba que o noivo receberá fazendas como herança de seu padrinho.

Mesmo quando Riobaldo adoece, após a morte de Diadorim, Otacília o espera e consegue manter um casamento feliz por décadas, ao lado do ex-jagunço, diante de quem assume efetivamente o papel de esposa sensata e fiel.

Outras duas figuras que se correspondem são Nhorinhá, prostituta procurada regularmente por Riobaldo, e Calipso, filha do titã Oceano e da titânide Tétis.

A ninfa vivia em uma gruta, na encosta da ilha de Ogígia. Quando Odisseu naufragou, Calipso acolheu-o em sua morada e por ele se apaixonou. Passava os dias a tecer e a fiar, buscando seduzi-lo com a oferta da imortalidade, caso ficasse com ela para sempre.

O herói, entretanto, resistia sem conseguir esquecer a sua pátria, a sua esposa e seu filho. Passados sete anos, Calipso, por ordem de Zeus, forneceu os recursos para que Odisseu construísse uma jangada, deu-lhe provisões e assegurou-lhe as condições favoráveis para o caminho de volta ao lar.

De modo similar, apesar do apreço que demonstra por Nhorinhá, a quem procura em vários momentos da trama, Riobaldo demonstra a intenção de casar com Otacília e se intriga por reconhecer também como amor o sentimento com relação a Diadorim.

“— ‘*Casa comigo ...*’ — Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento. Ou não era? Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer. E o nome da flor era o dito, tal, se chamava — mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: — ‘*Dorme comigo...*’ Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuzza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno. Confusa é a vida da gente; como esse rio meu Urucúia vai se levar no mar.” (ROSA: 2006, p.190).

No que tange às personagens femininas, há também uma analogia possível entre a feiticeira Circe e Ana Duzuzza. Na trajetória de Ulisses, Circe é uma feiticeira que transforma homens em porcos, após seduzi-los com suas iguarias. Com o auxílio de Hermes, o herói consegue dissuadi-la e dominá-la.

““Como podes querer que eu seja gentil contigo, Circe, quando transformaste meus companheiros em porcos, nesta casa? E agora que me tens aqui, com perfídia em teu coração convidas-me a ir para o teu leito, em teu quarto, mas, quando eu me despir, tu me emasculas e me tornarás um fraco. Não entrarei no teu leito se não fizeres o juramento solene de que jamais tentarás qualquer coisa de mal contra mim.”” (HOMERO: s/d, p.157).

A feiticeira acaba se apaixonando pelo rei de Ítaca, que permanece um ano em sua casa. Contudo, é justamente Circe, por recomendação dos deuses, que fala para Ulisses procurar Tirésias, o oráculo que saberá orientá-lo com precisão para o seu regresso ao lar.

A personagem brasileira que constitui paralelo com a maga é Ana Duzuza. Embora não se relacione diretamente com Riobaldo Tatarana, é vista por ele como feiticeira. Por ser cigana, dá conselhos a Riobaldo, orientando-o em vários momentos. Um destes é justamente aquele com relação à tentativa de travessia do Liso do Sussuarão que será empreendida por Medeiro Vaz, sem sucesso. Esta, inclusive, será uma travessia decisiva em outro momento da trama.

“Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude. Ela sabia que a filha era meretriz, e até — contato que fosse para homens de fora do lugarejo, jagunços ou tropeiros — não se importava, mesmo dava sua placença. Comemos farinha com rapadura. E Ana Duzuza me disse, vendendo forte segredo, que Medeiro Vaz ia experimentar passar banda a banda o *liso* do Sussuarão.” (ROSA: 2006, p. 33).

O último destaque feminino que vamos enunciar surge de cenas de desnudamento, com importância em ambas as narrativas. Na *Odisseia*, o desnudamento de Ulisses “deságua” nu, em Creta, quando algumas jovens brincavam. Entre elas estava Nausicaa, princesa dos Feácios que, instruída pelos deuses, fora lavar as roupas do palácio em um rio próximo. A presença das moças acaba por acordar o naufrago forasteiro, que está completamente despido.

“Ulisses estava igualmente desesperado quando resolveu ir se juntar a um grupo de lindas raparigas sem ter um trapo sobre o corpo, mas não pode resistir. Que viram elas! Algo sujo, que as horrorizou: fugiram em todas as direções. Apenas a jovem princesa ficou onde estava, pois Atenéia livrou-a do medo.” (HOMERO, s/d, p. 96).

Nausicaa lhe entrega algo para vestir, além de alimentá-lo. E, em seguida, o conduz ao palácio de seus pais. Mais tarde, já na corte, após contar suas aventuras, Ulisses a compara à deusa Ártemis. Enquanto Nausicaa expressa um potencial interesse amoroso pelo forasteiro, dizendo à criada que gostaria de ter um marido como o Odisseu, seu pai, Alcinoos, diz a Ulisses que o deixaria esposar a princesa. Porém, o herói insiste em regressar ao seu lar.

“Se a encantadora Nausicaa não é de todo uma mulher comum, pois os feácios são um povo que foge em parte às leis e injunções humanas, ela não deixa, por outro lado, de representar para Ulisses uma verdadeira tentação que ele ao mesmo tempo sente e domina. A sedução é seguramente recíproca, mas um acordo tácito fará com que permaneça no plano do *flirt* aquilo que poderia ser diferente.” (BRUNEL: 2005, p.908).

Na obra brasileira, o desnudamento de Diadorim, que ocorre ao final da trama rosiana, constitui o momento máximo da narrativa, ao qual nada mais pode suceder. A tensão é completa, todas as resistências discursivas, temáticas e imagéticas se esboroam, quando, finalmente, a identidade feminina de Reinaldo é conhecida por Riobaldo.²⁸

A revelação de Diadorim e o desnudamento de Ulisses são momentos distintos nas duas histórias, mas que se unem por conta do desvelar do outro, do par, e também da impossibilidade de concretização do amor — independentemente de qualquer encantamento.

“Diadorim — nú de tudo. E ela disse:

— ‘A Deus dada. Pobrezinha...’

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...” (ROSA: 2006, p.599).

Passado o susto inicial, a surpresa pela descoberta da identidade feminina de seu grande amor, Riobaldo acrescenta o tom de iluminação, de desvelo, daquele momento e assinala seu sofrimento pela constatação da definitiva impossibilidade de concretização de sua paixão. “Diadorim era uma mulher. Como o sol não acende a água do rio Urucúia²⁹, como eu soluzei meu desespero” (ROSA: 2006, p.599).

2.4 A rasura no Sagrado

Nesta dissertação, a característica de estrutura em espiral sinuosa da apresentação dos fatos em *Grande Sertão: Veredas* já foi assinada por mais de uma vez. Seguindo o fluxo de consciência do narrador, que jorra livre como o correr das águas de um rio entregue às transformações naturais de sua correnteza, fatos, casos, episódios e personagens vão aparecendo ao longo da trama.

²⁸ Este ponto será tratado de forma detalhada no próximo capítulo.

²⁹ Seria possível verificar alguma particularidade neste rio, que confira uma lógica para situá-lo como testemunha ou moira da cena. Este não é o rio Oceano que leva ao país dos mortos (Hades), nem o Egeu, que levou Ulisses às praias de Esquéria, mas um rio-mar parente do São Francisco e do Amazonas e afluente do *riverrun* narrativo dos grandes épicos, antigos e modernos.

Em muitos destes momentos da narrativa, a atmosfera despertada prenuncia um evento importante a ser revelado por Riobaldo Tatarana. Em alguns casos, são os personagens, as figuras e suas trajetórias que abrem um campo profundo de interpretações, dando margens a inúmeros simbolismos de ordem místico-hermética.

Neste sentido, ganha especial enfoque a postura quase “profética” de Riobaldo, que anuncia aquilo que irá acontecer. Revela-se, com esta estratégia, um ponto de *Grande Sertão: Veredas* comum a outras obras de Guimarães Rosa: a crença na palavra como elemento sagrado e profético. Aquilo que é dito, realiza-se.

E, ao longo de muitos momentos de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa lança mão do uso de várias formas simples para intercalar histórias que aparecem como assunto, tema correlato ou ideia próxima de tópicos revelados. Essas “células” de texto são visíveis especialmente em momentos onde o sagrado recebe enfoque diferenciado.

2.4.1. O sacrifício de Isaac e o caso do menino Valtei

Um dos casos mais emblemáticos nesse sentido é o do menino Valtei, que, de acordo com André Jolles, pode ser classificado como um conto. O menino Valtei é uma criança perversa que contamina seus pais com sua maldade, e com a desculpa de uma possível correção, passa a ser castigado regularmente, de modo sádico.

Na concepção proposta, o Conto é visto como uma forma extremamente plural, com “gestos verbais” que estão impregnados dos sentimentos de trágico e de justiça.

“A forma do Conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido. Isto já se percebe na combinação dos incidentes e dos dados. O Conto, escolhe, de preferência, os estados e incidentes que contrariam o nosso sentimento de acontecimento justo.” (JOLLES: 1976, p.201).

O episódio do menino Valtei traz consigo não apenas elementos discursivos formais que corroboram as ideias apresentadas anteriormente, mas também elementos simbólicos que remetem aos mitos bíblicos.

Valtei é uma criança que se deleita em fazer maldades. Riobaldo relata a triste impressão que teve ao conhecer o menino em suas andanças de jagunço. “O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. — Eu gosto de matar...” — uma

ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça — o vôo já está pronto! ”(ROSA: 1956, p.13)”.

No afã de corrigi-lo, seus pais impõem castigos cruéis ao filho que, tudo indica, acabarão levando a criança à morte prematura. À medida que intensificam os flagelos, os pais se tornam tão ou mais cruéis do que a criança, assimilando sua maldade.

“Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisto um prazer feito diversão — como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam a gente para ver o exemplo bom” (ROSA: 1956, p.14).

Esse é um dos episódios citados por Kathrin Rosenfield na obra *Desenveredando Rosa*, no capítulo “*O mal na perspectiva hermogênea*”. A autora cita o caso de Aleixo, assassino que se redime após todos os seus quatro filhos ficarem cegos em decorrência do sarampo; e a passagem de Pedro Pindó, pai do menino Valtei, como as duas primeiras “estórias exemplares” de *Grande Sertão: Veredas*.

A comparação dos episódios pode ser feita no aspecto formal, na medida em que, a exemplo do *Velho Testamento*, *Grande Sertão: Veredas* traz uma série de “estórias exemplares” que compõem um elenco de narrativas míticas. Por outro lado, tanto as histórias bíblicas exemplares quanto os contos exemplares da obra brasileira adotam elementos discursivos com a perspectiva de apresentação de um “real” na ficção que suplanta e transcende a realidade.

Se, pelo viés formal, os elementos são modelados conforme o relato mítico, pelo viés das ações representadas, os episódios são antagônicos. Na *Bíblia*, temos o caso do sacrifício de Isaac, no qual Abrão segue uma ordem divina, com elevado propósito e em função de um bem maior, pois sua obediência beneficiará toda a humanidade. E, diante de sua prontidão, Deus poupa Isaac.

No caso do menino Valtei, os papéis se invertem. O filho de índole ruim é sacrificado não em função de um ideal maior, mas para demonstrar o mal como parte constitutiva da natureza humana. A maldade da criança acaba por despertar, nos pais, o prazer pela tortura.

“O dispositivo de salvação do filho revela-se assim como armadilha que leva à perdição tanto o filho como os pais, pondo em questão a estrutura imaginária fundamental da sociabilidade — a ideia dos laços de amor que ligam pais e filhos. Ora, essa subversão desloca um lastro mental de base que fornece, inclusive, uma das células metafóricas do cristianismo... Fazendo sofrer o filho, Pedro Pindó e a mulher conhecem um gozo maligno estéril e mortífero que os leva a perpetuar gratuitamente o sofrimento de Valtei” (ROSENFELD: 2006, p.221).

O sacrifício que Deus pediu a Abraão foi provido por um cordeiro. Nas *Escrituras Sagradas*, Isaac perguntava a seu pai, Abraão, pelo cordeiro. E o pai afirmava que o cordeiro seria provido por Deus, o que aconteceu em função da prontidão de Abraão em atender às ordens divinas. Deus poupou o filho de Abraão, mas não poupou do sacrifício o seu único filho, Jesus, o Cristo de Deus, o cordeiro de Deus.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o menino Valtei caminha para a morte, tamanha a crueldade com que é constantemente castigado física e psicologicamente. “Acho que esse menino não dura. Já está no blimbilim, não chega para a quaresma que vem... Uê-uê, então?!” (ROSA: 1956, p.14).

Na interpretação de Kathrin Rosenfield, a sentença “não chega para a quaresma” assume caráter simbólico, pois esse é o período em que se rememora o sofrimento redentor de Cristo, o sacrifício divino do cordeiro que foi imolado para a salvação da humanidade.

A ensaísta cita a “Arquitetura dos causos” como forma de discutir o tratamento dado ao mal em *Grande Sertão: Veredas*. Segundo a autora, o gozo sádico de Pedro Pindó, pai do menino Valtei, é o oposto do sacrifício divino feito por Deus, que entregou seu filho para salvar a humanidade. “O gozo sádico de Pedro Pindó é de fato uma paixão maligna radicalmente diferente da paixão de Cristo, comemorada na quaresma” (ROSENFELD: 2006, p. 222).

Assim, verso e reverso de um mito servem para ilustrar as estratégias adotadas por Rosa para a construção de um romance que tanto em termos formais como em termos simbólicos se aproxima, por assimilação ou dissimilação, semelhança ou diferença, do caráter sagrado do *Velho Testamento*.

A presença do mal, ilustrada na figura do diabo, é uma questão que permeia *Grande Sertão: Veredas*, constituindo, talvez, uma das discussões fundamentais da obra. Trata-se de um aspecto que também aproxima a obra de Rosa do universo do episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento*, uma vez que as elucubrações de Riobaldo, a exemplo do que ocorre na *Bíblia*, são apresentadas ou por meio de parábolas (ou fábulas) ou por meio de “aforismos”, que se aproximam tanto em caráter formal como em termos de significados, de provérbios e salmos — modelos discursivos bíblicos.

Ainda na obra *Desenveredando Rosa*, Kathrin Rosenfield assinala a estrutura de parábolas nas histórias narradas por Riobaldo no início do romance. Ao mesmo tempo, destaca o jogo poético feito por Rosa entre o *fim* e o *ser* que, a todo tempo, é ilustrado a partir das discussões sobre o papel de Deus e do diabo na existência humana.

O fim, aqui, remete ao *éskhaton* grego (BALLY: 1950), o que resta depois da vida; fim que é princípio de premiação ou expiação, bênção ou maldição eternas. Só que o *éskhaton* (que se lê em “escatologia” como “doutrina das coisas que devem acontecer no fim dos tempos, no fim do mundo”, cf. HOUAISS), assimila outros fins também pensados pela filosofia grega: o *télos*, que é a finalidade da vida (a princípio, o bem e a bondade), e a *teleuté*, completude, realização (a própria vida vivida, compreendida entre o nascimento e a morte). Este último sela o primeiro sentido, e enlaça a importância de uma determinação do ser que habita no homem e que se manifesta em seus atos.

Na visão da autora, o discurso de Riobaldo se impregna da esperança por uma ascensão positiva da humanidade, que se conjuga com a noção de fim, final dos tempos, no sentido de um caminhar para o desvendamento da verdade, na perspectiva da Justiça divina.

“Em *Grande Sertão: Veredas*, a redescoberta da metáfora ambivalente e aberta dos antigos mitos extrai a problemática do mal da tradição cristã com as suas figuras antropomórficas, o que permite vincular a interrogação do mal, da dor, do medo e da morte à questão essencialmente poética do fundamento do sentido” (ROSENFELD: 2006, p.224).

A pesquisadora acrescenta, também, a ênfase em um percurso às avessas. Riobaldo parte do lado negativo, de histórias e personagens impregnados de maldade, para tratar do caráter humano mostrando, assim, uma possível natureza do não-ser.

“Riobaldo aproxima-se do problema do fim e do sentido, do ser e da razão pelo lado negativo — a partir das imagens da morte como pura anulação sem transcendência nem significação. O martírio nefasto do menino Valtei, a propensão ‘natural’ de Firminiano para a destruição gratuita e a profusão infinita de gestos destruidores que caracterizam o ser do delegado Jazevedão constituem o ponto de partida da reflexão rosiana sobre a ordem universal” (ROSENFELD: 2006, p.225).

Os textos mais antigos da literatura universal, já citados aqui neste estudo, tratam da questão do mal. No *Velho Testamento* e na obra de Homero (*Odisseia* e *Iliada*) a dor, o sofrimento, o “álgo” estão presentes e surgem como causa e/ou consequência do maligno. O mal aparece como “ausência de bem, sendo seu contrário” (NUÑEZ, p. 17, 2011).

Em boa parte das narrativas tradicionais, o mal vem primeiro a fim de que, por meio de tramas de ficcionalidade, o bem prevaleça. Nestes textos, surge uma constelação em torno de elementos ligados ao malévolos: personagens, narradores, elementos de espaço e de tempo. Tudo colabora para que ele se expresse, como “ausência do bem”, revelando a dialética das forças de composição do sagrado e também do ficcional. “O mal é caótico. Antecede a

irrupção de todas as cosmogonias e integra a dinâmica do contrário, o que é essencial ao mundo desenvolvido” (NUÑEZ, 2011, p. 17).

Em vários textos clássicos e tradicionais, e especialmente naqueles que serviram de fontes para *Grande Sertão: Veredas*, mal e bem se dialetizam continuamente. A narrativa bíblica sobre a árvore do bem e do mal ilustra essa relação intrínseca entre os dois opostos em torno do qual se constitui a matéria narrada. É justamente a escolha do mal que desencadeia a série de acontecimentos que leva ao tema seguinte, o surgimento da humanidade, de um mundo de ambiguidades, contradições e conflitos.

“No imaginário da maldade, o homem mau (*malus* [It.], *kakós* [gr.]) foi identificado com o diabo, com anjos decaídos, crianças falsamente inocentes, mulheres fatais, homens barbudos e estranhos ou sofisticados, vampiros e lobisomens, que se tornaram signos do próprio mal (*malum*, *kakós*) (NUÑEZ: 2011, p.19).

Entre os gregos, o mal é considerado a partir dos parâmetros da *pólis* e pelo filtro da tragédia. Por meio de códigos e condutas, por uma ética e por leis morais, identificavam a responsabilidade dos cidadãos perante o mal que fosse praticado.

“Já no início da *Odisseia* (I, 32-34), Zeus se queixa aos olímpicos: os homens os culpam pelos males que lhes ocorrem, ‘porém eles são os culpados (*aitióontai*), por sua constante temeridade (*kák’ emmenai*), de que lhes toquem mais males (*álge*) do que lhes haveriam correspondido’. O pai dos deuses cita como exemplo Clitemnestra e Egisto. Homero ‘costura’ o poema, sugerindo tacitamente que ao casal adúltero, aqui, se poderiam aplicar as mesmas palavras proferidas aos pretendentes de Penélope: ‘foram abatidos pela moira dos deuses por sua própria maldade’” (NUÑEZ, 2011, p.22).

Em *Grande Sertão: Veredas*, o embate entre bem e mal, a relação dialetizante, que se prolonga até o final da trama, ocupa a centralidade do enredo, ao mesmo tempo em que sincretiza elementos do episódio do *sacrifício de Isaac* no *Velho Testamento*, dos textos homéricos e fontes ligadas à tragédia grega – gênero consagrado à dor, ao sentimento, à paixão (*páthos*).

Por meio de personagens, “causos”, parábolas, aforismos proferidos pelo jagunço Riobaldo, esses conjuntos de signos ora gravitam na esfera do mal, ora na esfera do bem, oscilando nas ondas do rio (elemento ficcional e caudal narrativo), na infinita travessia empreendida por aqueles que se aventuram à leitura do romance de Rosa. Colaboram, ainda, espaços construídos pela narrativa poética, que, apesar dos referenciais geo-históricos, se apresenta como um “sertão de Riobaldo”, e também o tempo da memória, expresso pela narração entrecortada e, por vezes, caótica.

2.4.2. Legendas e outros “causos” no sertão mineiro

Outro momento emblemático da obra, no que diz respeito ao sagrado, é a passagem na qual Riobaldo Tatarana narra o “causo” de Maria Mutema, mulher que matou o marido e também foi responsável pela morte de um padre. Apesar de todos os seus feitos, arrepende-se em uma confissão pública: converteu-se, foi perdoada pela sociedade local e ganhou fama de santa, no sertão mineiro.

O caso de Maria Mutema absorve o modelo da lenda, forma que, segundo Jolles, é responsável por apresentar a vida dos santos. Em uma narrativa rica em detalhes e considerações, o jagunço apresenta os defeitos da pecadora, exhibe a maldade de sua alma. Inicialmente, Maria Mutema aparece como “uma pessoa comum, igual às outras, sem nenhuma diversidade” (ROSA: 2006, p. 222).

Porém, após a morte do marido, que não levantou suspeitas, passou a frequentar diariamente a igreja. Sem que os outros soubessem, perseguia o padre, alegando ter matado o marido porque gostava do pároco. A chegada de novos religiosos à localidade, a aversão dos mesmos à pecadora e a expulsão de Maria Mutema da igreja são os elementos que indicam a reviravolta nos fatos, que seguirão no caminho da construção da lenda.

Nesse caso, a rasura do trágico se dá por meio de contradição. O caso de Maria Mutema, relatado a Riobaldo pelo jagunço Joe Bexiguento, aparece em um momento da conversa em que o narrador observa a clareza de percepção de seu colega, na separação entre Deus e o diabo, entre o bem e o mal, beirando ao maniqueísmo — o que, de certa forma, espanta o Tatarana.

Finalmente, sem suportar a culpa, Maria Mutema faz uma confissão pública de todos os seus pecados.

“Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia. Matou — enquanto ele estava dormindo — assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorregar de chumbo derretido... E, depois, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria e nem gostava... Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mas declarava — edificar o mal. E daí até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado...” (ROSA: 2006, p.226).

Segundo Jolles (1976), a lenda é um texto que apresenta história e depoimentos sobre a vida e os atos dos santos, estes últimos representam a sua virtude. Na obra rosiana,

esse modelo é rasurado, pois as virtudes da santa se manifestam após a revelação de sua face malvada, a partir de seu arrependimento e dos pedidos por castigos pesados e condenação judicial.

“Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela — exclamava — tudo isso merecia... Mesmo pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA: 2006, p.227).

Contudo, um fator que contribui para a sua conversão e para o surgimento da fama de santa é a compaixão do povo da cidade. Por meio do sofrimento, a pecadora obteve sua redenção. Sendo assim, os habitantes da cidade absolvem e reconhecem, naquela que fez uma purgação pública, uma pessoa especial.

2.4.3. Sô Candelário, o lazarento, e Firminiano, que “lazarou”

Sob essa perspectiva, vale mencionar também as trajetórias de Sô Candelário e de Firminiano que têm em comum a doença como marca de sofrimento e como fator decisivo no rumo de suas vidas. De acordo com a classificação elaborada por André Jolles, os relatos de ambos os personagens poderiam ser identificados como casos.

Para Jolles (1976), o Caso é um conjunto de partes que se contradizem a fim de mostrar o seu verdadeiro sentido. De certo modo, esta forma simples recebe ajuda exterior para exprimir-se, deixando uma fresta, para que o leitor aprofunde o campo de possibilidades de interpretação. Assim, o caso não se fecha em si mesmo, mas deixa fissuras que absorvem uma infinidade de significados, acrescidos e reatualizados a cada nova leitura.

Sô Candelário é um personagem apresentando por Riobaldo como um jagunço brutal, que desafia a morte o tempo todo. É um homem alto, forte e destemido. “Homem forçoso, homem de fúria. Mandou que mandava. Em hora de fogo, pulava à frente de todos, bramava o burro”. (ROSA: 2006, p.240).

Adiante, o narrador justifica a valentia sem tamanho. Na realidade, Sô Candelário desafiava a morte pois temia ficar leproso, como o pai e os irmãos. A lepra é uma doença que remete aos textos sagrados. Desde o *Velho Testamento*, aparece como castigo divino, como estigma que flagela o corpo e bane da vida em sociedade, causando sofrimento na alma.

Contudo, a lepra também é instrumento para redenção, alvo de milagres, especialmente no *Novo Testamento*, quando Jesus cura os leprosos³⁰.

Daí a contradição: o sofrimento constante pela ameaça da doença, em contradição com as atrocidades cometidas como jagunço. Diferentemente do que acontece no *Novo Testamento*, quando a redenção vem pela fé, a doença causa revolta e desperta o instinto maléfico em Sô Candelário.

Quem também é flagelado por uma doença é Firminiano. Sua história é apresentada logo no início do romance. Kathrin Rosenfield, na obra *Grande Sertão Veredas: Roteiro de Leitura (op. cit.)*, coloca este caso num grupo de onze “causos” que, segundo a autora, pontuam a narrativa caótica, encaixando-se perfeitamente no fluxo de associações presente na primeira parte do título. Estes “causos” se entrelaçam às conversas com o compadre Quelemém, sempre relacionadas ao universo mítico-religioso.

“Firminiano, por apelidado, Piolho-de-Cobra, se lazarou com a perna desconforme engrossada, dessa doença que não se cura; e não enxergava quase mais, constante o branquiço nos olhos, das cataratas. De antes, teve de se desarrear da jagunçagem. Pois, uma ocasião, algum esteve no rancho dele, no Alto Jequitai, depois contou — que, vira tempo, vem assunto, ele disse: — ‘Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfola, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...’” (ROSA: 2006, p.22).

No caso de Firminiano, a contradição aparece no momento em que, mesmo incapacitado fisicamente e flagelado pela doença (Firminiano tem sérios problemas de visão e uma ferida na perna que não sara, por isso o povo diz: “lazarou”), o ex-jagunço sente falta não dos companheiros ou da saúde que gozou outrora, mas do exercício da crueldade. Seus sofrimentos físicos não são suficientes para que se redima.

Já Sô Candelário vive a constante ameaça da lepra, uma doença bíblica — patologia que representa a maldição de um sofrimento prolongado, um castigo de Deus. Ao mesmo tempo, o “mal de Lázaro”, como é denominado por Rosa, causa a solidão, o afastamento do convívio social, a reclusão/autoexclusão da vida na cidade. Quem tem esta doença está fadado à marginalidade, numa sociedade que tem em alta estima o estatuto da pureza, da beleza e da desinfecção.

Segundo Rosenfield, o que os casos de Firminiano e de Sô Candelário representam é a ameaça de brutalidade bestial do sertão, expressa pela trajetória destes personagens.

³⁰ Lucas 17, 11-17: “De caminho para Jerusalém, passava Jesus pelo meio de Samaria e da Galileia. Ao entrar numa aldeia, saíram-lhe ao encontro dez leprosos, que ficaram de longe e lhe gritaram, dizendo: Jesus, Mestre, compadece-te de nós! Ao vê-los, disse-lhes Jesus: Ide e mostrai-vos aos sacerdotes. Aconteceu que, indo eles, foram purificados. Um dos dez, vendo que fora curado, voltou, dando glória a Deus em alta voz, e prostrou-se com o rosto em terra aos pés de Jesus, agradecendo-lhe; e este era samaritano. Então, Jesus lhe perguntou: Não eram dez os que foram curados? Onde estão os nove? Não houve, porventura, quem voltasse para dar glória a Deus, senão este estrangeiro? E disse-lhe: Levanta-te e vai; a tua fé te salvou.” (ALMEIDA, 1993). <www.sbb.org.br>.

O leproso é dessemelhante, o outro do homem organizado e são. Na perspectiva do indivíduo, esses corpos alterados são altamente desestabilizadores da noção de integridade a que o imaginário corporal grego chegou, no séc. V e que, por meio das heranças clássicas, acabou por se perpetuar como “cânone”, ideal de beleza na cultura ocidental cristã. “Na confluência de uma cena social hedonista, atlética e espetacular, a retórica da dor física, a mutilação e o desacordo com a sanidade pública anunciam o lugar escabroso a que a imagem dos corpos doentes se destina” (NUÑEZ, 2004, p.6).

Nas palavras da professora, essas ideias confinam com a tibieza do doente, o grotesco dos corpos enfermos, mas refletem também a torpeza do indiferentismo, numa sociedade que, incoerentemente, reclamava os direitos até de seus cadáveres.

Mudou muito a concepção de corpo em Homero e a imagem do corpo, no quadro da Antiguidade grega. Na perspectiva homérica, *sôma* (σῶμα) significa um aglomerado de membros ou o próprio cadáver. O termo que posteriormente correspondeu a “corpo”, nos poemas épicos, mais se referia a “contorno”.

A prova de que a abordagem conceitual do corpo começou pela captação parcelar das formas humanas está não só nos epítetos homéricos (Penélope “de alvos braços”, Hera “de olhos bovinos”, por exemplo) e nas metáforas épicas (a morte de guerreiros apresentada por “joelhos ao pó”; a fúria de Zeus, por “cerrar sobancelhas”), mas também na correlata concepção de alma (ψυχή, *psykhé*), entendida como um invólucro de partes estanques, cada qual associada a uma função, conforme a ligação com algum órgão.

A inteireza do corpo induz a discutir a noção de integridade, integrando-o no corpo maior, que é o *dêmos* (“povo”). Em todas as principais atividades da vida social grega, o povo, como corpo coletivo, e o indivíduo, como corpo individual, se encontram em processo de aperfeiçoamento, modelagem e exposição estética.

Carlinda Nuñez estabelece um paralelo entre o corpo singular e o doente, na concepção grega antiga: aquele é uma produção que se modela a partir de exercícios, meditações, discussões, convivência com entes sociais e personagens dramáticas, no enfrentamento de contradições da pólis democrática; este seria a variante ao “projeto corporal concebido, o desbordamento dos parâmetros da fisiologia racionalmente admitida, a subversão do *lógos* (legal e justo) ameaçado pela doença (anômica e injusta)” (id., ib.). A continuidade da reflexão reforça as correlações entre os campos do corpo social e do corpo individual. Ainda em suas palavras:

“A doença, análoga à barbárie, se infiltra invisivelmente nos corpos, com o único fito de devastá-lo e conduzi-lo à morte. Ela desfigura fisionomias, alquebra musculaturas e subjuga o projeto atlético da pólis, em sua ação invisível e corruptora de todas as resistências. Pensadas criticamente, entretanto, tanto a doença quanto a barbárie denunciam zonas mal fiscalizadas, pontos débeis e oportunidades favoráveis ao ataque. Nessa zona intersticial em que vida e morte dependem das performances da doença e do doente, a saúde excessiva também pode ser mortal, e o estado doente, o alerta para a recuperação da vida” (NUÑEZ: 2004, p. 9)

É de alguma forma isso o que os casos de Firminiano e Sô Candelário também configuram em *Grande Sertão: Veredas*. A doença os exclui do convívio social e da vida de jagunço (Firminiano). No entanto, o sofrimento, a dor da doença e do afastamento do grupo não transformam a índole malévola das personagens. Pelo contrário, a bestialidade se sobrepuja ao castigo, e o doente sente falta é de cometer atrocidades, de matar e maltratar pessoas.

Vale destaque para as vítimas preferenciais da crueldade de Firminiano, que são os soldados, representantes do poder instituído. Em última instância, seriam os representantes da *pólis*, das regras que prezam por um mundo bom, limpo, simétrico, higienizado, são, equilibrado, ordenado, justo. Tudo aquilo que o jagunço não é.

Essas duas histórias contadas por Riobaldo revelam a dificuldade de conversão dos jagunços, ainda que os mesmos passem por extremos sofrimentos. É como se houvesse um triunfo da maldade, característica do homem castigado pela vida jagunça, aprisionado pelo universo de atrocidades do sertão bélico, em eterno conflito.

2.4.4 Joé Cazuzo, o jagunço arrependido

Ainda no contexto da rasura do sagrado, surge mais um episódio que se enquadra no padrão do Caso: Joé Cazuzo. Segundo Riobaldo, este foi o único jagunço a ter se arrependido da “jagunçagem”. No meio de um intenso tiroteio com tropas do governo em que a batalha estava quase perdida, Joé Cazuzo, conhecido por sua valentia, se ajoelhou no chão do serrado, ergueu os braços e afirmou ter presenciado a aparição de Nossa Senhora.

“... levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: — ‘Eu vi a Virgem Nossa, no esplendor do Céu, com seus filhos Anjos!...’ Gritava não esbarrava. — ‘Eu vi a Virgem!...’ Ele almou? (ROSA: 2006, p.20).

Foi justamente sua devoção, o arrebatamento de um jagunço tão valente como Joé Cazuzo, o fator responsável por um verdadeiro milagre. Sua prostração diante da suposta

aparição da santa foi tão convincente que, com receio de que a revelação fosse verdadeira, o grupo rival desistiu do combate, respeitando a “vontade da santa”.

‘... 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 pacífico do mundo, fabricante de azeite e sacristão, no São Domingos. Brancos tempos!’(ROSA: 2006, p.21).

Livre da morte, o jagunço se converteu, tornando-se sacristão. Neste caso, a contradição está na conversão de um homem bravo, conhecido por sua valentia. O milagre é atribuído a Nossa Senhora, que apareceu somente para Joe Cazuzo, mas, por sua fé, conseguiu contagiar a todos!

Apontado por Riobaldo como único episódio de efetiva conversão entre os jagunços, o caso revela, também, a força de Nossa Senhora entre os homens do sertão. Por devoção à Virgem — embora possa parecer contraditório que tanto jagunços como soldados do governo, em meio a um cotidiano de brutalidade no sertão, revelem tanto respeito e devoção pela mãe de Deus — a Misericordiosa redimiu Joe Cazuzo e libertou todo o seu bando das tropas do governo.

Observados em conjunto e em consonância com o restante da obra, as “microcélulas”, formas simples, formam um emaranhado de pequenas histórias, de “causos” capazes de revelar aspectos importantes que corroboram a presença de uma “rasura” do sagrado em *Grande Sertão: Veredas*.

3 “MULHERES VESTIDAS DE SOL” – METÁFORA ABSOLUTA DAS FIGURAÇÕES FEMININAS

“O amor? Pássaro que põe ovos de ferro.”

Guimarães Rosa

No trabalho “*Revisitando Medeias vi mulheres vestidas de sol... (Medeia a Virgem-Mãe Maria?)*”, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa analisa a metáfora da “mulher vestida de sol”, a partir da comparação entre a Medeia³¹ grega (neta do deus Sol, Hélios³²) e a Virgem-Mãe-Maria (mãe de Deus, ‘luz do mundo’ - **Jo 8,12**).

No entanto, cabe, antes, conceituar o que entendemos por “metáfora absoluta”. Tomando por base a metaforologia de Hans Blumenberg³³ (1920-1986), identificamos na expressão “mulher vestida de sol” uma metáfora absoluta, ou seja, uma imagem de tal forma consagrada e consolidada na linguagem, que prescindindo de referências para fazer sentido. A própria cultura, as tradições, os dizeres, provérbios, máximas populares, orações e gestos populares se incumbem de tornar estas metáforas autossignificativas. Este é o caso da luz, como metáfora do saber; da navegação, como metáfora da vida; do livro, metaforizando o mundo etc... Para Blumenberg, as metáforas são mediadoras indispensáveis para a percepção humana da realidade como um todo – daí a sua competência para expressar o mundo da vida (*Lebenswelt*).

A eficácia do pensamento metafórico ensejou a teoria da inconceptualidade blumenberguiana, para a qual a referência humana à realidade nunca é direta, transparente e unívoca. Ao contrário, para dizer o mundo, em sua pluralidade, opacidade e seu enigma, as sociedades criaram o que o filósofo alemão chamou “metáforas absolutas” (absolute Metapher), irreduzíveis a conceito” (NUÑEZ, 2010).

³¹ Na mitologia grega, Medeia (em grego Μήδεια) era filha do rei Eetes, da Cólquida, sobrinha de Circe e, por algum tempo, esposa de Jasão. Eurípidides, na sua tragédia *Medeia* (431 a.C.), apresenta uma trama na qual Medeia mata os filhos que teve com Jasão, antes de fugir para Atenas, num ato de premeditada vingança em relação ao marido que lhe fora infiel.

³² Hélios (em grego: Ἥλιος, "Sol", latinizado como Helios) é a personificação do Sol na mitologia grega. Hélios é um titã casado com Perseis, filha de Oceano e Tétis. Com ela, Hélios teve vários filhos, entre os quais Eetes, Circe, Perses e Pasífae. Sua cabeça é coroada por uma auréola solar. Circula a terra com uma carruagem solar. Em seu percurso, atravessa o céu para chegar, à noite, ao oceano, onde os seus cavalos se banham.

³³ Blumenberg não compreende o mundo da vida como um mundo de fato, mas como um universo hipotético em que não houvesse perguntas irrespondidas, nem teses imprecisas. Neste mundo de total clareza (*Selbstverständlichkeit*), a filosofia não seria possível ou necessária. Por isso a ligação entre teoria e mundo da vida deve ser buscada lá onde se instala uma experiência de perda (de dissolução do cotidiano, da vida natural). A ciência não é senão essa busca, com as consequências do imediato desaparecimento da antiga clareza (NUÑEZ, 2010).

O filósofo de Münster entende que as “metáforas absolutas” são formas de pensamento que remetem a uma representação da realidade que não pode ser dita, reelaborada, senão metaforicamente. “Como ‘categorias da experiência’ ocupam uma função mediadora entre a claridade do conceito e o fundo obscuro da realidade percebida” (NUÑEZ, 2010).

Segundo o teórico, respondem a questões supostamente ingênuas, mas, que sem o suporte de metáforas, não poderiam ser explicadas: “... as metáforas não fornecem respostas; elas reenviam, verbalizadas em histórias e figurações imaginárias, antigas questões” (NUÑEZ, *idem*).

Luiz Costa Lima, em seu ensaio *A Forma híbrida da literatura*, também recorre ao conceito de “metáfora absoluta”, ao investigar a existência de um termo que desse conta da significação da literatura. Ao enveredar por reflexões elaboradas por linguistas e filósofos, Costa Lima busca explicação para o que classifica como “fantasmas verbais”, termos do discurso que ultrapassam a semântica própria das palavras.

Após adotar três conceituações teóricas distintas (a abordagem de Eugenio Coseriu sobre o par saussuriano *langue-parole*; a teoria dos atos da fala de J. L. Austin; e a abordagem foucaultiana de *L'Ordre du discours*), o estudioso recorre a Blumenberg para definir aquilo que é incapaz de definir conceitualmente. Nesse sentido, o teórico optou por caracterizar a literatura com a “metáfora de palavra espessa”, considerando-a a atualização máxima da palavra articulada.

Segundo Costa Lima, a palavra espessa habilita as obras em que se dá para um outro futuro.

“... a referência a Blumenberg tem a vantagem de nos permitir ressaltar que não consideramos a ausência de conceitualidade da literatura como um handicap negativo seu. Ao contrário, essa ausência nos habilita a ver na espessura da palavra um encaminhamento às demandas da razão que o conceito não pode cumprir ...” (LIMA; 2007, p. 15).

Desse modo, cabe acrescentar que a metáfora das “mulheres vestidas de sol” constitui-se como recurso rico e válido para dar conta de uma série de imbricações culturais e políticas do controverso continente latino-americano. E que, devido ao ajuste das necessidades de expressão destes povos, surge como fantasma competente para abarcar as inúmeras significações para o sagrado, desde a fundação do novo mundo.

A figura da mulher que atinge a iluminação, a “mulher vestida de sol”, servirá de parâmetro para o aprofundamento da análise do sagrado em *Grande Sertão: Veredas*. A

metáfora se manifesta em Reinaldo (Diadorim), personagem enigmática do romance de Rosa que gravita como contraponto ou polo complementar do narrador, Riobaldo Tatarana.

Diadorim, viva, aparece na obra de modo paradoxal, reunindo um feixe de simbologias míticas — lembra Antígona³⁴, aquela que assume, por amor e respeito ao clã, aos laços de sangue, um destino trágico; alude também ao mito da virgem-guerreira, a amazona³⁵ do sertão que, em nome de seu mandado de ódio, traveste, por meio de paramentos bélicos, sua verdadeira identidade.

“Antígona não deixa de ser essa Amazona que oscila entre a ausência (de que a silhueta mastectomizada é sinal) e o excessivo desejo, a possessão erótica que se apresenta sob a aparência de contrato matrimonial regular, mas empurra os falsos noivos à loucura e ao coito selvagem, provocando a metamorfose em animais. A problemática da caça selvagem, das uniões bestiais, da crescente desumanização não está ausente da tragédia de Sófocles. Ela aparece na imagem do “leito louco” de Édipo e Jocasta; da caça selvagem de seus filhos; da caça fratricida, na mineralização da heroína, que se inscreve no discurso da personagem, ao comparar-se a Níobe (a mulher metamorfoseada em rocha estéril) e ao optar pela morte devoluta à solidão e ao ermo da caverna”(NUÑEZ, 2009).

Mas é Diadorim, morta, que reedita na obra de Guimarães Rosa a metáfora das “mulheres vestidas de sol”. A personagem é iluminada no momento de desvelamento de sua condição feminina. A luz lançada sobre a personagem traz à tona a verdade que ficou encoberta durante todo o romance.

O desfecho do drama narrado por Riobaldo Tatarana remete ao sagrado, ao divino, uma vez que, na cultura ocidental, a “iluminação religiosa” é um aspecto que remete à experiência de “transcendência” místico-espiritual.

Sob o prisma das transferências culturais, especialmente da religiosidade latino-americana, cabe, neste estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*, um momento de reflexão sobre as formas de transmissão dos índices sagrados, tendo como instrumentos formas literárias que consagram lugar especial a personagens femininas.

34

Antígona: tragédia de Sófocles que encerra a maldição dos Labdácidas. O elemento “anti-“ presente em seu nome anuncia que Antígona foi gerada para (trazer) a contradição. Filha de Édipo e Jocasta, ela desobedece a seu tio, o tirano Creonte, ao enterrar na *pólis*, seu irmão Polinice, que havia atentado contra Tebas. Seu fim trágico representa as duas forças em choque no interior da *pólis*, a ditadura estatal versus a religião (BRANDÃO: 1984, p. 50-56).

35

Para os gregos, as Amazonas eram antes de tudo ‘bárbaras’, no sentido em que emprestavam a essa palavra: elas ignoravam o que constitui a qualidade preeminente da *pólis*, ou melhor, elas transgrediam as suas leis. Não conheciam, por conseguinte, a navegação (Heródoto), nem a cultura dos cereais (Diodoro de Sicília), Ésquilo mostrava-as como devoradoras de carne, e para quase todos os comentaristas elas eram guerreiras que combatiam a cavalo e armadas com o arco: para maior desembaraço no manejo deste, elas queimavam o seio direito — daí o nome Amazonas (*a-mazón*: ‘sem seio’)” (BRUNEL: 2005, p. 744).

3.1. O feminino como expressão de sacralidade na América Latina (duas Virgens e um Orixá)

A metáfora “uma mulher vestida de sol” é uma expressão retirada do *Apocalipse* de João (Jo 12, 1-14). A figura aparece justamente no momento em que o conflito entre bem e mal atinge seu ponto máximo, impregnada de imagens descritas pelo evangelista.

Tal mulher, “surpreendentemente vestida de luz, fecunda, de pé sobre a lua e coroada de estrelas” (RIBEIRO: 2012), torna-se símbolo de iluminação, num contexto, como a cultura ocidental cristã, na qual a luz é a grande metáfora da verdade, da sabedoria, da transcendência.

A narrativa de Rosa é tributária dos efeitos de ofuscação, encantamento e sinestesia, a partir da verdade que fulgura, gerada pela nudez de Diadorim – clímax absoluto, espaço háptico³⁶ da narração (vetorizado pelo impacto visual) em que é o olho que toca aquilo que se sente (DERRIDA: 2000), fundamental para criar a imagem-sensação que contamina a obra com o espectro do sagrado e nos impõe determo-nos nos desdobramentos estéticos daí decorrentes.

A eficácia da imagem, que atravessa a história da cultura e das crenças religiosas, não deixou de assumir um aspecto político, na sedimentação do Novo Mundo. A metáfora da “mulher vestida de sol” ganha especial destaque no contexto da América Latina e da cultura brasileira. Na construção do projeto ficcional de *Grande Sertão: Veredas*, é possível constatar que a metáfora é absorvida no esplendor da sua força, onde reaparece enriquecida por uma série de sincretismos.

Esta perspectiva nos foi despertada pela professora Tereza Virgínia Barbosa. A pesquisadora apresenta dois eixos fundamentais para sua argumentação: o paradoxo (figura de pensamento) e a metáfora (figura de linguagem).

O paradoxo – nas palavras da autora, “o que fere o raciocínio”, – se aplica à “mulher vestida de sol”, descrita no livro do *Apocalipse* de João. Nesse caso, a contradição está no fato de a mulher estar, ao mesmo tempo, na terra e no céu. Por sua vez, a metáfora – como “transferência de sentido das palavras” – seria uma estratégia criada para preencher um “vazio semântico”. Seu uso se impregna de tal força que ultrapassa os limites do poético e alcança

³⁶ Jacques Derrida descreveu uma genealogia de háptico, de Aristóteles a Kant, passando por Merleau-Ponty e Husserl a Deleuze. Com base neste histórico do conceito, o filósofo argelino menciona o prestígio da tradição haptocêntrica na história da filosofia, que privilegiaria o tato, em detrimento dos outros sentidos. As potencialidades e virtudes do espaço háptico atuam de tal forma, através da imagem-sensação, que interferem não só na física da visão: colocam “a vida em jogo”.

patamar político, especialmente na América Latina, onde a “mulher vestida de sol” ocupará lugar de especial destaque, no que tange à manifestação de mitos de sacralidade.

“Pois bem, o poder dessa metáfora, para além de definir o feminino, atinge não somente o poético; ele alcança os limites do político ao descrever uma mulher que é ao mesmo tempo perseguida e preservada (PRIGENT, 1993, p.205). Esse alcance político será recuperado na ocasião em que a América Latina nascer para a Europa.” (BARBOSA: 2012).

Em uma pesquisa por textos do Cristianismo e da mitologia grega, a estudiosa encontra inúmeras variações dessa “mulher vestida de sol”, ressaltando que “vestir uma mulher de sol e dar-lhe destaque é uma situação incômoda para os antigos, a menos que se o faça com o enfoque político, para demonstrar a riqueza de um povo ou de um rei” (RIBEIRO, 2012).

A metáfora serve de atributo à rainha Ester da corte dos Persas, descrita no *Cântico dos Cânticos*, livro do *Antigo Testamento*. É adotada, no mundo grego, tanto na apresentação da figura de Atossa, soberana persa da tragédia “*Os Persas*”, de Ésquilo, quanto de Medeia, da tragédia homônima de Eurípides, que mata seus dois filhos, após o abandono do marido.

No ensaio *Medea: otredad y subversión em el teatro latino-americano contemporáneo*, Elina Miranda Cancela, da Universidad de La Habana, salienta que Medeia, como estrangeira e feiticeira, representa o outro, aquele que, perante a sociedade grega clássica, era visto como um perigo latente para ordem social, por ser diferente.

“Eurípides, ao adotar a figura da princesa da Cólquida para indagar o peso das paixões contrapostas à razão, na conduta humana, mas, sobretudo, onde podia chegar um ser acossado pelas contradições existentes em seu meio, sem dúvida alguma, jogava conscientemente com a dualidade sempre presente nesta figura mítica: deusa ou mulher, sábia ou bruxa, donzela apaixonada ou traidora assassina, poderosa senhora ou humilde mulher, grega ou bárbara” (CANCELA, 2012, Tradução nossa).³⁷

Ao mesmo tempo, a professora cubana assinala que a personalidade paradoxal é uma componente estruturante da personagem elaborada por Eurípides. O caráter excepcional de Medeia, que a leva à condição de matricida, o exotismo de seus hábitos e saberes, sua forma extraordinária e excêntrica de ver a vida e conceber a morte, levam a professora da UFMG a mirar, comparativamente, em outra direção: aponta uma figura correspondente na América Latina, a deusa asteca Tonantzin, que nutre e extermina os filhos dela nascidos.

37

“Eurípides, al tomar la figura de la princesa de la Colquida, para indagar sobre el peso de las pasiones, contrapuestas a la razón, en la conducta humana, mas sobre todo, adónde podía llegar un ser acosado por las contradicciones existentes en su medio, sin duda alguna jugaba conscientemente con la dualidad siempre presente en esta figura mítica: diosa o mujer, sabia o bruja, enamorada doncella o traidora asesina, poderosa señora o humillada mujer, griega o bárbara.”

O paradoxo anteriormente citado se concretiza na figura feminina que detém o poder de gerar e tirar a vida. Do mesmo modo que se reveste de luminosidade ao dar a “luz”, pode assumir contornos macabros e obscuros, ao eliminar seus filhos, recém-nascidos — ao mesmo tempo está na terra e ligada aos céus. Tal paradoxo reforça o seu poder, bem como o seu papel político, especialmente nas Américas.

“A segunda interpretação suscitada, nas Américas, gera sincretismos fecundos. A religiosidade mexicana forjará a Senhora de Guadalupe, uma mistura de Imaculada Conceição e da grande mãe asteca Tonantzin; mistura harmônica entre o colonizador implacável e o colonizado. Rebelia e submissão na virgem que possibilita a encarnação do divino” (BARBOSA: 2012).

Desta forma, a professora Tereza Virgínia sublinha, no Brasil, o surgimento de figuras similares, como Nossa Senhora Aparecida. São mulheres escuras, também “queimadas pelo sol”, que acabam por encarnar o papel de Virgem-mãe salvadora, mito religioso com preponderante papel na unificação dos povos do Novo Continente.

A exemplo do que ocorreu em outras nações latino-americanas, o sincretismo religioso, de acordo com Tereza Virgínia (2012), emprestou características inicialmente atribuídas ao mito de Medeia à virgem de Guadalupe³⁸. No Brasil, a religiosidade abraçou lendas como a de Nossa Senhora Aparecida (Fig. 1) e também do orixá Nanã³⁹ (Fig. 2):

³⁸ “Um sábado de 1531 a princípios de dezembro, um índio chamado Juan Diego, ao chegar junto à colina chamada Tepeyac, escutou uma voz que o chamava por seu nome. Ele subiu ao cume e viu uma Senhora de sobre-humana beleza, cujo vestido era brilhante como o sol, a qual com palavras muito amáveis e atentas lhe disse: "Juanito: o menor de meus filhos, eu sou a sempre Virgem Maria, Mãe do verdadeiro Deus, por quem se vive." Desejo vivamente que me construa aqui um templo, para nele mostrar e prodigalizar todo meu amor, compaixão, auxílio e defesa a todos os moradores desta terra e a todos os que me invoquem e em Mim confiem. Vá ao Senhor Bispo e lhe diga que desejo um templo neste plano. 'Anda e ponha nisso todo seu esforço'. O bispo, depois de ouvir Juan Diego, pediu à Virgem um sinal que provasse que era a Mãe de Deus. De volta, Juan Diego achou Maria e lhe narrou os fatos. A Virgem lhe mandou que voltasse no dia seguinte ao mesmo lugar, pois ali lhe daria o sinal. Ao dia seguinte Juan Diego não pôde voltar para colina, pois seu tio Juan Bernardino estava muito doente. À madrugada de 12 de dezembro, Juan Diego partiu a toda pressa para conseguir um sacerdote a seu tio, pois se estava morrendo. Ao chegar ao lugar por onde devia encontrar-se com a Senhora preferiu tomar outro caminho para evitá-la. De repente, Maria saiu a seu encontro e lhe perguntou aonde ia. O índio envergonhado lhe explicou o que ocorria. A Virgem disse a Juan Diego que não se preocupasse, que seu tio não morreria e que já estava são. Então, o índio lhe pediu o sinal que devia levar a bispo. Maria lhe disse que subisse ao cume da colina onde achou rosas de Castela frescas e colocando-as no poncho, cortou quantas pôde e as levou a bispo. Diante de Don Zumárraga, Juan Diego desdobrou sua manta, caíram ao chão as rosas e no poncho estava pintada com o que hoje se conhece como a imagem da Virgem de Guadalupe. Vendo isto, o bispo levou a imagem Santa à Igreja Maior e edificou uma ermida no lugar que tinha. Pio X a proclamou como "Padroeira de toda a América Latina", Pio XI de todas as "Américas", Pio XII a chamou "Imperatriz das Américas" e João XXIII ". Cf. *A Missionária Celeste do Novo Mundo e A Mãe das Américas*. <http://www.salverinha.com.br/Historia_de_Guadalupe.html, acesso em 20/06/2012>.

³⁹ Na mitologia yorubá, orixás são deuses africanos que correspondem a pontos de força da Natureza e os seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças. Como resultado do sincretismo que se deu durante o período da escravidão, cada orixá foi também associado a um santo católico. Nanã é o orixá feminino dos pântanos e da morte. Protege idosos e desabrigados. Também dona da chuva e da lama. Mais velha orixá do panteão africano, é mãe de Obaluaíê e, junto com ele, dona das doenças cancerígenas. Em sua passagem pela Terra, foi a primeira Iyabá e a mais vaidosa, em nome da qual desprezou seu filho primogênito com Oxalá, Omolu, por ter nascido com várias doenças de pele. Não admitindo cuidar de uma criança assim, abandonou-o numa praia; Iemanjá o achou, quase morrendo e dele cuidou como se fosse sua mãe. Sabendo o que Nanã fez, Oxalá condenou-a a ter outros filhos doentes (Oxumarê, Ewá e Ossaim), e a expulsou do reino, ordenando-lhe que fosse viver num pântano escuro e sombrio. Nanã é dona de um cajado, o ibiri. Suas roupas parecem



Figura - Nossa Senhora Aparecida



Figura - Orixá Nanã empunhando o ibiri
<http://semdaonline.blogspot.com.br/2012/07/26-de-julho-dia-de-nana.html>

“a religiosidade brasileira recordará a negra Senhora Aparecida, uma Imaculada Conceição escurecida ou quiçá Iemanjá saída das águas. São, todas elas, mães, morenas, estrangeiras e nativas, senhoras da América Latina.” (BARBOSA: 2012).

Quando o continente americano foi descoberto, nos primeiros documentos em que foi descrito, como nas cartas de Cristóvão Colombo, por exemplo, foi apontado como uma nova terra. Segundo a autora, no pensamento europeu, as Américas passaram a ser interpretadas como a Nova Jerusalém do livro da Revelação, o *Apocalipse*.

“Quando alcançou as terras do continente que hoje chamamos América do Sul em sua terceira viagem, Colombo escreveu para o rei de Espanha citando, em vários trechos, o *Apocalipse*. Entre as expressões recuperadas, ele fala de ‘um novo céu e uma nova terra’ ainda escondidos” (RIBEIRO, 2012).

A apropriação de índices provenientes das *Sagradas Escrituras*, no contexto político do Novo Continente, pode ser explicada a partir dos conceitos de trocas e transferências culturais.

Os estudos da tópica começaram a aparecer sob esta rubrica nos anos 1990, com a obra teórico comparativa *Les Transferts Culturels Franco-Allemands* de Michel Espagne

banhadas em sangue, Orixá das águas paradas, que mata de repente, Nanã é chamada carinhosamente de "Avó", por ser usualmente imaginada como uma anciã. É cultuada em todo o Brasil. Seu emblema, o Ibiri, caracteriza sua relação com os espíritos ancestrais. Como "Mãe-Terra Primordial" dos grãos e dos mortos, poderia ser equiparada às tríade greco-romana Deméter-Ceres-Cíbele. No sincretismo afro-católico, Nanã Boroquê, como é chamada na Umbanda, é equiparada a Sant'Ana. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nan%C3%A3_buruku>, acesso em 25/10/2012>.

(1999). Em seguida apareceram as obras referenciais de Gérard Bouchard, *Génesis de las naciones y culturas del Nuevo Mundo: ensayo de história comparada* (2003).

Ganha força o estudo publicado na década anterior, de Benedict Anderson⁴⁰, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008). Ocorre, todavia, que os estudos sobre a América do Sul e o Brasil, especificamente, são muito mais antigos, destacando-se *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (2010).

No trabalho, Michel Espagne (*op. cit.*), a partir da análise das trocas e transferências culturais ocorridas entre França e Alemanha, povos vizinhos, mas com acentuadas diferenças culturais e políticas, define um conceito para os mecanismos de trocas e transferências culturais. Em síntese, trata-se do estudo de imbricações interculturais, de encontros entre sistemas de referência heterogêneos, vistos por uma perspectiva crítica, com o objetivo de avaliar as hegemonias identitárias, as permanências e renovações que estas imbricações consignam e perceber até que ponto os signos intercambiados se mantêm ativos. Na abordagem pelo viés das trocas e transferências culturais, prevalece o interesse pelos substratos culturais, o levantamento dos lugares de memória estrangeira e a análise das adaptações locais, operações que levam à pesquisa de elementos interculturais.

Espagne observa que os mecanismos de transferências têm uma incidência sobre a totalidade dos sistemas culturais presentes, mas não cabe estabelecer equivalências ponto a ponto entre o lugar funcional de um objeto em seu sistema de origem e seu lugar no sistema de recepção. Outra premissa teórica estipula que as pesquisas sobre os temas se situem em vários níveis, com atenção especial aos hábitos, crenças, valores (objetos imateriais) circulantes no interior dos grupos sociais e nas obras de arte. O pesquisador insiste no caráter próprio da arte, que consiste em reproduzir os mapas mentais não só de um criador, mas da cultura na qual ele se formou (*op. cit.*, p. 139). Ela remete não só ao passado mítico, mas à realidade segunda, uma memória ativa que intervém na temporalidade. Os itinerários de memória abertos pelas obras de arte (mas também pelas crenças) levam a lugares (*lieux de mémoire*) que estruturam realidades às vezes contemporâneas, às vezes remotas. Eles interferem na dimensão da temporalidade, que deixa de ser unidimensional, presente, atual, e pode se reverter no passado e no anacrônico, trazendo à tona um reservatório de signos,

40

A 1ª edição é de 1983, mas foi reeditada, revista e ampliada, em 1991.

paisagens espirituais, mentais, figurações aparentemente alheias, mas que vigoram, paralelas à vivência do presente⁴¹.

De acordo ainda com o autor, as transferências culturais são uma forma de tradução que corresponde à passagem de um código a outro.

“Ou se os hábitos sociais no conceito mais largo do termo constituem códigos culturais, a língua permanece como código paradigmático. A história das traduções em seu sentido próprio e também no sentido figurado é, então, um elemento importante sobre as pesquisas sobre as passagens, as trocas entre as culturas” (ESPAGNE: 1999, p.8. Tradução nossa)⁴².

No que diz respeito à questão da tradução, Espagne (1999) explica que esse aspecto conduz à análise do objeto livre, traduzido ou não, que circula entre as diferentes culturas, transmitindo códigos estrangeiros ao contexto em que é acolhido. “Os recursos sobre as pesquisas de transferências culturais têm alguns aspectos de história do livre e do explícito” (ESPAGNE: 1999, p.9, Tradução nossa)⁴³.

Por meio de tal mecanismo é que as “mulheres vestidas de sol”, cuja origem remete à narrativa do livro da Revelação, o *Apocalipse*, ao entrarem em contato com a cultura clássica e com as culturas dos povos locais, deram origem a um elenco de figuras femininas que preservam a sacralidade da Virgem-Mãe Maria, ao mesmo tempo em que traduzem as contradições e ambiguidades presentes no Novo Continente, desde a sua descoberta.

Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora Aparecida, Tonantzin são mulheres morenas, queimadas de sol, reluzentes, estrangeiras, diferentes, que acomodam culturas distintas para, por meio da linguagem, de códigos e símbolos culturais, dar lugar à expressão do sagrado de um modo distinto, em relação ao conhecido até então.

A maior parte dos líderes espirituais conhecidos no Ocidente e no Oriente pertence ao sexo masculino. Alguns dos mais conhecidos e influentes até hoje são Moisés, Jesus, Alá e Buda (MECLER: 2010). A doutrina deixada por estes líderes se estende por gerações e gerações há milênios. Eles são conhecidos como mestres iluminados, “avatares”, cuja proximidade com a verdade os levou até a luz.

⁴¹ O sertão rosiano é um espaço geográfico cuja realidade física e as correspondentes cartografias cedem lugar perante as evocações simbólicas, oníricas, fantasmagóricas sugeridas pela toponímia, pela fauna e principalmente pelos seres que ali se encontram. No dizer de Espagne: “No espaço-sonho, as coisas possuem uma linguagem à qual a transmissão de lugares totêmicos permite chegar” (*op. cit.*, p. 138, Tradução nossa).

⁴² No original: “Or si les habitudes sociales au sens d’un code paradigmaticque. L’histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu’au sens figure, est donc um élément importante des enquetes sur les passages entre cultures.”

⁴³ No original: “Les recours de la recherche sur les transferts culturels à certains aspects de L’histoire du livre est bien clair.”

Contudo, no Novo Mundo, um continente onde a ambiguidade e as contradições sociais e culturais se perpetuam desde a chegada dos europeus, em 1492, coube às figuras femininas o lugar de iluminação, o amparo da sacralidade. São estas “mulheres vestidas de sol”, fruto do sincretismo de diversas culturas, que servem de faróis a povos mestiços, onde, a cada dia, se intensifica a circulação de códigos culturais e sociais.

É justamente esta variedade de códigos e referências que empresta colorido e densidade dramática ao enredo de *Grande Sertão: Veredas*, especialmente na construção de personagem Reinaldo/Diadorim, cuja identidade guarda a chave para o desenrolar da narrativa.

3.2 Diadorim – Virgem e guerreira: a construção da personagem como fruto das transferências culturais

“Diadorim, penso também — mas Diadorim é a minha neblina”. (ROSA: 1956, p.24). É desta forma que o narrador de *Grande Sertão: Veredas* se refere, pela primeira vez, a Diadorim na trama. A metáfora escolhida para ilustrar o amor que sentiu pela virgem-guerreira foi a neblina. Imagem que se estende ao longo da obra, a neblina surge, como um véu que encobre a realidade, o embaçamento que atravessa toda a narrativa.

Ao assimilar a condição de paradoxo, de ambiguidade, que se fortalece na cultura latino-americana, Rosa cria Diadorim⁴⁴, mulher que se veste de homem. Virgem, ela se atira ao sacrifício, a um destino trágico, para vingar a morte de seu pai. Carrega o espírito das “Erínias”, das forças primitivas de vingança.

Na obra *Desenveredando Rosa: a obra da J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*, Kathrin Rosenfield (2006) assinala a exclusão da dimensão sexual da vida de Diadorim, ainda na infância, quando, num ato de coragem, no episódio da travessia com Riobaldo, tem a astúcia de um adulto para ferir o mulato que tentava assediá-los na beira do Rio.

“A estranha coragem do menino anuncia já o segredo de Diadorim na exclusão da dimensão fundamental do sexo, a recusa ‘férrea’ da sexualidade e da feminilidade que realizam a maldição paterna (o mandado de ódio de Joca Ramiro).” (ROSENFELD: 2008, p. 98).

⁴⁴ “É uma *figura* na medida em que este termo expressa, como expõe Erich Auerbach, o seguinte conjunto de qualidades: é uma forma plástica, da mesma origem que *fingir* e *ficção*, uma arquiimagem ou imagem onírica, o encoberto, o engano, a sombra, a transformação, a capacidade organizadora do discurso... É mediadora entre o mundo terreno e o mundo Ideal.” (AUERBACH: 1939, apud BOLLE: 2004).

A seguir, Rosenfield reforça a analogia entre Diadorim e Antígona, explicando que, em ambos os casos, ocorre a inversão do desejo de vingar e honrar os mortos. Segundo a pesquisadora, ambas abrem mão de sua dimensão vital, em favor do cumprimento de um destino trágico.

Ao desafiar o poder instituído, as ordens do soberano Creonte, priorizando as honrarias ao irmão, ato que fatalmente conduzirá à ruína, Antígona coloca em segundo plano o noivado com Hêmon, para cumprir o que manda sua consciência, fazer valer uma lei que não está escrita.

Do mesmo modo, explica Rosenfield, Diadorim exclui sua dimensão afetiva, ou a coloca em segundo plano, para vingar a morte do pai, deixando que o “mandado de ódio” guie seus passos. “... marginalizando-se como uma ‘sombra’, um fantasma sem existência real na vida coletiva.” (ROSENFELD: 2008, p. 345).

Outro aspecto assinalado por Rosenfield é a escolha de Guimarães Rosa por metáforas comuns às tragédias clássicas, como a da travessia, que representa a vida, a luta do homem para sobreviver às forças indomáveis da natureza. A comparação do tratamento dado à questão na tragédia *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, reforça a frequência da metáfora marítima como fúria dos sete chefes opositores de Tebas. Mas estes, acrescenta a autora alemã, são vítimas de “Erinus”, força primitiva ligada à terra, aos instintos de vingança.

“Erinus, uma maldição que induz ao erro e à loucura (*áte*). Da mesma forma, em *Grande Sertão: Veredas*, os jagunços são representados como vítimas de uma ‘praga de mãe’, maldição essa que é particularmente ressaltada no caso de Diadorim, na metáfora ‘mandado de ódio’” (ROSENFELD: 2008, p.353).

Até mesmo em um momento dramático, como quando recebe a notícia da morte de Joca Ramiro, seu pai, e sobre um intenso mal-estar, a guerreira não se despe de sua “armadura”. Tampouco se deixa consolar ou revela sua identidade feminina.

“Caiu tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d’água, que com os dedos espirçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada.” (ROSA: 2006, p.196).

Deste modo, Rosenfield assinala que a mulher guerreira traz sempre consigo e maneja muito bem a faca, o punho, símbolos de virilidade e coragem, características do universo masculino no qual está integrada.

“A valentia de Diadorim — sempre suspensa entre a virtude respeitável e o virtuosismo invejável — está constantemente apoiada no manejo da faca. É com punhal que se defende do ‘Fancho Bode’ quando se insinua o aspecto homossexual da amizade entre Riobaldo e Diadorim; é numa luta com o punhal que ameaça o amigo no momento em que percebe as relações erotizadas entre Otacília e Riobaldo.” (ROSENFELD: 2008, p.382).

Ainda no que se refere ao paradoxo, a autora austríaca ressalta a repressão do erotismo na filha de Joca Ramiro, que canaliza essa força para dedicação exclusiva para a destruição, no sentido contrário de sua natureza feminina.

Nesta mesma perspectiva, sua renúncia aos desejos da carne e o sacrifício em nome do amor por seu pai, aproximam, na avaliação da autora de *Desenveredando Rosa: a obra da J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*, seu destino trágico ao modelo da Paixão de Cristo. Contudo, em *Grande Sertão: Veredas*, a guerra entre os jagunços provoca uma inversão de valores.

“A metáfora da Paixão de Cristo do amor desencarnado, cujo mistério é o operador fundamental do imaginário cristão, aparece assim sob a luz dúbia de uma fatal inversão. A paixão dos protagonistas pelo sertão está voltada para práticas do esbanjamento de sangue e para o exercício sistemático da convivência com a morte, que substituem todas as formas de amor: tanto o amor desencarnado e místico de Cristo quanto as formas viáveis do amor humano, o amor sexuado, isto é, regado por leis, costumes e ritos que escapam ao bem-querer imediato dos indivíduos.” (ROSENFELD: 2008, p.383).

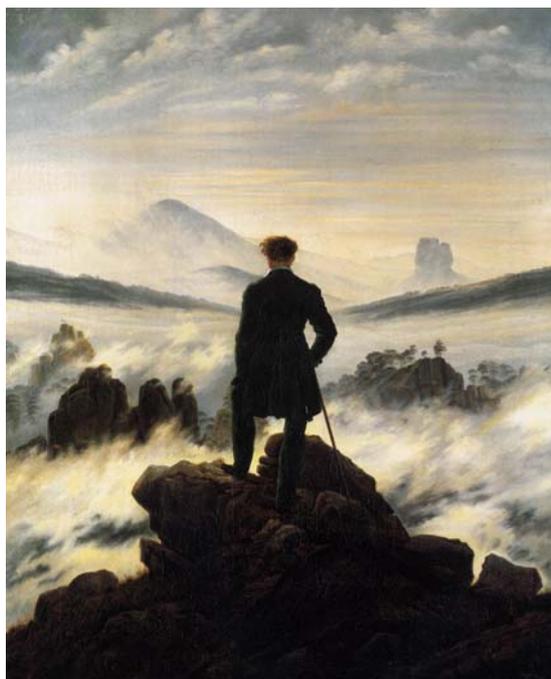


Figura 3 - Caspar-David Friedrich, *O Caminhante sobre o mar de névoa* (1818). Kunsthalle, Hamburg.

Também com relação à metáfora “mulher vestida de sol”, Rosa traça um caminho inverso para sua personagem misteriosa. Justamente para manter esse mistério, essa indefinição, utiliza a metáfora da “neblina”, ressaltando o enigma em torno do ser paradoxal, enigma esclarecido somente no desfecho da trama. Ao se referir a Diadorim como a sua “neblina”, Riobaldo representa e introduz plasticamente o seu não-saber, o não compreender. Obliquamente em relação às figuras similares à “mulher vestida de sol”, cujo brilho ofusca, a guerreira virgem permanece à sombra, calada, discreta; banha-se à noite, trazendo para si uma aura de mistério. Trata-se de outro tipo de ofuscação. Se a irradiação solar impede a manutenção dos olhos abertos e queima, fere, por causa do excesso de calor, a neblina, com sua umidade, permite o contato (Fig. 3).

Ambas fascinam e atraem, mas uma carboniza, a outra envolve, acolhe e o que se passa no seu interior só quem se embrenha nas brumas pode saber. A neblina retém a curiosidade do observador e a busca do que ela esconde, consentindo a permanência do estado de sentinela do oculto. Abre, assim, uma forma peculiar de visão – visão do que se pressente, do que se quer descobrir dentro do esfumaçado, de algo que se deseja, mesmo sem se ter certeza alguma do que venha a ser. Mas, sem ser visto, o encoberto pela neblina está ali, quase nos toca e se anuncia neste espaço todo especial, espaço háptico, que Didi-Hubermann definiu como “quase-carícia” (DIDI-HUBERMANN: 1985, p. 52).

Riobaldo sente Diadorim, ama-o, na forma de neblina. Perante a imagem-sensação nebulosa, Riobaldo tem outra forma de comunicação com Diadorim: consegue compensar a falta do contato corporal, porque de alguma forma o toca como figura. Organiza-se uma forma de comunicação corporal especial entre eles, num regime muito mais intenso, exatamente porque não restrito aos limites carnis. Diadorim abre, através da imagem nebulosa, este espaço de contato háptico, “espaço por excelência da proximidade, do arrebatamento, contra a distância calculada da representação” (CARVALHO: 2007, p. 39).

Diadorim é este contorno fulgurante, fascinante, causador de um encantamento inexplicável aos olhos de Riobaldo. É este amor capturado e nutrido pela imagem que fomenta a sensibilidade tátil do olhar (*háptō*, em grego⁴⁵, “ajustar, pôr uma coisa em contato com outra, adaptar, atar, tocar”), donde o háptico, tocar com o olhar. Mas o tocar o quê, se a própria neblina é gasosa? Tocar intuitivo, hipersensível, incompleto, insuficiente, impermanente como o próprio amor. Tocar o amor, no espaço de aproximação facultado pela

⁴⁵ Cf. Entre outros, MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Celeste. NEVES, Maria Helena (orgs.). *Dicionário grego-português*, Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2006.

nebulosidade, espaço háptico – que supera a distância entre quem vê (um fruidor passivo) e o que é visto (uma tela, por exemplo), as conexões lógicas, dialógicas, narratológicas convencionais. Diadorim se apresenta como imagem-sensação, um contorno que atinge sem mediação e de forma penetrante, umidade que faz o caminho inverso do suor, entra pelos poros de Riobaldo.

Na correlação enviesada e contraditória com a metáfora da “mulher vestida de sol”, seu brilho assemelha-se ao da lua, luz azulada, mistérico-misteriosa, que precisa de um astro mais radiante, o sol, para iluminá-la. “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro, sério, tão bonito, no relume das brasas” (ROSA: 2006, p.29).

Nesse sentido, surge como inverso (não o oposto) da metáfora da virgem redentora das Américas, carregando consigo uma mensagem de descrença na natureza humana, de soberania de instintos primitivos os mais cruéis.

“Ela é figura de uma visão de outra ordem, diferente da visão redentora da Virgem. A introdução sub-reptícia e estanque imprime a esse nome a marca do enigma e de uma opacidade que a figura de Diadorim sempre conservará — ele é fundamentalmente ‘neblina’ que se subtrai dos infinitos véus e ‘encantos’ sempre renovados. As evocações de Diadorim não visam, em primeiro lugar, construir um personagem (no sentido do ‘caráter’ psicologicamente coeso e convincente). O relato serve-se dos elementos da indeterminação dessa figura para pontuar as aporias da reflexão do narrador no que diz respeito ao bem e ao mal, ao amor e ao ódio, à vida e à morte”. (ROSENFELD: 2008, p.378).

Ainda na percepção de marcas da tragédia clássica no romance, a autora destaca a sorte de Diadorim. O destino, regendo a ironia dos fatos, providencia a reviravolta da trama: o tempo mítico, como estrutura em espiral, com idas e vindas, trabalha silenciosamente até a derradeira revelação, apocalíptica.

“Como na tragédia, a qual Nietzsche diz que equivale ao desdobramento de um único momento — o da queda, da catástrofe e da reviravolta —, *Grande Sertão: Veredas* aparece como o desdobramento gigantesco da tensão insolúvel entre aspirações contraditórias e determinações conflitivas da condição humana que tornam figuráveis e, portanto, compreensíveis na morte necessária de Diadorim.” (ROSENFELD: 2008, p.354).

Ao final da obra, a epifania, a descoberta da identidade feminina de Diadorim traz à tona a verdade, ao mesmo tempo em que recobre a trajetória da mulher-guerreira, com uma sina de dedicação ao fingir, à ficção, ao jogo. “A verdade de Diadorim não se encontra no nome Deodorina, nem no seu ser-mulher. A sua verdade está no campo da ficção, do fingir, do jogo do fazer-parecer-aquilo-que-não-é” (ROSENFELD: 2008, p.345).

Levantado o véu da identidade feminina, tudo mais vem à luz: a dor do amor fracassado, no plano da história; a rasura do trágico, ao nível do intercâmbio entre formas discursivas; o substrato mesclado das “virgens vestidas de sol”, maldição e benção, puro amor e perversão, realidades extremadas tomando formas inusitadas, monstruosas – a “jagunça”, híbrido incompreensível – no horizonte cultural do sertão; a autenticidade do falso e a falsidade do autêntico.

Dentro deste “jogo cênico” do parecer o que não é; do ocultar e do revelar, é que se estrutura a narrativa de Riobaldo Tatarana. Ao utilizar a identidade de Diadorim como fio para aglutinar pequenas unidades narrativas (formas simples), o narrador vai num ritmo inconstante, revelando um pouco de si, revelando um pouco do sertão brasileiro, revelando um pouco da natureza humana.

3.3 Riobaldo e Diadorim — A dualidade de *Grande Sertão: Veredas*

É a partir da relação dialética entre medo, amor e coragem que Guimarães Rosa elabora aquela que pode ser considerada a “arquicena” de *Grande Sertão: Veredas*, uma cena inicial capaz de apresentar as principais temáticas que se desdobrarão ao longo das mais de 600 páginas do romance. Trata-se do encontro do menino Reinaldo (Diadorim) com Riobaldo e da travessia que ambos fazem pelo Rio São Francisco.

Segundo Willi Bolle (2004), este trecho revela o “ritual de iniciação” a que o jagunço foi submetido aos 14 anos: o intenso prazer de estar perto de Reinaldo, um menino diferente de todos os que ele conhecia e para o qual “falta nome” para narrar; a perturbação e o medo de estar perto da natureza selvagem, especialmente a partir do momento em que o rio De Janeiro se encontra com o Rio São Francisco; e o contato prazeroso que sente com a mão do menino, o que o deixa vergonhoso.

Na medida em que atravessam o São Francisco, as sensações dos meninos se intensificam e, diante do temor de Riobaldo, Reinaldo revela sua personalidade, contando um pouco de sua história e afirmando: “carece de se ter coragem” (ROSA: 2006, p.105), frase que acompanhará Riobaldo ao longo de todo o romance.

A coragem e a astúcia do menino são constatadas por Riobaldo no episódio do mulato que os assedia às margens do São Francisco e é ferido na coxa por Reinaldo, com uma faca, um símbolo fálico que acompanhará Diadorim até a batalha derradeira e que confere virilidade ao seu disfarce.

No ensaio *Diadorim: o corpo nu da narração*, Cleonice Paes Barreto Mourão (1998), pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), defende que Diadorim é um ponto de imantação que marca o texto, expandindo-o muito além da narrativa. “Diadorim atua na narração como um princípio de desestabilização, produzindo a multiplicidade e a errância de uma história que poderia ser narrada em poucas páginas” (MOURÃO: 1998, p. 159).

Ao analisar o fascínio de Riobaldo pelo menino Reinaldo, nome falso, a estudiosa da UFMG usa o termo “medusado” para caracterizar a verdadeira “hipnose” desencadeada em Riobaldo, que está diante de uma distorção, de uma representação. “A ausência de um referencial único que oferecesse ao narrador um caminho direto à verdade, proporciona, em contrapartida, a exploração do ato de narrar” (MOURÃO: 1998, p.159).

Nesse sentido, é possível comparar esse episódio ao que André Jolles classifica como Conto. E esse conto é passível de comparação com o episódio emblemático do Canto das Sereias, da *Odisseia*.

Ulisses, no Canto XII, orientado pela feiticeira Circe, pede a seus companheiros que coloquem cera em seus ouvidos para não ouvirem o belo canto das Sereias, quando se aproximarem de sua ilha. O chefe da embarcação se fizera amarrar ao mastro do navio para, assim, poder ouvi-las; elas cantavam tudo o que tinha acontecido e tudo o que iria acontecer provavelmente ao próprio Ulisses (BLANCHOT: 2005, Pp.3-34).

Ao citar M. Blanchot, Brunel (2005) explica que a relação de Ulisses com as Sereias é homóloga à que ocorre entre o real e a ficção, do relato com o romance. Ulisses deve resistir aos encantos da ficção, se não quiser perecer como as demais vítimas. “A afirmação ‘Eu ouvi o canto das Sereias’ implica, sem dúvida, a ideia de que se conseguiu escapar de seu efeitos encantatórios” (BRUNEL: 2005, p. 910).

No entanto, para Cleonice Mourão (1998), Riobaldo tem destino diferente. Ao contrário de Ulisses, o menino é seduzido, ouve e se entrega ao canto das Sereias, durante sua travessia pelo São Francisco, sem ousar desvendar o seu mistério. Riobaldo é totalmente absorvido pela experiência, que o marcará definitivamente.

“Mesmo com a pouca idade que era minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para a sua coragem. Mas eu aguentei 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 dedos delicados. – ‘Você também é animoso’ – me disse. Amanheci minha aurora. Mas a vergonha que eu sentia agora era de outra qualidade. Arre, vai, o canoeiro cantou, feio, moda de copla que gente barranqueira usa; ‘Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole de água, mas pedir a tua benção...’ Ai, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá”. (ROSA: 2006, p. 107).

O encanto de Riobaldo se dá justamente pela neblina, pelo mistério, por uma representação, que se esclarecerá somente ao final da obra, seguindo a lógica dialética presente na discussão de vários aspectos de *Grande Sertão: Veredas*, como no triângulo de medo, amor e coragem. A coragem de Riobaldo surge somente em meio ao enfrentamento da luta, como superação da experiência do medo, que, por sua vez, irrompe causado pelo assombro do amor.

Sob esta mesma lógica é que se dá a relação do narrador com a linguagem, que se apresenta como limitada, para dar conta da realidade contraditória e ambígua do sertão mineiro, dos meandros da alma do homem, à medida que a história de desenrola. É no ato de narrar que se percebe a incompletude da linguagem.

“Não é pois a verdade, mas no vislumbre dela que impulsiona o narrador. O texto se constrói, assim, não como um confronto de opostos – Deus e Satã, jagunços e soldados, masculino e feminino, entre outros –, mas como a aventura no espaço que se abre entre eles, o entre-lugar da inquietação, da dificuldade de compreender o mundo e da conseqüente dificuldade de narrá-lo. Não se trata apenas da descrição de um determinado mundo, o da jagunçagem, nem mesmo o relato de uma relação amorosa interdita, mas, muito mais, do enfrentamento desamparado de que só dispõe de palavras para desafiar realidades de tão pesada envergadura” (MOURÃO: 1998, 160).

Citado anteriormente neste ensaio, o crítico Jean Paul Bruyas (1983) salienta que a grande contribuição de Guimarães Rosa com *Grande Sertão: Veredas* é justamente mostrar o jogo das forças irracionais e afetivas que levam o personagem central, o jagunço Riobaldo Tatarana, a criar grandes sombras que vão governar a sua vida. Ao mesmo tempo, o mineiro de Cordisburgo apresenta a realidade, miserável e simplesmente comum, a partir da qual ele as cria.

“A vida, ensina *Grande Sertão*, é o cotidiano e a ilusão. Assim se acha fundamentada numa visão psicológica pouco contestável o duplo movimento criador – edificador e destruidor do mito: as miragens existem, uma vez que a força de nosso desejo as cria e são apenas miragens porque o herói desabusado, o espectador crítico (Riobaldo é um e outro) não veem, em seu lugar, senão areia da realidade” (BRUYAS: 1991, p.468).

Ainda com relação à dualidade, Bruyas (1983) acrescenta que este é um aspecto que aparece sexual e afetivamente para Riobaldo, a partir de sua atração por Diadorim, e que se estende por toda a sua vida. A divisão está presente nas questões afetivas de Riobaldo, que se divide entre Nhorinhá (prazer imediato), Otacília (realização futura) e Diadorim (paixão interdita).

Há também uma fissura em suas crenças. O diabo existe ou não existe? Existe Deus? Para onde iremos depois da morte? Estamos pagando por nossos pecados? Embora religioso, o Tatarana, o Urutu-Branco, ficou conhecido no sertão por sua valentia e acumula muitas mortes em seu passado. Os questionamentos são constantes com relação a suas crenças, especialmente, nos trechos em que seu compadre Quelemém, por conta de problemas do espírito, é invocado ou citado.

Há ainda ambiguidade, acrescenta Bruyas (1983), no que diz respeito às realidades retratadas no sertão. O sertão de Rosa é o sertão da miséria e o sertão dos fazendeiros. É o Brasil de ontem, que guarda traços de uma república arcaica, e o Brasil de amanhã, que vislumbra o progresso, mas enfrenta uma dura realidade, onde a revolução criminosa não traz culpabilidade.

E esta angústia gerada pela eterna divisão, pelo eterno conflito, só pode ser sarada pelo ato de criar, pela narrativa, pelo incessante recontar, ainda que este seja viável somente a partir de fragmentos, de estilhaços, o que demanda, do leitor, a coparticipação, um mergulhar junto, um aventurar-se pelo sertão.

CONCLUSÃO

Após sondar, ainda que modestamente, uma parte da complexidade do romance *Grande Sertão: Veredas*, a partir de teorias e recortes demonstrativos, o que se aprende “é só a fazer outras e maiores perguntas”. Explico.

A grande narrativa conduzida pelo jagunço Riobaldo Tatarana alinhava emaranhados de histórias (microcélulas de texto) resultantes da reunião de pequenos casos que, seja pela forma, seja pelo conteúdo, remetem aos modelos clássicos de poesia (epopeia e tragédia greco-romanas) e ao escoamento do trágico para os textos sagrados da tradição judaico-cristã. Aristóteles avalizou a proeminência das duas espécies literárias, na *Poética*, e a posteridade consolidou o prestígio das Escrituras Sagradas, na diáspora judaica e no mundo da Cristandade.

Na gama do “sagrado”, há espaço e até o apelo, convite, chamamento, para formalizações fictícias (não-reveladas, à margem e aquém da religião), ficcionais (miméticas, de outra ordem de inspiração), simuladoras da realidade que pertence ao Alto, ao Divino, à transcendência religiosa. Estes padrões constituíram-se como paradigmas para a literatura universal (a chamada *World Literature*), especialmente na sociedade ocidental cristã que colecionou ao longo dos últimos 20 séculos, seja em semelhança, seja pelo contraste (pela sua negação), obras de destaque consideradas cânones literários.

É justamente a estes dois modelos que Rosa recorre para elaborar a sua grande epopeia do sertão brasileiro. Em *Grande Sertão: Veredas*, no entanto, se trata de outra transcendência – estética; outra realidade – musal; outra divinização – de heróis: não no Alto, mas nas culturas populares.

Contudo, já na metade do século XX, esse discurso se transforma em rasura do épico e condensa elementos do trágico. Por meio de ampla e minudente rede de associações, a narrativa rosiana épico-trágica sincretiza uma infinidade de elementos míticos e místicos à fábula que dá sustentação ao enredo do romance (o fio narrativo).

A peculiaridade maior da épica moderna, a exemplo de *Grande sertão: Veredas*, é a absorção radical dos processos subjetivos que se impõem na modernidade. Essa característica justifica a estrutura da narrativa do romance, com um narrador em primeira pessoa, seguindo uma lógica da livre associação, de fluxo de consciência, apresentando um painel de emoções.

A matéria ficcional do romance aglutina fontes clássicas e populares, sagradas e profanas, locais e universais, hibridizadas e abasileiradas. Tais elementos – de natureza não imaginativa, mas fundamentais para a constituição da matéria ficcional, em *Grande Sertão:*

Veredas – têm a função de aprofundar, ainda mais, a complexidade e a diversidade cultural capturadas de forma visceral no sertão mineiro, “o interior do interior” do Brasil.

A cronogeopoética da narrativa se verifica tanto no âmbito das células de longa tradição reprocessadas ficcionalmente, quando no modo original, inovador e bem mineiro de contar de Guimarães Rosa. Por meio de formas simples como legenda, mito, adivinha, ditado, caso, memorável e conto, o Tatarana articula uma infinidade de histórias, muitas delas com referência direta às *Sagradas Escrituras*.

Seja por meio do conteúdo, que remete aos grandes episódios do *Velho Testamento*, seja por meio de parábolas, modelo adotado por Jesus para pregar no *Novo Testamento*, aquilo que Riobaldo descreve – os causos que conta – profetizam de modo espaçado, por meio de estilhaços, trechos relevantes de sua história pessoal.

A palavra do grande orador se reveste de sacralidade, na medida em que esses ‘causos’ anunciam, ao modo profético – no discurso – importantes fatos de sua trajetória. A palavra proferida se concretiza logo após a sua enunciação. Essa estratégia narrativa contribui para o paulatino esclarecimento da questão visceral, do drama que precisa ser relatado, digerido, verbalmente elaborado: a paixão por Diadorim e seu desfecho inesperado.

Na realidade, a conversa com o visitante, com o suposto senhor, um interlocutor quase imaginário, é uma tentativa de expulsar seu sofrimento. Riobaldo, o Tatarana, precisa expor sua ferida que, apesar de aparentemente cicatrizada, lateja; por dentro, ainda purgam secreções de remorso, culpa, arrependimento, indignação, frustração, que precisam ser expelidas, ainda que sob a forma discursiva. Daí sua complexidade, daí o fluxo irregular de consciência, daí as livres-associações que permeiam toda a obra.

É a figura de Riobaldo que participa e narra diversas aventuras, escrevendo seu nome no lendário livro do cangaço brasileiro, aquele a materializar os elementos do discurso épico presente na obra. Sua travessia pelo sertão pode ser comparada à jornada de Ulisses para retornar de Troia a sua terra natal. Todos os casos colocados em pares analógicos (capítulo 2) comprovam a repercussão das fontes longínquas, mas também a vitalidade do moderno, seja no tratamento ficcional dos temas sagrados, seja dos temas corriqueiros, prosaicos ou profanos.

O sertão mineiro descrito por Rosa apresenta uma infinidade de símbolos bíblicos, como a lepra, a maldição dos deuses; o castigo da cegueira; a transformação de grandes pecadores em santos capazes de fazer milagres; a presença de ciganos e feiticeiros, entre outras figuras do fabulário mítico-místico-mistérico popular. “Sertão. Sabe o senhor: sertão é

onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (ROSA: 2006, p.25).

A religiosidade permeia a obra especialmente pelo constante questionamento acerca da existência de Deus e da concretização, ou não, de um suposto pacto do Tatarana com o diabo. Esse embate é um entre outros tantos que trazem para o âmago da obra a ambiguidade.

A dualidade se manifesta nas presenças de Deus e do diabo, na batalha entre o bem o mal (o bando de Joca Ramiro contra o bando de Hermógenes); na disputa entre um sertão arcaico e as demandas sociais e políticas de uma Nova República que procura se estruturar nas primeiras décadas do século XX no Brasil, quadro histórico em que se passam as aventuras dos jagunços.

Revisitado pela pesquisa, surge o paralelo entre Isaac e Ifigênia; entre o sacrifício determinado por Deus, mas assumido por um pai, e o autossacrifício de Ifigênia determinado por um pai — porque não claramente verbalizado por Ártemis, mas deduzido pela calma indesejável no momento de largada da esquadra grega para Troia — e assumido voluntariamente pela primogênita. Na escala das emoções aqui representadas, comparece Diadorim, cujo autossacrifício é determinado e assumido voluntariamente.

Por meio de trocas e transferências culturais, o escritor mineiro agrega sistemas de referência heterogêneos, ativando o intercâmbio de signos que se originam na Antiguidade clássica, passam pelo romance medieval. Eles encontram sua forma específica no contexto da crise da linguagem, na viragem do século XIX para as vanguardas e modernismos do século XX. O romance de 1956, com seu herói claudicante, esbarra em traços do *Nouveau Roman*, da mesma forma que instala nele uma tragicidade não-contemporânea, que remete à matriz estética grega.

A mesma dualidade – contemporâneo × não-contemporâneo –, ultrapassando a construção do caráter (*éthos*) das personagens, se pode observar na manufatura do discurso, na enunciação da narrativa, que sofre uma aderência épica. Nas duas dimensões – do enunciado e da enunciação; nos planos da narrativa e do discurso – é o não-contemporâneo (*das Ungleichzeitige*, apontado por Ernst Bloch), o elemento anacrônico que se revalida, porque carrega sentido(s) para a contemporaneidade irreduzíveis à conceituação e/ou a outras formas de verbalização.

Por esta via, foi possível identificar um suporte metafórico fundamental para a construção rosiana: o fascínio de Riobaldo pelos olhos verdes de Diadorim, o enigma da personagem. As reticências da narrativa em relação à virgem-guerreira reforçaram as evidências em relação à técnica de *sfumatto* mantida pelo narrador, até que pudesse desvendar

o cerne de toda a construção do enredo. Não arbitrariamente, a metáfora que sustentou o projeto ficcional se revelou um exemplo de transferências culturais que não se dão no nível de permuta (como sociologicamente acontece), mas representam, sim, transferências de “mão única”. As trocas também não acontecem contemporaneamente, senão do passado para o presente (já não podemos interferir no passado, mas somente interpretar o que herdamos dele). Não se trata de um processo de transferência convencional, mas adaptado às heranças temáticas e poéticas. É um processo particular.

O paradoxo se materializa por meio da personagem Reinaldo/Diadorim, cuja dupla nomeação já ilustra a dificuldade de adequação a um discurso lógico, convencional. Diadorim absorve a figura da virgem-guerreira. A mulher que se veste de homem e luta no sertão para vingar a morte do pai. O paradigma de Joana D’Arc se reatualiza, mas não chega a constituir uma referência, sobrepujada que é por forças indômitas, mais cruas e primitivas das remotas tradições cristã e africana. É o substrato das sagas religiosas, fundado sobre o poder da consanguinidade e da hereditariedade das culpas e da responsabilidade, que prevalece sobre a lenda da santa francesa, por exemplo.

A Virgem do *Apocalipse* de S. João, bem como os seus títulos (ou heterônimos) – Nossa Senhora de Aparecida e de Guadalupe – encontram-se no mesmo nicho representacional e semasiológico, porque congraçadas a partir da metáfora, comum às três, das “Mulheres vestidas de sol”. Todas assimilam a designação figurativa que advém da Antiguidade e projeta sobre elas a força trágica, destrutiva, paradoxal e brilhante da ação sublime, elevada e suspensiva, ao mesmo tempo.

Vale dizer que o plano figural corrobora e sustenta o narrativo e o discursivo: a fragmentariedade da narrativa e as elipses, as reticências, as metonímias e demais figuras de corte e picote do discurso. Se o Urutu-branco ilustra em suas desventuras aspectos que carregam o romance de um teor que se aproxima do discurso épico, Diadorim traz consigo, nas imbricações que gera na trama, o viés do trágico. Seu perfil traveste grande parte do sofrimento enfrentado por Antígona, mito cuja família alimenta as mais significativas tragédias gregas.

É por meio deste viés trágico que Diadorim assume na obra papel fundamental: a neblina que inebria Riobaldo ao longo de toda a trama. O jagunço se relaciona somente com essa figura, essa representação. “Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (ROSA: 2006, p.193). É no lugar do simulacro que reside a sua paixão interdita. Somente com a crucial revelação é que a virgem-guerreira

literalmente se desnuda e, num momento de epifania, seu destino trágico é descoberto: “ela era” (ROSA: 2006, p.599).

A complexidade em torno desta iluminação possibilita a aproximação com a metáfora da “mulher vestida de sol” que ressurge na América Latina justamente em função de sincretismos e de trocas e transferências culturais. Trata-se de alternativas elaboradas no âmbito do sagrado para dar conta da dúvida, da ambiguidade e da realidade paradoxal própria ao Novo Continente.

Ainda com relação ao jogo de luz e sombra que se desenrola em torno de Diadorim, cabe salientar o seu banho, momento em que, sorratamente, na calada da noite, mostra sua identidade. Contudo, o conhecimento de sua natureza feminina fica restrito aos elementos e seres da natureza que povoam às margens do Rio São Francisco.

Rio que atravessa o sertão, simbolizando o correr da vida; rio que simboliza as águas sagradas, nas quais os cristãos se banham? Será o São Francisco – rio que atravessa a vida de Riobaldo – o local sagrado que testemunha o sacrifício diário da virgem, Diadorim, aquela cuja imagem foi anunciada por Joe Cazuzo no início do romance “— ‘Eu vi a Virgem Nossa, no esplendor do Céu, com seus filhos Anjos!...’ Gritava não esbarrava. — ‘Eu vi a Virgem!...’ (ROSA: 2006, p.20).

Ao adotar a ritualística do banho como instrumento para desvelar a identidade feminina de Diadorim, Rosa recupera a estratégia adotada por Homero, na *Odisseia*, confirmando, mais uma vez, a forte influência e a sobrevivência dos elementos da literatura clássica em *Grande Sertão: Veredas*.

É durante o banho, que Euricléia, a criada, reconhece seu patrão, Ulisses. É nesse momento que a sua cicatriz fica à mostra. No banhar de águas, que simboliza a limpeza, purificação da alma e desnudamento, tudo se revela. A verdade aparece.

Em Ítaca, a cena é iluminada, mas a carga dramática trazida pela cicatriz de Ulisses fica em segredo, até o derradeiro momento da revelação da verdadeira identidade do Odisseu. Esse estratagema recheia a trama para que os acontecimentos que sucedem se aglutinem em um desfecho harmônico, claro e preciso, que culmina com a consagração de Ulisses em sua pátria, retornando ao seu trono, ao lado da mulher e dos filhos, após expulsar os seus inimigos de sua terra.

No sertão mineiro, a ocultação da identidade se prolonga até o final da trama, uma vez que a informação é o principal fio condutor na narrativa do escritor mineiro. Solitária em seu constante camuflar, Diadorim não compartilha sua identidade feminina. Somente depois de

morta é que a virgem se “ilumina”, revelando, assim, a sua natureza feminina. O desfecho, dramático, celebra o final das peregrinações de Riobaldo.

Apesar de Diadorim, a virgem, a “mulher vestida de sol”, ter pago com a vida a morte de seu pai, não há vitória final em *Grande Sertão; Veredas*. O que resta, apenas, a constatação, amarga, a efemeridade da existência, a fragilidade da natureza humana diante dos tortuosos caminhos que surgem durante a travessia infinita da vida.

A dor daquilo que não foi, mas que poderia ter sido desde sempre – a explosão do amor por Reinaldo/Diadorim –, atormenta o jagunço ainda na maturidade. É para livrar-se deste fardo que recria sua história, por meio de uma narrativa inovadora, única alternativa para dar conta daquilo que, até então, era inominável.

A importância da dor, marca do humano, a fragilidade do homem, sua mortalidade e capacidade de transcendência são a motivação do *πάθος* (*páthos*), força motriz da Poética épico-trágica. No processamento estético deste sentimento que torna as personagens agentes e pacientes a um só tempo daquilo que fazem, pensam ou desejam, um dos mais eficazes e recorrentes dispositivos é a metáfora. O pensar metafórico funciona quase como o anteparo privilegiado da linguagem, que viabiliza dizer e até conceber o que conceitualmente não se consegue expressar. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, dentre as já muito explicadas e discutidas metáforas, identificamos “Mulheres vestidas de sol”: metáfora que tem a vantagem de significar por si mesma (através do significado próprio que as tradições lhe atribuíram) e pelo caráter plural de figuração do sagrado na América Latina (como significante latino-americano).

O discurso sobre a verdadeira identidade de Diadorim é tão forte que, após relevar a seu interlocutor o fim trágico, Riobaldo declara encerrada a matéria de sua conversa, do grande “causo” que vinha contando para o doutor. “Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acaba. Aqui a estória acaba” (ROSA: 2006, p. 600).

De concreto, o que surge no romance é a dúvida, a ambiguidade. “Nonada” é o termo que abre e encerra a obra. Uma grande travessia pelo nada. Metáfora da vida, a travessia se apresenta em diversos níveis. A travessia geográfica pelo sertão do Brasil; a travessia pela vida, que, de modo cético, não reconhece nem a existência de Deus e nem do diabo: “o que existe é o homem humano”.

Há, ainda, a travessia discursiva, aventura da leitura, empreendida pelo leitor, colocado no lugar do visitante, no lugar do ouvinte, que é conduzido por Riobaldo Tatarana, a fluir por meio de episódios de uma vida na busca por sentido da existência, na busca por paz, na busca pelo equilíbrio.

No entanto, o embate permanece: fé e ceticismo, dúvida e razão, amor e ódio, masculino e feminino, Deus e o diabo, a dualidade permanece. O que há de concreto é o inacabado, a travessia, cujos significados não se esgotam, pelo contrário, são infinitos como as estrelas do céu e ininterruptos como o fluxo caudaloso das águas do Rio São Francisco, rio que atravessou a vida do narrador, Riobaldo Tatarana, e que acaba, também, por atravessar a experiência daqueles que se empenham na leitura da obra-prima de Guimarães Rosa.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que o questionamento essencial da obra – a ambiguidade entre o real e a ficção – se desloca do surto narrativo do Tatarana para a cogitação sobre a realidade humana. “Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...” (ROSA: 2006, p.94). O brumoso da “estória” persevera para além dela, nas interrogações sobre o restante que fica reticente, omissos, ocultos: vereda para interrogações. Até que ponto os olhos enxergam a realidade? Até que ponto as paixões não transformam a existência em um intenso estado de vigília? O homem vivencia sua realidade ou atravessa um incessante transe, onde somente a representação transparece?

O par metafórico que desencadeia toda esta investigação se constitui de IRRADIAÇÃO SOLAR/ OFUSCAÇÃO NEBULOSA, em outras palavras, SOL/NEBLINA. Tanto um termo quanto o outro dizem respeito à sensação da dor ocular. Há impedimento de visão, sim; mas esta não é sobrepujada aqui pelo olho, que dói. O olho sente, como par metonímico do corpo, e assim encarna o *páthos* da visão.

“Mire e veja” atravessa toda a obra. Daí considerarmos o espaço háptico da obra uma sobreficcionalização do sertão, somente capturável através da leitura que leva em conta o que vai além do que os olhos veem, a sublimação dolorosa – “areias de realidade”.

O háptico está em *Grande Sertão: Veredas*, afirmando a presença da carnalidade da visão, manifestando a dor da renúncia ao amor no nível do mal que afeta progressivamente o órgão da visão, a linguagem e o comportamento do jagunço Riobaldo

Por meio de sofisticado processo de criação e recriação da linguagem, unindo categorias aparentemente diferentes como poesia e prosa, formas simples e complexas, romanesco e ensaístico, comunicação cotidiana e solenidade religiosa, entre tantas outras possibilidades, o mineiro de Cordisburgo encontra a alternativa adequada para coadunar as diferentes demandas da existência humana.

“A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto.” (ROSA: 2006, p.99).

A dicotomia, em seu modo duplicado, plissado e ao mesmo tempo desdobrado, enriquece o campo dos sentidos, multiplica as possibilidades de interpretação da realidade, distorce a sintaxe narrativa e o distorcido do discurso e dos núcleos temáticos. Tão real e tão propriamente ficcionalizado! Margem oculta, vereda que se imiscui por entre labaredas ou veios infiltrados, é um aspecto da ficção conjecturada que se plasma como signo poético: significante épico/sacro-escritural, significado sagrado.

Essa margem oculta, este aspecto fenomenológico do que há e do que não há, mas irrompe, por meio da linguagem – *lógos* bem humano, tangido pelo *Lógos* da força divina e do poder da criação – é o verbo divisado pelo jagunço: faculdade do homem despojado, vazio das coisas do mundo, o único testamentário do sagrado, o “homem humano”.

É assim, na linguagem, que o fogo do Tatarana brilha.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, Max. **Cultura e sociedade**. Trad. de Carlos Grifo. Lisboa: Presença, 1970.
- ALMEIDA, Leonardo Vieira de. **Veredas do grande conto: a descoberta do sertão em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio ; Uapê, 2011.
- JALMEIDA, João Ferreira de. **Bíblia Sagrada**. Ed. rev. e atual.no Brasil. [S.l. : s.n.],1993.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚDO, Bernardo Goytacazes de. **Questões filosóficas contemporâneas: Heidegger e o Humanismo**. Disponível em: <<http://www.ecsbdefesa.com.br/defesa/fts/QF.pdf>>. Acesso em: 20 nov.2012.
- ARAÚJO, Cristiano Santos. **Nem Deus, nem demo: Diadorim. O homem humano no palco polifônico do ‘Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Uerj, 2011. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/teses/btmtllc.htm>>.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. In: **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance**. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BALLY, Anatole. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- BARBOSA, T. V. R.. **Uma mulher vestida de sol: Medeia e a Virgem-mãe Maria (Conferência)**. Rio de Janeiro: UERJ, PPG-Letras, 2012.
- BARROS, Wagner de. **A Angústia de Abraão**. *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v. 7, n. 1, p.1-12, 2007.
- BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 2.ed. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971
- _____. **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorecini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BLANCHOT, Maurice. O canto das serias. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance da formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

- BOUCHARD, Gérard . **Génesis de las naciones y culturas del Nuevo Mundo: ensayo de história comparada (2003)**. Trad. Mario Zamudio. México: FCE, 2003. A 1ª ed., francesa, de 2001.
- BOWRA, C. M. **Heroic poetry**. London: The MacMillan Press, 1979.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Tragédia Grega: tragédia e comédia**. Petrópolis, RJ: Vozes. 1984.
- BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et al.. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília] : INL, 1983.(Col. Fortuna crítica, v.6)
- CAMPOS, Augusto de; Campos, Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANCELA, Elina Miranda. Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporâneo. In: ENCONTRO INTERNACIONAL MITOS CLÁSSICOS NO TEATRO IBEROAMERICANO ATUAL, 2., 2012, Rio de Janeiro. [Anais...]: Rio de Janeiro :Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Col. Fortuna Crítica, v. 6)
- CARVALHO, Nuno Miguel Santos Gomes de. **A imagem-sensação: Deleuze e a pintura**, 2007, Lisboa. Dissertação (Mestrado em Estética e Filosofia da Arte) - Universidade de Lisboa, 2007. Acesso em: 20 dez.2012.
- COELHO, Amós. Homero, Hesíodo e os Filósofos. Principia – Dez anos sem Junito Brandão. *Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da Uerj*. Rio de Janeiro, 2005.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem. In: _____ (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Col.Fortuna Crítica, v. 6)
- DERRIDA, Jacques. **Le Toucher, Jean-Luc Nancy**. Paris: Galilée, 2000.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **La Peinture Incarnée**, Paris: Minuit, 1985.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. O Sagrado e o profano de Mircea Eliade. **Dicionário de obras básicas da cultura ocidental**. Disponível em: <<http://www.videeditorial.com.br/dicionario-obras-basicas-da-cultura-ocidental/r-s/o-sagrado-e-o-profano-de-mircea-eliade.html>>.

ERNOUT, A., MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. 4. ed. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.

ESPAGNE, Michael. **Les transferts culturels franco-allemands**. Paris: PUF, 1999.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Ed., 2010.

HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o Humanismo. In: **Marcas do caminho**. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.326-376.

_____. ...poeticamente o homem habita. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.p.165-182.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOMERO. A Odisseia. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. São Paulo: Ediouro, [19--].

KIEFER, Charles. **A poética do conto: De Poe a Borges, um passeio pelo gênero**. Trad. Neil Besner. São Paulo: Leya, 2011.

JOYCE, James. **Finnegans Wake/Finnicius Revém**. Tradução de Donald Schüler, 1. volume. Porto Alegre: Ateliê Editoria, 1999.

LIMA, Luiz Costa. A Forma híbrida da literatura. *Revista Eutomia*, Ano 1, n.2 (41-57), 2007.

LOURENÇO, Eduardo. Guimarães Rosa ou o terceiro sertão. In: **A nau de Ícaro e Imagem e Miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Celeste. NEVES, Maria Helena (Org.). **Dicionário grego-português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

MORAES LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MECLER, Ian. **Aqui, Agora: O Encontro de Jesus, Moisés e Buda**. Rio de Janeiro: Record. 2010.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. Diadorim: o corpo nu da narração. SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983. (Col. Fortuna Crítica, v. 6)

NUÑEZ, C. F. P. Corpo e Performance. COLÓQUIO FICÇÃO E FILOSOFIA, 4., 2009, Rio de Janeiro. [Anais.] Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Texto inédito.

_____. Lições de metaforologia: A escrita obsessiva em Gabriel García Márquez. In: JALL. BRASIL - JORNADAS ANDINAS DE LITERATURA LATINO-AMERICANAS, 9. 2010, Niterói. JALLA Brasil - América Latina, Integração e interlocução. Niterói, RJ: UFF ; FAPERJ, 2010. v. 1. p. 329-334.

_____. O imaginário do Mal entre os gregos. In: SANTOS, J., GOMES, C. M., CARDOSO, A. L. (Org.) **Sombras do Mal na Literatura**. Maceió: EDUFAL, 2011.

_____. Uma odisseia no espaço: A geografia na literatura. In: ROSENDHAL, Z. ; CORRÊA, R. L. **Temas e caminhos da geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 73-114.

OTTO, Rudolf. **Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios**. Trad. Fernando Vela. Madri: Alianza Editorial, 1985.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional**. Trad. Prócoro Velasquez Filho. São Bernardo do Campo, SP: Imprensa Metodista, 1985.

_____. Idéia do sagrado de Rudolf Otto. **Dicionário de obras básicas da cultura ocidental**. Disponível em <<http://www.videeditorial.com.br/dicionario-obras-basicas-da-cultura-ocidental/f-g-h-i/a-ideia-do-sagrado-de-rudolf-otto.html>>. Acesso em: 29 de dez. 2012.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely V. Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa. A obra da J.G. Rosa e outros ensaios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. **Grande Sertão: Veredas. Roteiro de Leitura**. 1.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo Ed., 1984.

SOUSA, Eudoro de. **História e mito**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos da UnB).

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: Estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.

SZONDI, Peter. **Poética y filosofía de la história I**. Trad. Francisco L. Lisi. Madrid: Visor, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana [geografia e toponímia em Grande Sertão: Veredas]**. 4. ed. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

WELLDON, Estela V. **Madre, virgen, puta: idealización y denigración de la maternidad**. Trad. Olga Abásolo Pozas. Madrid: Siglo XXI, 1993.