



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Câmpus de Araraquara - SP

CARLOS CÉSAR LIMA

**O PERCURSO ISOTÓPICO DA MALDADE  
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***



ARARAQUARA – SP

2023

CARLOS CÉSAR LIMA

**O PERCURSO ISOTÓPICO DA MALDADE  
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara e aos membros componentes da banca do Exame Geral de Defesa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

ARARAQUARA – SP

2023

L732p

Lima, Carlos César

O percurso isotópico da maldade em Grande sertão: veredas /  
Carlos César Lima. -- Araraquara, 2023

94 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Literatura Brasileira. 2. Análise Semiótica. 3. Maldade. 4. Diabo.  
5. Isotopia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CARLOS CÉSAR LIMA

# O PERCURSO ISOTÓPICO DA MALDADE EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP de Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Data da defesa 30/08/2023

## MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos – Professor Assistente do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Câmpus de Araraquara.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Marco Aurélio Scarpino Rodrigues do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas/UNESP.

---

**Membro Titular:** Prof. Dra. Carolina Moya Fiorelli do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

---

**Membro Suplente 1:** Profa. Dra. Nildiceia Aparecida Rocha do Departamento de Letras Modernas/UNESP.

---

**Membro Suplente 2:** Prof. Dr. Raphael Borgato do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.

Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**Unesp – Câmpus de Araraquara**

Dedico esta dissertação de mestrado à minha  
incentivadora, Dr<sup>a</sup> Odette Gertrudes Luiza Altmann  
de Souza Campos (in memoriam).

E ao saudoso amigo que tanto fez por mim ao longo  
da sua vida, Cônego Oswaldo Baldan (in memoriam).

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, a minha família, especialmente à Silvia, minha esposa, ao Pedro, filho querido e a Bruna, minha enteada e companheira de caminhada. Agradeço também a todos que, de alguma forma, colaboraram comigo nessa trajetória.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos, pelo compartilhamento de seu precioso saber e pela amizade, sobretudo, pela paciência com que soube ouvir acerca dos muitos percalços que rondaram esse projeto acadêmico.

Aos membros da banca de qualificação, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Célia de Moraes Leonel e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lourdes Ortiz Gandini Baldan pelas sugestões que muito enriqueceram este trabalho.

Aos colegas professores Elvis Paulo Couto, Francisco de Paiva Lima Neto, Efraim Oscar Silva e Marcelo Garcia Navarro pela gentileza das contribuições materiais e intelectuais.

Em especial o companheiro Roberto Sinabucro Saburo; amigo, que há mais de 40 anos, compartilhamos sonhos e projetos de vida. É bem verdade que nem todos se realizaram e outros vieram fora do prazo, mas seguimos com esmero por essa vida porque enquanto houver vida, haverá sonhos e projetos de vida.

*“O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo mundo.”*

*(Rosa, 1988, p.8)*

## RESUMO

Esse estudo tem por objetivo examinar como se dá o percurso isotópico da maldade em *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa; para tanto, valemo-nos do escopo teórico da semiótica de linha francesa. Aplicamos, dessa forma, o conceito de isotopia ressignificado por Greimas; Courtés (1979, p. 245-248) e Bertran (2003, p. 187-188), no quadro da teoria semiótica, como a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso, respondendo, portanto, pela sua coerência semântica (temática e figurativa). Além do escopo teórico desses precursores, buscamos também revisitar as discussões propostas por José Luiz Fiorin (2008, 2018, 2020), Diana Luz Pessoa de Barros (2001) e nos modelos de análise aplicadas, apresentados por ambos, acerca do percurso gerativo de sentido, com especial atenção à semântica discursiva. Uma vez que o foco de nossa análise é o percurso isotópico da maldade, nos atemos a observar como os lexemas se comportam no léxico da língua, ou seja, como esse traço sêmico é disseminado a partir do discurso de Riobaldo. À medida que Riobaldo narra seus causos ao jovem doutor da cidade, as pessoas, a natureza e os locais vão sendo projetados pela sintaxe discursiva e passam a ser tematizados, recebendo assim um investimento figurativo.

**Palavras-chave:** Semiótica; Grande sertão: veredas; isotopia; maldade;



## ABSTRACT

This study aims to analyse how the isotopic trajectory of evil takes place in *Grande Sertão: veredas* by Guimarães Rosa; thereby, we use the French theoretical scope. Thus, we apply the concept of isotopy resignified by Greimas; Courtés (1993, p. 197-198) and Bertran (2003, p. 187-188), in the semiotic theory framework, as the continuation of an effect of meaning along the discourse chain, therefore responding to its semantic coherence (thematic and figurative). Besides the theoretical scope from these precursors. We also seek to revisit the discussions proposed by José Luiz Fiorin (2008, 2018, 2020), Diana Luz Pessoa de Barros (2001) and in the models of applied analysis, presented by both, regarding the generative trajectory of meaning, with special attention to discursive semantics. Once the focus of our analysis is the isotopic trajectory of evil, we are committed to observe how the lexemes behave in the language's lexicon, in other words, how this semic trait is disseminated from Riobaldo's speech. As Riobaldo narrates his stories to the young doctor of the city, people, nature and places are projected by the discursive syntax and they become thematized receiving then a figurative investment.

**Key words:** semiotics; *Grande sertão: veredas*; isotopy; evil;

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 AS VEREDAS DO ESCRITOR E O GRANDE SERTÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2 GUIMARÃES ROSA, ENTRE JOÃO ZITO E O AUTOR .....</b>	<b>12</b>
<b>2.3 REGIONALISMO .....</b>	<b>17</b>
<b>2.4 O BRUXO DE CORDISBURGO .....</b>	<b>21</b>
<b>2.5 NAS VEREDAS DO DIABO .....</b>	<b>25</b>
<b>3 O ARCABOUÇO TEÓRICO .....</b>	<b>36</b>
<b>3.1 SEMIÓTICA DE LINHA FRANCESA .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2 A FIGURATIVIDADE .....</b>	<b>36</b>
<b>3.3 A ISOTOPIA .....</b>	<b>38</b>
<b>3.4 PROGRAMA NARRATIVO CANÔNICO .....</b>	<b>42</b>
<b>4 ANÁLISE .....</b>	<b>46</b>
<b>4.1 DIADORIM, ORNADA DE BURITIS .....</b>	<b>46</b>
<b>4.2 GUARARAVACÃ DO GUAICUÍ .....</b>	<b>47</b>
<b>4.3 LISO DO SUÇUARÃO.....</b>	<b>50</b>
<b>4.4 LISO DO SUÇUARÃO (SEGUNDA TRAVESSIA).....</b>	<b>58</b>
<b>4.5 A CHACINA DOS CAVALOS.....</b>	<b>61</b>
<b>4.6 O SENHOR DAS MOSCAS .....</b>	<b>65</b>
<b>4.7 RÉQUIEM CUBISTA.....</b>	<b>70</b>
<b>5 NARRATIVAS MISE EN ABYME: RECURSOS DA ORALIDADE .....</b>	<b>75</b>
<b>5.1 INTRODUÇÃO AOS ENCAIXES NARRATIVOS .....</b>	<b>75</b>
<b>5.2 CAUSOS ENTRANTES .....</b>	<b>78</b>

<b>5.3 ALEIXO E SEUS QUATRO FILHOS.....</b>	<b>78</b>
<b>5.4 PEDRO PINDÓ E SEU FILHO VALTEI.....</b>	<b>79</b>
<b>5.5 O BREJO MATADOR.....</b>	<b>80</b>
<b>5.6 MARIA MUTEMA .....</b>	<b>80</b>
<b>5.7 O CONTO COMO UM CASO .....</b>	<b>81</b>
<b>5.8 CONFISSÃO .....</b>	<b>83</b>
<b>5.9 MISSIONÁRIO.....</b>	<b>84</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>90</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho teve como objetivo investigar o percurso isotópico da maldade na obra *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Assumimos o desafio da investigação, procurando entender em quais fundações estão alicerçados os pilares dessa obra, ou seja, quais são as tessituras que garantem a sua coesão. Dessa forma, procuramos, primeiramente, apresentar o escritor João Guimarães Rosa com base em dados biográficos sobre a sua infância. A influência dos casos contados pelos vaqueiros que passavam pelo comércio de seu pai, bem como, as histórias contadas por Juca Bananeira, pajem de sua infância, que, mais tarde, o escritor adotou em suas obras. Nessa trajetória, consultamos *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* de sua filha Vilma Rosa, cuja obra foi de grande valia para o entendimento sobre os processos de criação de seus poemas, contos, novelas e romance.

Em nossa pesquisa, valemo-nos das dissertações de mestrado, das teses de doutorado e dos artigos de pesquisadores que tiveram contato com o rico manancial de suas dez cadernetas de viagem que hoje pertencem ao Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo. Nessas cadernetas, escritas a lápis, figuram frases e palavras isoladas, descrições de cenas e paisagens, histórias de romances e lendas do sertão, bem como, considerações acerca da fala do povo sertanejo.

É nesse rico manancial que o autor buscou o lendário, o supersticioso e o mítico nas palavras do povo sertanejo ou em outras fontes, onde o irreal se confunde com o real. Dessa forma, a partir dos exagerados relatos de diferentes fontes, muitas dessas histórias podem ter tido um mínimo de referenciação na realidade. É importante ressaltar que o pai do escritor, em pelo menos duas passagens de *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* é lembrado pelas contribuições na criação literária do escritor, “Muito se orgulhava em desenvolver a inspiração com as informações que o pai lhe transmitia” (Rosa, 2008, p. 38) e “Meu avô, Florduardo Rosa, enviava notas e pequenas estórias, narrativas e anedotas verídicas de acontecimentos do interior de Minas” (Rosa, 2008, p. 179). Muitos desses *causos* foram somados aos contados por seus avós, como nos relata sua filha Vilma Rosa.

A sua vida como estudante foi marcada por uma trajetória de sucesso, primeiramente, cursou medicina e seguiu para clinicar em pequenas cidades e vilarejos, logo depois; ingressou na força pública como médico militar, e por fim; prestou o concurso no Itamaraty, e após sua aprovação, torna-se cônsul do Brasil na Alemanha. Nesse período, começou a escrever *Grande sertão: veredas*, logo após fazer uma viagem pelo interior de Minas Gerais com alguns vaqueiros, o que lhe permitiu registrar nas cadernetas tudo que via e ouvia dos sertanejos.

Ainda na primeira seção, propusemo-nos a demonstrar, apesar de já ter sido um tema amplamente debatido, que sua obra não se encaixa no rótulo de Regionalismo, mesmo porque, diferentemente de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e outros mais especificamente o sertão nordestino.

Com intuito de finalizar essa exposição acerca do regionalismo na obra rosiana, cabe citar a afirmação de Guimarães Rosa em uma entrevista concedida a Gunter Lorenz, jornalista e estudioso da literatura latino-americana: “No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski, Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*”<sup>1</sup> (Coutinho, 1991, p. 86). Essa afirmação de João Guimarães Rosa corrobora com o término do parágrafo precedente.

Na terceira seção, por meio da análise isotópica do verde, procuramos verificar se a Guararavacã do Guaicuí é o resultado da admiração que Riobaldo aprendera a ter pela natureza ou pela paixão que sentia por Diadorim. Nesse lugar edênico há uma profusão de cores e luminosidade apreendida por Riobaldo como resultado do “estado de alma” de Diadorim que exterioriza na natureza o que há de *belo e bom*. Dito isso, intentamos sondar quais influências benignas a personagem Diadorim exercia sobre o amigo Riobaldo. Contudo, a morte abrupta de Joca Ramiro pelos judas passa a ser o divisor de águas entre a Guararavacã do Guaicuí e o Liso do Suçuarão. Com isto, Diadorim, segundo Riobaldo, dará início ao processo de manipulação com o objetivo de arrastá-lo à sua vingança, instaurando, assim, o programa narrativo canônico. Após esse movimento de manipulação e aceitação, deparamo-nos com a performance, momento em que o sujeito realiza a ação que foi manipulado e qualificado para fazer, sinalizando a mudança do estado de disjunção para o de conjunção, ou vice-versa. Contudo, essas fases não são o foco de nossa pesquisa.

Na quarta seção, procuramos por meio da tematização e figurativização verificar como as isotopias são construídas ao longo do discurso. Partimos, dessa forma, da definição de Bertand (2003, p. 153), que toma a isotopia como “a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso”. O *corpus* de análise proposto foram as historietas subdivididas nos casos entrantes escolhidos para análise com base nas diferentes formas de maldades praticadas pelas personagens.

Com base em Galvão (1991, p. 408-421) procuramos verificar a contribuição de sua tese à nossa pesquisa quando afirma que ocorre na obra a dupla imagem de coisas dentro de outras que vão sendo reiteradas em diversas variantes ao longo da narrativa, dessa forma, percebe-se

---

<sup>1</sup> “O interior e o exterior já não podem ser separados”. Guimarães Rosa cita, ao longo da entrevista, não só essa, mas várias frases em tradução livre para o alemão.

que há uma recorrência metonímica onde acontece a mudança do continente e do contido e por onde a maldade transita.

Entendemos, assim, que são por meio dessas variantes imagéticas ricas de significados, que os semas da maldade vão sendo disseminados à medida que Riobaldo verbaliza ao seu interlocutor e ao leitor idealizado as suas reminiscências. Sendo assim, essas reminiscências vão sendo enunciadas por meio de historietas contadas em forma de encaixes narrativos por um narrador que vivenciou os fatos narrados no calor das horas e outras soube por terceiros.

Em vista da disposição dessas fases, porém não é o foco de nossa pesquisa, à medida que Riobaldo narra os eventos contidos em suas historietas encaixadas, as personagens, a natureza e os locais vão sendo projetados pela sintaxe discursiva, passando a ser tematizados e recebem investimentos figurativos.

Uma vez que o foco de nossa análise é o percurso isotópico da maldade, como já aludido acima, procuraremos observar como os lexemas se comportam no léxico da língua, ou seja, como esse traço sêmico vai sendo disseminado a partir do discurso de Riobaldo.

Para melhor compreender as fontes literárias a serem analisadas, julgamos importante contextualizá-las historicamente, de acordo com a sequência da produção literária de Guimarães Rosa, motivo pelo qual, no primeiro capítulo fizemos essa abordagem.

Finalmente realizamos as considerações sinalizando, dentre outras metodologias, se utilizar a semiótica francesa como instrumental de análise literária dos mais diversos temas, sem, contudo, limitar as possibilidades a nossa proposta. Apenas uma provocação acadêmica cuja intenção é ampliar as discussões dentro das ciências humanas que procuram entender a expressão da “alma” humana.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

### 2.1 AS VEREDAS DO ESCRITOR E O GRANDE SERTÃO

Nesta seção destacamos o percurso de Guimarães Rosa estreante até o reconhecimento por parte da crítica literária que, num primeiro momento, estivera dividida e colocara em dúvida a qualidade literária da obra do autor.

Ressalte-se que a intenção deste capítulo é abordar a estrutura oral que está em sua gênese de escritor, ou seja, como Guimarães Rosa, ainda menino, sofre a influência dos *causos* contados por vaqueiros e as histórias de Juca Bananeira<sup>2</sup>. Grande parte do substrato apontado em sua obra se deve às manifestações orais procedentes da cultura falada e à reinvenção das histórias ouvidas e vividas. Sendo assim, o autor estabelece um diálogo entre a escrita e a oralidade.

Em Gênova, 1965, durante o I Congresso de Escritores Latino-Americanos, Guimarães Rosa declarou, em entrevista a Günter Lorenz, o porquê de ser de essencial importância a criação de um léxico próprio para seu texto, como pode ser visto a seguir:

Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão. Estes jovens tolos que declaram abertamente que não se trata mais da língua, que apenas o conteúdo tem valor, são pobres coitados dignos de pena. O melhor dos conteúdos de nada vale, se a língua não lhe faz justiça. (Coutinho, 1991, p. 88-89)

### 2.2 GUIMARÃES ROSA, ENTRE JOÃOZITO E O AUTOR

Segundo Vilma Rosa (2008), o imaginário de Joãozito foi cultivado, ainda menino, pelos *causos* contados por vaqueiros, viajantes e outros forasteiros que passavam pela venda de secos e molhados de seu pai, bem como pelas histórias de jagunços contadas por Juca Bananeira<sup>3</sup>, o pajem negro de sua infância. Já médico e diplomata, Guimarães Rosa, de posse de suas cadernetas, foi ao encontro dos mitos, das lendas, dos *causos* imaginados pelo povo do sertão, que aumentava as histórias ouvidas e vividas.

Após vinte anos vivendo como diplomata no exterior, Guimarães Rosa, acompanhado de oito vaqueiros, partiu da fazenda Sirga, em Três Marias, com destino a Araçá, conduzindo 300 cabeças de gado. Guimarães fez pouso em várias fazendas e vilarejos, pernoitando com os vaqueiros nos mesmos lugares nos quais eles ficavam. A viagem teve a cobertura da revista *O Cruzeiro*, que publicou uma reportagem sobre o relato da viagem em junho de 1952.

<sup>2</sup>Juca Bananeira, além de pajem de Guimarães Rosa, foi empregado do seu Florduardo, pai do escritor.

Na venda de secos e molhados de Florduardo, Juca contava-lhe histórias que mais tarde João viria a escrever.

<sup>3</sup>Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0107200807.htm> . Consultado em 5 mar. 2023.

Guimarães fazia anotações sobre as impressões da viagem, as paisagens, as histórias e os *causos*. Inclusive, se ouvisse nomes de bichos, plantas ou lugares diferentes nas conversas dos vaqueiros, queria saber o assunto e a origem desses nomes. Tudo era anotado em um caderninho que levava pendurado no pescoço.

Durante a viagem, segundo Bonomo (2011, p. 31-43), “Rosa encheu cerca de dez cadernetas que hoje pertencem ao Fundo João Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo”. Nelas, escritas a lápis e com letra irregular, estão frases e palavras isoladas, descrições de cenas e paisagens e, principalmente, histórias de romances e lendas do sertão, além de considerações sobre a fala do povo sertanejo.

É nesse rico manancial que o autor vai buscar o lendário, o supersticioso e o mítico nas palavras do povo sertanejo ou em outras fontes, onde o irreal se confunde com o real. Dessa forma, a partir dos exagerados relatos de diferentes fontes, muitas dessas histórias podem ter tido um mínimo de referenciação na realidade. É importante ressaltar que o pai do escritor, em pelo menos duas passagens de *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, é lembrado pelas contribuições na criação literária do escritor, “Muito se orgulhava em desenvolver a inspiração com as informações que o pai lhe transmitia” (Rosa, 2008, p. 38) e “Meu avô, Florduardo Rosa, enviava notas e pequenas estórias, narrativas e anedotas verídicas de acontecimentos do interior de Minas” (Rosa, 2008, p. 179). Portanto, muitos desses *causos* foram somados aos contados por seus avós, como nos relata sua filha Vilma Rosa.

Esta seção objetiva, assim, tecer considerações entre a inspiração de matriz oral de Guimarães Rosa, uma vez que contar e ouvir histórias é desde tempos imemoriáveis uma necessidade atávica inerente ao ser humano, e a prática de anotador, procedimento constante e anterior ao fazer literário do autor. Destarte, podemos expor pelo menos dois processos de criação que o acompanham desde a mais tenra infância até a maturidade como escritor consagrado: contar e anotar.

Em 1946, dez anos antes da publicação de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, a publicação de seu livro de contos *Sagarana* causou impacto e alvoroço, dividindo a crítica e os leitores em louvações apaixonadas e ferozes ataques.

Pongetti, comediógrafo destacado e espirituoso, avalia a necessidade de haver uma cautela maior com relação ao estreante João Guimarães Rosa e propõe que haja debate:

Não li o livro porque ainda não escreveram sobre ele os vinte admiráveis espíritos que escreverão sobre ele nesses próximos sessenta dias, contagiados de um entusiasmo sem vacina, inevitável. Gosto de ler certos livros na segunda edição e ver certos filmes na “reprise”. (Pongetti apud Lima, 2006, p. 317).

Hélio Fernandes, à época, jovem e polêmico jornalista, por sua vez, expõe o termo da



desconfiança:

Por tudo isso, e por não possuir o estreante mineiro a qualidade de um grande escritor, é que ficamos com dúvida se o elogiado pelos críticos foi o senhor J. Guimarães Rosa autor de *Sagarana* ou o senhor J. Guimarães Rosa secretário do Ministro das Relações Exteriores. (Fernandes apud Bonomo, 2011, p. 31-43).

Outra passagem que demonstra a intolerância ao livro *Sagarana* e ao seu autor se deve a uma carta enviada por um leitor intrigado com a palavra montada de “saga” e “rana” ao eminente professor Silveira Bueno, que responde:

Pede-me o senhor que lhe explique o sufixo “rana” que supõe existir na palavra “sagarana”. Existe em português do Brasil o sufixo “rana”, de origem tupi, com o qual várias palavras foram formadas hibridamente, quer dizer, metade do português, metade tupi: “brancarana”, “canarana”, etc. Tal sufixo quer dizer: semelhante a, parecido a: “brancarana”, que é tirante a branco, sem o ser realmente; “canarana”, é o que se assemelha à cana, que é com ela parecido. Se “sagarana” fosse, o que o senhor pensa, palavra composta de “saga” (narração) mais o sufixo “rana”, não seria uma série de narrativas, mas uma coisa parecida, semelhante à narrativa. Quanto ao meu conselho de não se lerem romances e novelas, o mantenho com toda a convicção de professor de português: é leitura inútil quando não prejudicial. Prejudicial pelo conteúdo, prejudicial ainda mais pela forma errada, malfeita, escola certa de solecismos (Bueno apud Bonomo, 2011, p. 31-43).

A polêmica torna-se ainda mais ruidosa com o artigo “Uma grande estreia”, publicado no rodapé do *Correio da Manhã* (12 de abril de 1946). Nele, Álvaro Lins tece elogio rasgado e nada discreto ao livro *Sagarana*:

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o senhor João Guimarães Rosa (Lins apud Lima, 2006, p. 316).

Ainda que faltasse um ano para a publicação de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, assegurava-se, naquele momento, a integração de *Sagarana* no cânone literário brasileiro.

Desde 1928, ainda muito jovem, Guimarães Rosa já tinha a predileção por colecionar e arquivar de forma meticulosa vários recortes de sua vida pública. Preocupado com o seu nome de autor, ou seja, com a construção do reconhecimento de seu estilo, postura e decisões autorais, Rosa passa, portanto, a classificar, organizar e acondicionar o seu álbum de crítica em volumes encadernados ou pastas. Neles, encontram-se textos de divulgação da editora, rodapés literários, frases ou palavras relacionadas aos seus livros e artigos de periódicos acadêmicos. Já o primeiro álbum de recortes guarda documentos pessoais, cartas e um cartão ilustrado na primeira página com a silhueta do autor, datada de 1943. O recorte seguinte traz o artigo “A organização

científica em Minas Gerais”, com tradução assinada por Guimarães Rosa (1928). Há uma carta sobre a publicação do conto “Makiné”, em *O Cruzeiro* (1930). Nesse acervo, encontram-se, também, o anúncio do concurso do Itamaraty - “Quem quer ser cônsul?”, as notas das provas, os nomes dos candidatos aprovados (1934), as primeiras atividades do Itamaraty e o anúncio da promoção (1936-1937). Além desses recortes, encontram-se, ainda, a nota fiscal da Faculdade de Medicina e material médico, receituário em seu nome e outros documentos relativos à medicina (1930); a esses, seguem-se outros recortes sobre o concurso para médico da Força Pública (1933), entre outros.

Guimarães Rosa ainda era funcionário da Embaixada do Brasil em Paris, entre os anos de 1948 e 1951, quando organizou um terceiro álbum com textos sobre animais. Após a leitura dos periódicos - *Le Figaro*, *The New York Herald Tribune* (edição europeia) e *The Times*, Rosa recortou e colou em um caderno as notícias sobre animais. Não bastasse todo esse cuidado, encomendou uma encadernação com o título *Zoo*, gravado em dourado na lombada. É possível notar nesse álbum um índice cronológico dos recortes e a tradução de partes dos textos para o português, com indicações relativas à apresentação gráfica, sugerindo a possível publicação das traduções, ainda que não se possa afirmar ao certo a natureza do investimento autoral de tais narrativas. (Borysow, 2005).

Schmidt, segundo Gama, afirma “que há, no escritor Guimarães Rosa, uma distinção entre o homem com quem se convive e o outro que não se exhibe”:

Com seu ar enganadoramente cordial e aberto, pois é um ser que na verdade se esconde e prefere observar, compreender, a exibir-se ou representar, Guimarães Rosa é um anotador, um homem que se documenta, que constrói a sua literatura solidamente, com a consciência de que não basta brilhar, ou escrever belo, mas que é preciso saber exatamente o que se quer dizer, e tratar o assunto com todos os elementos da verdade e não apenas com o colorido mudável, provisório e variável (Schmidt apud Gama, 2014, p. 143)

Essas pastas com enunciados dos trechos polêmicos dos críticos são do período inicial em que o nome João Guimarães Rosa estava sendo forjado na rija têmpera dos artigos daqueles que colocavam em dúvida a lisura da crítica favorável de seus pares ao livro de estreia, e insinuavam trocas de favores entre os autores dessa crítica e o João Guimarães Rosa, secretário do Ministro das Relações Exteriores. Observamos com isso, a relevância que o escritor, num momento em que o público começa a refletir a sua imagem enquanto criador, despense da catalogação desses textos e da preocupação de revisitá-los.

Torna-se pertinente esclarecer a natureza biográfica apresentada no início desta pesquisa com base na percepção de Antonio Candido, acerca de três elementos fundamentais da comunicação artística: autor, obra e público.

Para Candido (2006, p. 47), “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”. Não se trata apenas de espelho, mas de mediação que promove a construção de imagens:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra que lhe é mostrada através da reação de terceiros. [...] Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos. (Candido, 2006, p. 85).

Os artistas podem protagonizar-se de diferentes maneiras, sejam apartados uns dos outros ou por meio de agremiações responsáveis por reger determinadas técnicas que poderão ser conservadas ou transmitidas com a finalidade de iniciar outros indivíduos. À vista disso, o poeta prima em criar uma linguagem toda sua. Dessa forma, procura selecionar recursos expressivos que estejam associados aos efeitos que pretende provocar, quer seja por oposição à linguagem corrente, quer seja por oposição a outros estilos poéticos. Entretanto, se porventura o emissor não souber se aproveitar dos recursos de sua língua poderá estar fadado a não se fazer compreender. Diante do exposto, infere-se que, mesmo diante de todo o esmero criativo, nem sempre as intenções do emissor são atingidas, pois o receptor não é totalmente passivo, ele opina sobre o enunciado.

Parece-nos pertinente a preocupação catalográfica de Guimarães Rosa acerca das impressões que sua produção literária exercia sobre o receptor de sua arte, ou seja, o público leitor. A obra, por sua vez, divulga o autor ao público, já que inicialmente o interesse deste é pela obra e somente depois se estenderá ao autor. Assim, a tríade autor-público-obra converte-se em autor-obra-público; contudo, o autor é o agente que desencadeia e define uma terceira série interativa: obra-autor-público.

Em 1956, dez anos após a publicação de *Sagarana*, Guimarães Rosa surpreende a crítica e seus leitores com as novelas de *Corpo de Baile*, dois volumes com aproximadamente 822 páginas e *Grande sertão: veredas*; cuja narrativa épica desenvolve-se ao longo de quase 600 páginas, dependendo da edição. O impacto e a repercussão que essas obras tiveram “principalmente, *Grande sertão: veredas*” não impediram que a crítica e os leitores se dividissem. Não obstante à divergência de pontos de vista, isso não impediu que o romance se tornasse sucesso editorial e recebesse três prêmios: o Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro; o Carmem Dolores Barbosa, de São Paulo, e o Paulo Brito, da municipalidade do Rio de Janeiro. Passada a primeira fase de seu aparecimento no mundo das letras, com as “picuinhas”, indiretas e facécias em torno do nome João Guimarães Rosa ministro e, posteriormente, cônsul, a crítica volta-se, naquele momento, para a figura do escritor João

Guimarães Rosa, que se tornou um dos grandes expoentes da literatura nacional.

Pelo conjunto da obra, é-lhe conferido, em 1961, o reconhecimento oficial pelo prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. Ainda nesse mesmo ano, *Sagarana* é editado em Portugal e três novelas de *Corpo de baile* são traduzidas para o francês. Em 1962 e 1967, após dois hiatos de seis anos desde *Grande sertão: veredas*, vêm a público *Primeiras estórias* e *Tutameia* — coletânea de contos.

Em 8 de agosto de 1963, o autor é eleito por unanimidade — gozando de invejável conceito no exterior — para ocupar a Cadeira 2 na Academia Brasileira de Letras. Na sucessão de João Neves da Fontoura, é recebido pelo acadêmico Afonso Arinos de Melo Franco, em 16 de novembro de 1967. Nesta seção procuramos traçar de forma sucinta a trajetória do escritor, desde seu primeiro contato com os contadores de histórias que passavam pela venda de seu pai até o seu reconhecimento no mundo das Letras.

### 2.3 REGIONALISMO

Eduardo Coutinho, na década de 1980, reúne uma antologia de textos representativos da fortuna crítica rosiana, a qual compreende o que havia de mais representativo dessa crítica. Com base nesse e em outros autores, procuramos sondar o que a crítica diz acerca do “escritor regionalista ou sertanista” que utiliza como cenário de suas estórias o sertão dos Gerais e subverte os parâmetros do Regionalismo tradicional.

O estudo do Regionalismo literário brasileiro parte sempre do postulado negativo, existente *a priori*, ao qual deve responder; sejam quais forem essas análises. De um lado, deparamo-nos com obras consideradas falhas; o juízo crítico dessas obras, apenas para citar alguns, apontam os motivos regionais — aspectos físicos e sociais da região, ou seja, a luta entre o homem e a natureza e o conflito entre o trabalhador rural e o proprietário de terras — essas são algumas das explicações para essa ineficiência literária; de outro, refere-se ao juízo crítico acerca das obras tidas por bem realizadas, nas quais os motivos regionais passam para o segundo plano e as razões do êxito literário tendem a ser buscadas em outros elementos. Segundo afirma Nunes:

podemos lembrar alguns escritores regionalistas, que, souberam, por meio do seu engenho literário, demonstrar estes espaços históricos, sociais, culturais, ideológicos, étnicos, de forma diferenciada, como Aluísio de Azevedo, Monteiro Lobato, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Adonias Filho, Érico Veríssimo e mais tantos outros. Esses escritores demonstraram em suas obras um conhecimento íntimo e pleno do seu povo, não como um saber frio e científico, mas como um saber sensível e artístico essencial à inspiração. (Nunes, 2004, p. 57)

Tudo nos leva a presumir que a problemática acima referida tenha se imposto de imediato ao surgimento de Guimarães Rosa no cenário da literatura brasileira. Por ocasião do lançamento de *Sagarana*, em 21 de julho de 1946, Antonio Candido publica o famoso ensaio homônimo, *Sagarana*, em *O Jornal*, no Rio de Janeiro, identificando, assim, o contexto político e ideológico que caracteriza aquele período histórico. Para Candido (1991, p. 243), “O grande êxito de *Sagarana*, do Dr. J. Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário”. Segundo Pelinser:

A questão está relacionada aos desenvolvimentos políticos daquela primeira metade do século XX no Brasil, já que trinta anos antes o regionalismo se associara em diversas frentes ao federalismo político que se fortalecia, fomentando como reação da *intelligentsia* local um sentimento de patriotismo como forma de afirmação de unidade nacional (Pelinser, 2017, p. 4).

Nesse contexto, os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Assim, na visão de Candido:

Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento geral eram provincianos, foi chique ser nacionalista, e o porta-voz mais característico da tendência foi Olavo Bilac. Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento de todo, [...] agora a moda é ser bairrista, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o Sr. Gilberto Freire (Candido, 1991, p. 244)

Candido (1991), ainda no mesmo ensaio, demonstra de forma irônica os excessos partidários que preterem a região em detrimento do centro. Como o próprio autor salienta em seu artigo, *Sagarana*

vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na “província”) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira (Candido, 1991, p. 244).

Entendemos ser pertinente inserir um adendo para elucidar os três excertos acima referentes a Antonio Candido e Pelinser. Até a República, o Brasil tinha um governo imperial centrado no Rio de Janeiro, ou seja, o estado era unitário. Porém, havia as políticas regionais marcadas pelos governadores de províncias, visto que, ainda não havia os estados federados. Apesar de ser um governo central unitário, na prática não era possível controlar as características regionais; sendo assim, entre 1831 a 1840, no período regencial, houve inúmeras revoltas regionais. A solução encontrada para as revoltas regionais foi o Decreto da Maioridade, Dom Pedro II foi coroado imperador com 14 anos. Nesse momento do 2º reinado, institui-se o sistema parlamentarista para manter a monarquia, mas por meio do parlamento a regionalidade estaria representada.

Com a Proclamação da República em 1889, houve a substituição do governo unitário

central que nomeavam governadores de províncias por uma República Federativa, ou seja, as províncias se tornaram Estados e esses Estados tinham autonomia relativa, tanto no que tange a eleger seus governadores, como para fazer suas leis estatais. Sendo assim, deveria haver um pacto com o governo central republicano. Esse primeiro momento da república ficou conhecido como República das Oligarquias ou república do Café com Leite. Os oligarcas regionais, que eram os latifundiários regionais, faziam uma política de respeito aos líderes regionais — que em alguns lugares eram chamados de coronéis, principalmente no Nordeste, com o governo central. O Governo Federal, por sua vez, para garantir a unidade, concedia favores ao poder local das regiões, em troca havia o apoio político, mas se respeitava as culturas e as peculiaridades de cada região.

Muito embora Guimarães Rosa tenha publicado *Grande sertão: veredas* no final da década de 50, o que se vê em sua obra é o universo cultural de um ex-cangaceiro. O autor nos remete a uma cultura local que não caberia nos estados do Sul e do Sudeste, o que nos leva pensar que esse regionalismo, com suas peculiaridades do poder local, indica movimento e interação de grupos sociais que se articulam e se opõem em relação a interesses comuns. Sendo assim, os coronéis, os jagunços, e a própria cultura regionalista, enquanto atores sociais, por questão da manutenção do *status quo* do poder, associam-se a diversas frentes federalistas, ou seja, fazem acordos com o Governo Federal do Rio de Janeiro, para que se mantenha essa conveniência da unidade nacional. Contudo, a obra não nos apresenta um recorte territorial localizado ou localizável; o que se percebe são espaços com histórias e memórias próprias, com identidades e práticas políticas determinadas, ou seja, socialmente construído.

Procuramos ilustrar por meio desse adendo o pano de fundo histórico-político-social daquela primeira metade do século XX, que antecede a publicação de *Sagarana*, com vistas ao triênio anterior, momento em que o regionalismo se associara em diversas frentes ao federalismo político que se fortalecia. À luz dessa reflexão, passamos a compreender a dicotomia *nacionalismo* e *bairrismo* na exposição do crítico acerca da aceitação ou repulsa da obra rosiana. Contudo, *Grande sertão: veredas* vem à luz em um momento de grande tensão no contexto histórico e social brasileiro, afetado pela ditadura militar, pela ascensão da Guerra Fria, e pelas recorrentes influências da vanguarda europeia.

Entendemos que ainda cabe nessa discussão, o projeto alencariano de construção da nacionalidade brasileira.

Desde o Romantismo, como sabemos, o regionalismo figura nos textos ficcionais brasileiros. As causas dessa manifestação regionalista em nossa literatura são de cunho cultural e ideológico, com o objetivo de afirmar por meio da literatura, os seus valores, as suas

particularidades e o reconhecimento de uma identidade cultural, ocupante de um determinado alcance geográfico. Posto isso, verifica-se o quão escasso é encontrar histórias dos regionalismos espacialmente delimitados que apresentem um panorama completo de autores e obras pertencentes àqueles espaços.

O primeiro projeto literário de construção da nacionalidade brasileira se deve a José de Alencar. O autor, apesar de transpor a variedade regional para a literatura, não se ateu a nenhum regionalismo geograficamente determinado. Apesar de nunca se ater a nenhum regionalismo específico, procurou abranger os diversos aspectos das regiões do país — de norte a sul —, fossem estas urbanas ou rurais. O escritor cearense conseguiu, por meio desse mapeamento, conceber um *corpus* literário que obteve o reconhecimento de sua diversidade cultural no que tange às regiões e tipos brasileiros.

Alguns historiadores, como o Faoro (2000), afirmam que:

Os artistas românticos exaltaram as singularidades dos povos nativos, as peculiaridades dos costumes locais e as belezas da paisagem natural como símbolos do sentimento de brasilidade. O imaginário da unidade e da identidade nacional que sintetizariam em um modelo emblemático toda a diversidade étnica, social, cultural e geográfica existente no imenso território brasileiro era construído, ao mesmo tempo em que aconteciam muitas disputas entre grupos de diversas localidades. (Faoro, 2000, p. 73)

Essa diversidade foi apontada também no Modernismo, principalmente por Mário de Andrade.

Mário de Andrade, considerando que o projeto de identidade nacional de Alencar já havia cumprido o seu papel, debruça-se sobre outras interpretações. O autor de *Macunaíma*, na conferência “O Movimento Modernista”, tece um balanço crítico do movimento vanguardista da década de 20, em que reafirma a diversidade linguística do Brasil, demonstrando a sua grande preocupação com a importância da língua como elemento principal para se pensar e se fazer literatura. Para Coutinho (1991)

O regionalismo de Guimarães Rosa tem sido frequentemente comparado com o de Mário de Andrade no sentido de que ambos os escritores utilizaram uma linguagem que não se restringe a nenhuma área geográfica específica do Brasil, mas ao contrário, constitui uma fusão dos diversos dialetos correntes no país. (Coutinho, 1991, p. 226)

Sob o pseudônimo de Tristão de Ataíde, Alceu Amoroso Lima, em texto intitulado “*O Transrealismo de G. R.*”, originalmente publicado em 30 de agosto de 1963 no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, sustenta que Guimarães Rosa veio para unir na ficção brasileira dois polos que são aparentemente contraditórios: “o espírito telúrico e o espírito oceânico”. (Ataíde, 1991, p. 142) Considerando os pontos de contato, a sua obra transpira, de um lado, o espírito universalista, como em Machado de Assis e de outro, o espírito localista, como em Euclides da

Cunha. Na realidade, segundo Ataíde (1991), há uma integração dos dois espíritos, com um aparente predomínio da vertente alencariana. Após tecer considerações acerca dos pontos de contato entre Machado de Assis, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Ataíde (1991) assegura que “nada é mais estranho à sua literatura do que o regionalismo” (Ataíde, 1991, p. 142). Todavia, apesar dessas conjecturas, o crítico aponta o inusitado “Será sertanista, não regionalista” (Ataíde, 1991, p. 143). Partindo dessa premissa, segundo o excerto a seguir, todas as regiões estão aí englobadas, não apenas o sertão, logo o autor é sertanista e não regionalista.

É todo o interior do Brasil, e não apenas os “sertões do Urucuia”, por suas paisagens, suas criaturas humanas, seus costumes e sua linguagem, que vive em seus romances e suas novelas. Nunca limitado a uma região, sendo embora mineiro de nascimento e até de espírito, não é como tal que criou talvez um gênero em nossas letras e forjou seguramente uma linguagem. (Ataíde apud Coutinho, 1991, p.143)

Vê-se que o crítico não explicita a definição de uma maneira consistente que possa justificar a distinção entre sertanista e regionalista. Portanto, se de um lado, há por parte da crítica, a falta de definição teórica que possa compreender o lugar da obra rosiana na tradição literária. Por outro, como vimos no capítulo anterior, segundo (Pelinsler, 2017, p. 6), “no caso de Guimarães Rosa., todavia, graças ao processo de estilização, apesar de haver retrato, não há reprodução fotográfica; apesar de haver fidelidade à linguagem popular, não há o simplesmente descritivo”. Portanto, a obra rosiana destoa de um convencional Regionalismo que prima pela mera reprodução fotográfica. Dessa forma, o processo de estilização congrega a temática nacional à uma linguagem universal, responsável por transmitir os conflitos humanos.

Com intuito de finalizar essa exposição acerca do regionalismo na obra rosiana, cabe citar a afirmação de Guimarães Rosa em uma entrevista concedida a Günter Lorenz, jornalista e estudioso da literatura latino-americana: “No sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski, Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen*”<sup>4</sup> (Coutinho, 1991, p. 86). Essa afirmação de João Guimarães Rosa corrobora com o término do parágrafo precedente.

## 2.4 O BRUXO DE CORDISBURGO

Guimarães Rosa foi um dos escritores brasileiros mais bem preparados culturalmente, assíduo estudioso de vários idiomas. Em entrevista à sua prima Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, no Rio de Janeiro, no dia 19 de outubro de 1966, Guimarães Rosa afirmou:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário

---

<sup>4</sup>“O interior e o exterior já não podem ser separados”. Citado em alemão por Guimarães Rosa.



agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; [...]. Eu acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais aprofundada do idioma nacional. Principalmente, porém, estudo-as por divertimento, gosto e distração.<sup>5</sup>

O esmero de sua produção literária nos revela, pelas largas possibilidades experimentais, um escritor mais preocupado com a natureza substancialmente qualitativa e nunca quantitativa. Percebe-se que Rosa está diametralmente oposto a, por exemplo, Euclides da Cunha, escritor preocupado com a pomposidade externa da frase. Bosi (1975) assevera que:

Se estilo significa escolha, opção consciente, além de “vontade de exprimir”, então não restam dúvidas sobre a visão dramática do mundo que Euclides pretendia comunicar aos leitores. A expressão “barroco científico”, com que já se procurou batizar a sua linguagem, indica-lhe a essência, se em “barroco” visualizamos, antes de mais nada, um conflito interior que se quer resolver pela aparência, pelo jogo de antíteses, pelo martelar dos sinônimos ou pelos paroxismos do clímax. (Bosi, 1975, p. 347)

Proença (1958, p. 210), por outro lado, admite que não encontra, além do barroco, outro termo que melhor defina o estilo de *Grande sertão: veredas*, uma vez que lhe falta um conceito mais apropriado para a estilística de Guimarães Rosa. Proença (1958) avalia, ainda, que Rosa considerou alguns elementos estilísticos de autores do seiscentismo, sem ficar estritamente preso à sua estética, já que, se assim fosse, contrariaria a espontaneidade de sua criação literária. O ensaísta considera essas novas estruturas formais — ou seja, os elementos, os processos e o mecanismo da língua tradicional — como instrumentos de criação, desprezando as formas estratificadas.

Os mecanismos desse processo estilístico procuram, entre outros efeitos, reavivar palavras esvaziadas de conteúdo emotivo. A título de exemplificação desse processo, no excerto abaixo, Coutinho (1991), elucida-nos acerca da formação da palavra “sozinhozinho”:

A aliteração do “significante” pode ser exemplificada aqui com uma rápida menção a dois processos de formação de palavras frequentemente utilizados por Guimarães Rosa: a afixação e a aglutinação. A afixação consiste no acréscimo, feito ao “significante” de um vocábulo, de um ou mais afixos que venham a alterar o seu significado, sugerindo novas conotações. É o que ocorre, por exemplo, com a palavra “sozinhozinho”, empregada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*. A palavra “só”, exclusivamente conceitual em português, não contém em si mesma nenhuma conotação emocional. O poeta anônimo ao sentir certa vez que vocábulo era insuficiente para expressar a sua solidão, decidiu, então, acrescentar-lhe um sufixo diminutivo *-inho*, *-zinho*, bastante usado na língua com o sentido de intensidade (cf. “cedinho”, muito cedo, “devagarzinho”, muito devagar). E Guimarães Rosa, percebendo a inexpressividade do vocábulo “sozinho”,

<sup>5</sup> [http://circuitoguimaraesrosa.com.br/Guimaraes\\_Rosa/Entrevista\\_Lenice\\_Guimaraes.pdf](http://circuitoguimaraesrosa.com.br/Guimaraes_Rosa/Entrevista_Lenice_Guimaraes.pdf) . Consultado em 10/03/2023

procurou reavivar o seu significado originário, servindo-se do mesmo processo que acreditava tivesse sido utilizado um dia. Assim, repetiu o sufixo diminutivo no final do vocábulo e criou a forma “sozinhozinho” (Coutinho, 1991, p. 204- 205).

Em entrevista concedida a Suzy Frankl Sperber, Rosa (2008) relata que

meu pai se aplicava ao estudo de outras línguas pela vontade de aprender tanto quanto pudesse. Era fascinado pelo *verbo* e pelo *logos*. Aplicou-se devotamente ao estudo de nossa língua, dilatando desde cedo e até o fim de seu tempo o interesse pela filologia. [...] Ele era um artista que se familiarizava com os instrumentos do seu ofício. [...] Mantinha contatos frequentíssimos com os tradutores, discutindo página por página, sugerindo alterações léxicas ou sintáticas para maior fidelidade na transposição de seu pensamento e intento. [...] Procurava a intimidade das palavras, o espírito idiomático. (Vilma, 2008, p. 72)

No trecho citado anteriormente, Coutinho procura esclarecer o processo utilizado pelo escritor para que ocorra a revitalização das palavras, ou seja, fazê-las recobrar a sua expressividade original. Devemos considerar dois processos de revitalização da linguagem utilizados por Guimarães Rosa; de um lado, o metafísico e de outro, o filológico. Este refere-se à linguagem criada por ele para recobrar a energia primitiva da palavra desgastada por seu uso prolongado. Segundo afirma o próprio escritor em entrevista a Lorenz, (1983, p. 81), “meu método implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer; para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.” Para alcançar essa expressividade original das palavras, concerne ao escritor, por diferentes meios, chamar a atenção do leitor para o significante delas. Contudo, antes de nos atermos aos processos utilizados por Guimarães Rosa, cabe retomarmos a questão da natureza dicotômica do signo linguístico, ou seja, alguns aspectos da oposição proposta por Saussure entre o significante e o significado.

Saussure entende que o significante é a imagem acústica, ou seja, a sucessão de fonemas que compõem o vocábulo e que, o significado, por sua vez, é o conceito, a representação mental que se faz do objeto. Verifica-se que a relação que os une é arbitrária, isto é, não há nenhuma necessidade intrínseca que determine que a um determinado conceito deva corresponder uma imagem acústica. A imagem acústica não é constituída apenas do conceito que concebemos sobre um dado objeto. Em outras palavras, a sua definição não se restringe a determinado léxico no dicionário, mas também à experiência plena que cada falante tem desse objeto.

Diante do que vimos exposto anteriormente, a natureza polissêmica que uma palavra contém é o que a potencializa para o uso da linguagem poética, ou seja, quanto maior for a variedade de significados, mais conotativa ela será. Sendo assim, na linguagem poética, a

palavra deve ir além do conceito, sugerindo muito mais do que significa. Diferentemente da linguagem científica, que é majoritariamente denotativa, não existe por si só, é principalmente um instrumento para a comunicação e deve ser, portanto, o mais objetiva possível. Desse modo, no caso da linguagem científica, o significado de uma palavra deve limitar-se ao conceito. Por conseguinte, na linguagem poética, a palavra não é um meio, mas um fim em si mesma.

Na sua gênese, as palavras começam sendo poéticas, ou seja, são revestidas de uma expressividade originária que no âmbito da linguagem corrente, acabam se desgastando e se tornando puros significados conceituais. Logo, é fundamental que o poeta revitalize a palavra, fazendo-a recobrar sua expressividade originária. Para tanto, faz-se necessário que o escritor procure chamar a atenção do leitor para o “significante”, o que pode ser feito de diferentes maneiras.

Nesse ponto, retomemos os processos revitalizadores das palavras que são utilizados por Guimarães Rosa. Proença (1958) em seu ensaio *Trilhas no Grande Sertão*, nos oferece uma gama de exemplificações a respeito desses processos de revitalização das palavras que compõem a amplitude linguística de Guimarães Rosa. Sem grande esforço, é possível inventariar os processos que compõem o seu programa estilístico. Contudo, para exemplificar, comentaremos os dois processos mais comuns utilizados por Guimarães Rosa. Segundo Coutinho (1991), como já referido acima, “Guimarães Rosa altera o significante e cria, dessa maneira, neologismos, associando o significante a uma série de outros, de modo a fazê-los funcionar como uma espécie de *leitmotiv*.” (Coutinho, 1991, p. 204) Todavia, vale ressaltar que o escritor não cria uma língua própria, independente da sua, mas explora aquilo que existe em potencial no sistema da língua, ou seja, maneja com maestria as regras de formação de palavras de nossa língua.

Os dois diferentes processos de formação neológica de palavras empregados por Guimarães Rosa com a finalidade de auxiliar o leitor na interpretação de suas obras são a afixação e a aglutinação. Ambos alteram o significante;

no primeiro, a afixação consiste no acréscimo, feito ao “significante” de um vocábulo, de um ou mais afixos que venham a alterar o seu significado, sugerindo novas conotações. É o que ocorre, por exemplo, com palavra “sozinhozinho”. No segundo processo, a aglutinação consiste na combinação dos “significantes” de dois ou mais vocábulos, de tal modo que o neologismo criado contenha os significados de todos eles. Por exemplo, *fechabrir*, conciliação dos opostos “fechar” e “abrir” (Coutinho, 1991, p. 204, 205)

Esse último neologismo conhecido por *portmanteau* é abundante na obra de Guimarães Rosa. Além do *fechabrir* exposto acima, podemos citar *nenhão*, resultado da formação de um pronome indefinido e um advérbio de negação [nenhum+não]; *prostitutriz*, formada pela

combinação de sinônimos [prostituta+meretriz]; *visli*, mistura de formas verbais [vi, vislumbrei+li]. Proença (1958) cataloga ainda, a forma *quinguinchar* para o grunhido do tatu, partindo do quichua *quirquincho*, ainda hoje usado em vários países da América espanhola para designar esses desdentados.

Como demonstrado, a obra rosiana goza de uma exacerbada criação linguística e imensa elaboração estilística que não é única e nem unívoca, mas se modifica em diferentes episódios do livro — Liso do Suçuarão, Guaravacã do Guacuí, Maria Mutema, dentre outros.

Devido ao uso contínuo pelos falantes, os neologismos surgem pela necessidade da língua se reinventar. Com o tempo, algumas dessas palavras são adicionadas ao dicionário e passam a fazer parte do léxico da língua. Porém, não sendo possível reavivá-las, é mister substituí-las por outra palavra ou expressão que estejam analogicamente ligadas.

Na análise reservada ao Liso do Suçuarão e a Guararavacã do Guacuí, retomamos os episódios supracitados com o objetivo de investigar alguns procedimentos de criação e apontar como esses procedimentos colaboram no percurso isotópico da maldade.

## 2.5 NAS VEREDAS DO DIABO

Como referido, Guimarães Rosa foi ao encontro dos mitos, das lendas e dos causos imaginados pelo povo do sertão mineiro, o que aumentava as estórias ouvidas e vividas. O autor, além das fontes mencionadas, se valeu da história oficial do Brasil e, em particular de Minas Gerais, para permear a sua obra com credos cristãos e hieráticos, insertados por elementos da cultura erudita e popular.

A fonte de nossa pesquisa nessa seção está pautada, dentre outras, no estudo de Souza, (1986) *O Diabo e a terra de Santa Cruz*. Em sua obra a autora rastreia, com base em cronistas da época, devassas eclesiásticas e processos da Inquisição, as práticas dos habitantes da colônia que eram vistas como demoníacas. Nos autos da Inquisição, segundo a autora, consta que, no final de sua confissão, certo “Domingos Marinho declarou: Estas Minas estão bastante infectadas do Demônio. Atemorizado, Domingos falava com a voz da Inquisição, dos poderes estabelecidos.” (Souza, 1986, p. 71)

Cabe reportarmo-nos ao início da colonização do Brasil e sondar as vertentes positiva e negativa da influência do imaginário europeu quando os portugueses aportaram na Terra de Santa Cruz. No tocante à vertente positiva, havia a ideia generalizada nas primeiras expedições, sobretudo entre os eclesiásticos, de que o descobrimento do Brasil se deu sob a égide divina e que, dentre os povos, os portugueses foram os escolhidos por Deus. Num período marcado pelo espanto e pelo encanto da descoberta da América, a exuberância paradisíaca da natureza

aproximou o imaginário europeu do Paraíso Terrestre, dádiva divina que reiterava a presença de Deus.

Os relatos de André Thevet (1878), Jean de Léry (1880) e Rocha Pita (1880) escritos em meio à efervescência e deslumbramento do descobrimento, tornavam a terra edênica e distante mais próxima e familiar no imaginário europeu. Divinizando-a, reafirmava-se a presença de Deus na natureza. Portanto, os autores procuraram mostrar que a diversificação do mundo natural é prova da grandeza da obra divina. Léry afirma em seu relato que:

Durante o ano em que permaneceu na França Antártica, Léry diz ter observado árvores, frutos e animais totalmente diferentes dos encontrados na Europa, cada vez que lhe vinha à lembrança a imagem daquele mundo novo, “a serenidade do ar, a diversidade dos animais, a variedade dos pássaros, a beleza das árvores e das plantas, a excelência dos frutos [...] as riquezas que ornaram esta terra do Brasil”, lembrava-se da exclamação do rei Davi no Salmo 104. Felizes os povos que lá habitam, conclui; mas faz a ressalva: “se conhecessem o autor e criador de todas estas coisas.” (Léry apud Souza, 1986, p. 35).

Thevet (1878), por outro lado, apresenta uma posição mais singela quando afirma que “a beleza e perfeição do mundo natural remetem a Deus, provam mais uma vez que Ele existe: que outro artesão poderia fazer obra tão perfeita” (Souza, 1986, p. 36). Já, para Pita (1880), o Brasil não era apenas a melhor porção do Novo Mundo, mas o próprio Paraíso Terrestre. Souza (1986) cita o trecho em que Pita defende esta posição:

Em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada e aurora mais bela; o sol em nenhum outro hemisfério tem os raios tão dourados, nem os reflexos noturnos tão brilhantes; as estrelas são as mais benignas, e se mostram sempre alegres; os horizontes, ou nasça sol, ou se sepulte, estão sempre claros; as águas, ou se tomem nas fontes pelos campos, ou dentro das povoações nos aquedutos, são as mais puras: é enfim o Brasil terreal paraíso descoberto, onde têm nascimento e curso os maiores rios.” (Pita apud Souza, 1986, p. 38).

Como já referido, nos parece que o rigor de Guimarães Rosa aos estudos não estava restrito somente à pesquisa dos idiomas, mas se estendia a outras áreas do conhecimento, como nos confidencia sua filha Vilma (2008, p. 210): “Ele era um menino estudioso e pesquisador, ansiando para saciar seu apetite de conhecimentos.” A íntima relação com sua região natal, o esmero de sua pesquisa bibliográfica e as anotações registradas em suas cadernetas de campo (1952) propiciaram a Guimarães Rosa um profundo conhecimento acerca da natureza do sertão de Minas Gerais. Esses documentos revelam o perfil naturalista do escritor, interessado no

“saber da grande vida, do envolvente, do conjunto”<sup>6</sup> (Barbosa e Bernardo, 2014, p. 134)<sup>7</sup>

Em *Cara-de-Bronze* (1996), outra obra, que não é o objeto de nossa pesquisa, o vaqueiro Grivo sai, à maneira dos cronistas Thevet (1878), Léry (1880), Pita (1880) e Gandavo (1576), em busca da poesia das paisagens e lugares de Minas Gerais. Em seu relato, abundam nomes populares de árvores, arbustos, plantas, cipós, ervas, aves, mamíferos e répteis da diversidade biológica do cerrado. Esse extrato é apenas um exemplo da exuberância apresentada pelo cenário natural no conjunto da obra de Rosa. No tocante à natureza, recorremos mais uma vez a Léry, “a beleza do novo mundo reforça a existência de Deus, mas não só por ser bela, e sim por ser diferente. O específico, neste contexto, comprova o variado e o múltiplo contidos na vontade e na ação divinas. Deus existe, pois, por fazer o belo e por fazer o diferente. (Léry apud Souza, 1986, p. 36).

Rosa (2008, p. 177,178) relata que “G. Rosa definia a inspiração como um estado de transe [...] suas estórias surgiam de diferentes modos, em curiosos processos de desenvolvimento criativo.” Por conseguinte, a natureza figurativizada marca a essência divina, ou seja, a exuberância edênica da flora e da fauna, e logo nas primeiras páginas, salta aos olhos numa profusão de cores e sons em *Grande sertão: veredas*:

Aí foi em fevereiro ou janeiro, no tempo do pendão do milho. Tresmente: que com o capitão-do-campo de prateadas pontas, viçoso no cerrado; o anis enfeitando suas moitas; e com florzinhas as dejaniras. Aquele capim-marmelada é muito restível, redobra logo na brotação, tão verde-mar, filho do menor chuvisco. De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro as todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular — cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho. E tinha o xenxém, que tintipiava de manhã no revoredo, o saci-do-brejo, a gangorrinha, o tempo-quente, a rola-vaqueira... e o bem-te-vi que dizia, e araras enrouquecidas. Bom era ouvir o mom das vacas devendo seu leite. Mas, passarinho de bilo no desvéu da madrugada, para toda tristeza que o pensamento da gente quer, ele repergunta e finge resposta. Tal, de tarde, o bento-vieira tresvoava, em vai sobre vem sob, rebicando de vôo todo bichinhozinho de finas asas; pássaro esperto. Ia deschover mais e mais. Tardinha que enche as árvores de cigarras — então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro (Rosa, 1986, p. 19-20).

Posto isso, conclui-se que o processo de criação roseano é “elaborado pela

---

<sup>6</sup>Guimarães Rosa pronuncia publicamente ser um grande admirador da geografia e de tudo “que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da paisagem, pelos séculos”, no discurso de posse para o cargo de sócio titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, no dia 20 de dezembro de 1945 (Bezerra; Heidemann, 2006).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/18871/16531> Acesso em 19 abr. 2023.

espiritualidade, que atua naturalmente, fluindo do próprio instinto” (Rosa, 2008, p. 177) e da pesquisa de campo e gabinete. Nesse processo de criação, o autor, segundo sua filha Vilma, “desenvolia e pincelava as estórias com cores de sua imaginação, transportando-se em espírito à terra mineira” (2008, p. 179), já que “do sertão real viveu longe, só visitando-o duas vezes” (2008, p. 178). A pesquisa de campo e gabinete, por sua vez, se deu pelo contato que, certamente, teve, ainda Joãozito, com os sertanejos na venda de secos e molhados de seu avô, as anotações que coletou em suas cadernetas e por meio das histórias verídicas do interior de Minas que, por correspondências, recebia de Floduardo Pinto Rosa, seu pai.

Num primeiro momento, a leitura que “o homem renascentista fazia do mundo era que tudo fora criado para a maior glória de Deus” (Souza, 1986, p. 36). Incorporando esta concepção, católicos e protestantes leram o mundo colonial sob o prisma religioso. Sendo assim, a expansão da fé e a colonização caminharam juntas. Nada mais natural, portanto, que o invasor fosse também o seu “edenizador” e, posteriormente, detrator. Mas, segundo Souza (1986), enquanto “Soldado de Cristo, considerava a salvação das almas. Ora, para justificar a necessidade de cristianização, havia que denegrir os homens autóctones. Denegrindo-os, estava justificada a escravidão” (Souza, 1986, p. 36), ou seja, intensificava-se a edenização da natureza em detrimento da desconsideração dos homens, tidos como bárbaros, animais e demônios. Ainda, tomando Souza (1986), como base de nossa discussão:

É preciso deixar claro que não houve uma sequência ordenada entre um e outro movimento, entre edenização e detração. Mesmo os grandes edenizadores da natureza não pouparam observações, pejorativas em maior ou menor grau, acerca do Novo Mundo. Houve, portanto, tendência à edenização da natureza, predomínio dela: mas não exclusividade. (Souza, 1986, p. 43)

A vertente negativa da influência do imaginário europeu se deve a esse processo de detração, primeiramente, do autóctone e depois, se estendendo à natureza para atender aos interesses mercantilistas da Europa. Souza (1986) menciona, ainda, a consideração do padre Jerônimo Rodrigues acerca da impregnação diabólica nas terras coloniais, “Um rio caudaloso podia estar habitado por diabos” (Rodriguez apud Souza, 1986, p. 68). O narrador Riobaldo corrobora com essa consideração quando afirma que o que não é de Deus seria do diabo, ou seja, o diabo existe nas criaturas, até nas crianças, inclusive impregnado na natureza:

Tudo. Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas — que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro dela dorme: são o demo. Se sabe? E o demo — que é só assim o significado dum azougue maligno — tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear? Arre, ele está misturado em tudo. (Rosa, 1986, p. 4)

A princípio, os povos originários não foram percebidos como outra humanidade e depois como animais, mas se alternam no mesmo tempo, ou seja, “fundidos ao homem selvagem, os

quase simpáticos monstros europeus se animalizaram e se diabolizaram na colônia.” (Souza, 1986, p. 56)

Gandavo (1576), segundo Souza (1986), discorre sobre a multidão de bárbaro gentio detratando-os por meio de seus aspectos negativos, ou seja, enfatizando a ameaça constante que era para os colonos e pelo fato de:

não pronunciarem o F, o L e o R, não tem Fé, Lei ou Rei”, vivem bestialmente sem amizade, sem crença na alma, vingativos, inumanos e cruéis, desapiedados, desonestos e dados à sensualidade. Edenizando a natureza e “fazendo propaganda da colonização, não parece excessivo afirmar que Gandavo se visse obrigado a reduzir o natural da terra à condição ínfima, chegando mesmo a questionar a sua humanidade (Gandavo apud Souza, 1995, 56-57).

Além da preocupação acerca do apetite dos naturais da terra por carne humana, os jesuítas registraram também em suas cartas a vida pecaminosa dos originários que viviam ainda em estado de pecado com muitas mulheres para um só homem ou muitos homens para uma única mulher, sendo indiferentes à relação de parentesco. Os jesuítas reiteravam, ainda, a ideia de que os povos originários eram do diabo, “Nem sei outra melhor traça do inferno que ver uma multidão deles, quando bebem, porque para isso convidam de muito longe, e isto principalmente quando têm de matar algum ou comer alguma carne que eles trazem de moquém” (Grã apud Souza, 1986, p. 68).

Retornar aos primórdios da colonização para entender o movimento de edenização e detração dos aborígenes e da colônia, como um todo, (talvez um pouco distante de Guimarães Rosa), se faz necessário para que possamos compreender a experiência e o conhecimento do autor sobre as culturas indígenas.

O conhecimento que o autor detinha acerca da cultura e da língua indígena de alguns povos contribuiu para o seu projeto literário e linguístico, unindo criatividade e conhecimento para escrever sobre esse outro universo, tantas vezes retratado de forma preconceituosa e estereotipada. Rosa nos deixa muitas evidências do seu conhecimento sobre a influência indígena, tanto na cultura retratada como na produção literária, e nos parece que seria um equívoco não mencionar esse fato, visto que os originários foram os principais formadores desse ambiente, tido por muitos, como selvagem e desabitado.

O contato do escritor com a cultura indígena se deu por ocasião de seu ingresso na Força Pública de Minas como oficial-médico do 9º Batalhão de Infantaria, sediado em Barbacena. Nesse período, ele trabalhou no SPI-Serviço de Proteção aos Índios<sup>8</sup> (1933-1935). Guimarães

---

<sup>8</sup>SPI: Primeiro aparelho de poder instituído para gerir a relação entre os povos indígenas, distintos grupos sociais e demais aparelhos de poder. A estrutura do Serviço de Proteção ao Índio previa a criação de núcleos militares



Rosa foi aprovado no concurso para o Itamaraty 1934, no exame de geografia, e o assunto sorteado foi “Raças, línguas e religiões do globo”. Em carta a Lygia, sua esposa, relata como foi sua resposta:

Além de médico, tenho estudos especializados de anthropologia e ethnographia [...] e de linguística também [...] E por acaso, o homem veio interrogar-me justamente sobre os índios Ka-shi-nauás, a respeito dos quais fiz eu citações naqueles artigos que escrevi há muito tempo, acerca do ESPERANTO<sup>9</sup>. Naturalmente, discorri com valentia a respeito delles. (Cadernos de Literatura Brasileira, 2006, p. 15).

Ele escreveu muitos artigos em jornais e periódicos fazendo referência ao seu contato com comunidades dos povos originários. Dentre eles, destacamos duas viagens para a região do Pantanal. A primeira viagem se deu em 1947. O objetivo da viagem estava centrado na visita de uma aldeia terena. Ele discorre acerca da população local e faz algumas reflexões sobre a língua, com especial atenção aos nomes de cores. Esse artigo foi publicado em 25 de maio de 1954, no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, com o nome de *Uns Índios* (sua fala). Na segunda viagem, percebe-se que sua preocupação está voltada para muitos aspectos culturais por meio dos relatos da natureza explicando sobre animais e plantas da região. Esse artigo, intitulado *Ao Pantanal*, foi publicado pela primeira vez em 5 de abril de 1953, no jornal *Diário de Minhas*.

É importante ressaltar que além dos Terenas e dos Kaxinawás, Guimarães conhecia a gramática Tupi e os Xacriabás, que possuem língua da família Jê, umas das grandes famílias linguísticas indígenas do Brasil.

Em *Grande sertão: veredas* não temos uma referência direta aos povos originários. No entanto, ecoa da colônia até nossos dias, por meio da fala de Riobaldo, a detração preconceituosa sobre como esses povos eram vistos, ao expor suas impressões ao visitante.

Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — **missionário esperto engabelando os índios**, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. (Rosa, 1986, p. 7. grifo nosso).

---

para melhor cumprir a tarefa de nacionalização das fronteiras e o policiamento dos sertões habitados por índios (Cunha, 167). O SPI foi criado em 1910 como Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), parte constituinte do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Pacificação foi a grande estratégia de conquista de Cândido Rondon, [...] tratava-se de atrair e pacificar, conquistar terras sem destruir os ocupantes indígenas, obtendo, assim, a mão de obra necessária à execução dos ideais de desbravamento e preparação das terras não colonizadas por meio de populações aclimatadas aos trópicos. Realizar-se-ia o duplo movimento de conhecimento-apossamento dos espaços grafados como desconhecidos nos mapas da época, e a transformação do índio em trabalhador nacional. (Cunha, p.160-161).

<sup>9</sup>Esperanto: língua artificial criada em 1887, para ser usada na comunicação internacional. Guimarães Rosa aprendeu em 27 dias a falar tal língua, a pedido de um tio.

A demonização dos povos originários é outro eco da colônia na boca de Riobaldo. “Quem tem mais dose de demo em si é índio, qualquer raça de bugre. Gente vê nação desses, para lá fundo dos gerais de Goiás” (Rosa, 1998, p. 14).

O léxico de Rosa veicula na obra o seu conhecimento acerca do sertão e, como o indígena era parte integrante deste ambiente, soube retratá-lo com a sua merecida importância na figura de Raymundo Lé, puçanguara<sup>10</sup>, entendia de curas e mezinhas<sup>11</sup> de qualquer doença, teve cargo de guardar sempre um surrão com remédios. (Rosa, 1998, p. 76, 77) Existem outros jagunços como: Joaquim Beijú e Suzarte, “rastreadores, feito cão cachorro ensinado” Rosa, 1998, (p. 279); o Tipote, “que sabia meios de descobrir cacimbas e grotas com o bebível [...] feito buriti em broto” (Rosa, 1998, p. 36) Alaripe, que conhecia plantas e flores; o Paspe, que cozinhava, cozinhou para mim os chás: o de macela, o de erva-doce, o de losna (Rosa, 1998, p. 205); Gavião-Cujo, um cafuz pardo (Rosa, 1998, p. 257).

Constatada nos hábitos e na vida cotidiana, confirmada nas práticas mágicas e na feitiçaria, a demonização do homem colonial expandiu-se da figura do índio para a do escravo, ganhando, por fim, os demais colonos.

No bando de Riobaldo não há a figura reconhecida do médico, mas sim, a presença do curandeiro responsável pelos chás e unguentos. Essa prática era exercida, como um indígena, pelo personagem Raymundo Lé que simboliza a influência cultural dos povos originários.

O predomínio da demonização está ligado ao pensamento sobre a teratologia que teve início com as viagens marítimas e com a crença na existência de raças monstruosas, raças indígenas que teriam dado origem aos nascimentos monstruosos. Essas raças eram vistas como selvagens e diabólicas e habitavam lugares íferos, que no imaginário medieval, lembravam o inferno. Souza (1986) esclarece que

No mundo precário do homem medieval, surgia a necessidade de nomear e encarnar o desconhecido a fim de manter o medo nos limites do suportável: monstros descritos pela religião (Satã), monstros descritos pelo bestiário (unicórnio, dragão, formiga-leão, sereias etc), monstros humanos individuais (aleijados, tarados) e monstros que habitavam os confins da Terra, parecendo-se com homens normais (ou seja, europeu do oeste) mas trazendo traços monstruosos hereditários. (Souza, 1986, p. 49)

A partir do século XV, o monstro tenderia a se demonizar, instalando-se de um só lado do mundo, pactuando com o diabo e habitando lugares que relembram o inferno. Para o Brasil, segundo Souza (1986, p. 55), “confluíram as formulações do imaginário europeu acerca de terras desconhecidas e humanidades monstruosas”.

---

<sup>10</sup>Curandeiro

<sup>11</sup>Remédios

Diante do que expomos, percebe-se que Guimarães Rosa busca “narrativas verídicas de acontecimentos” do interior de Minas (Rosa, 2008, p. 179) para revestir *Grande sertão: veredas* com os credos cristãos e hieráticos, permeados dos elementos da cultura erudita e pelos da popular. Portanto, a figura do monstro, aludida no parágrafo anterior, como um ser feroz, robusto, peludo que habitava os bosques e os antros cavernosos, remete-nos ao Hermógenes, homem de tão grandes feiuras e ruindades:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como se enrugavam demais da conta, enfolpavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava (Rosa, 1998, p. 98)

Nesse fragmento, Riobaldo chama atenção para o odor fétido e a voz desigual do judas “Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim — fantasia de dizer — o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento (Rosa, 1998, p. 100).

Nesse outro trecho, deparamo-nos com a malignidade descrita pelo enunciador:

o Hermógenes era fel dormindo, flagelo com frieza. [...] Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então olhava o pé dele — um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeio de rio, pé-pubo. [...] Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente (Rosa, 1998, p. 147)

Riobaldo descreve o Hermógenes, comparando-o de forma animalesca, “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele grosso misturado — dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande.” (ROSA, 1998, p. 179)

A análise que ora se coloca, leva-nos a conjecturar que Guimarães Rosa se aplicou devotamente à pesquisa e ao estudo do imaginário religioso do período colonial. Isso pode ser atestado pelos excertos aqui elencados com o propósito de ilustrar as discussões da historiadora.

Souza alude para o fato de que:

os homens dos primeiros séculos coloniais partilhavam da vida cotidiana com os diabos, diabinhos, diabretes [...] como se fossem divindades domésticas e quase inofensivas. Havia até aqueles que mantinham diabos presos dentro de frascos; ele falava, respondia perguntas, dava informação. (Souza, 1986, p. 137).

Cena semelhante se apresenta na obra roseana como se Guimarães Rosa houvera lido a obra da pesquisadora para compor seu romance, “é o capioto, o que-diga... E um Jisé Simplício — quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa” (Rosa, 1986, p. 2). Portanto, tudo podia ser explicado

pela ação de forças sobrenaturais num mundo folclorizado onde o demônio servia ao ser humano.

No entanto, os saberes erudito e popular tinham pontos de vista diferentes acerca do demônio; a colônia parece ter funcionado como perpetuadora do segundo e solvente do primeiro. Se de um lado, o demônio familiar estava restrito à orbe da tradição mágica medieval, conforme já referido, de outro, o pacto, apesar de serem espécies de contratos semifeadal, passam a corresponder à nova realidade, mais moderna. Souza (1986) assevera que “nos séculos XVI e XVII, multiplicaram-se as alusões a estes contratos, escritos ou verbais. Realizavam-se contratos com o diabo para obter vantagens, ter sucesso, prestígios políticos.” (Souza, 1986, p. 253)

Dentre as várias casos elencados por Souza em sua pesquisa, dois em especial nos chamaram a atenção pelo pacto demoníaco acontecido em Minas nos tempos coloniais. Havia naquelas cercanias um feiticeiro de nome Paulo Gil que vivia interpelando João Batista, pardo forro de 20 anos, para que este aceitasse seus serviços de feiticeiro, ou seja, “se queria ter mandinga para ninguém poder com ele” (Souza, 1986, p. 253). Diante das recusas, o feiticeiro seguiu investindo por mais oito dias até que “por fim, João Batista aquiesceu, acompanhando o feiticeiro numa excursão noturna até certa encruzilhada, onde encontraram sete figuras negras que Paulo Gil tratou-as ‘de nossos amigos’” (Souza, 1986, p. 255). Ocorreu que João Batista renegou dos amigos, não os queria como tais. “O diabo, ante a deserção de João Batista, mostrou sua fúria desencadeando um **rodamoinho**” (Souza, 1986, p. 255. grifo nosso)

O segundo relato trata de Marcelina Maria que procurou se mancomunar com o demônio por força dos maus-tratos que recebia do patrão. Este era muito rígido e exigia presteza na execução dos serviços domésticos e a escrava sentia-se incapaz de dar conta de tudo no prazo exigido. “Entrou em seu pensamento a ideia de se valer do demônio para ajudá-la naquele trabalho [...] Eis que, de repente, viu que as etapas de manipulação do pão criaram vida e coube a ela, somente levá-lo ao forno para assar” (Souza, 1986, p. 256). Como pode ser visto no excerto:

Por fim, à meia-noite, decidiu-se a ir encontrar com o demo [...] foi, então, que viu um vulto muito alto, e lhe parecia que tinha mais altura do que ela, na figura de um bode, não sabe dizer de que cor, porque tanto que o viu, o corpo se lhe arrepiou, e o lume lhe fugiu dos olhos, e ouviu-se ao dito vulto articular estas palavras — Aonde vai — e se **levantou logo um pé de vento tão grande** que ela cuidava a deitava por terra (Souza, 1986, p. 257. grifo nosso).

Com base nessas duas exemplificações da manifestação demoníaca em forma de “pé de vento” ou “rodamoinho”, trazemos à baila a posição de Câmara Cascudo sobre o tema. Cascudo

(1972) “traz as variantes *redemoinho*, *remoinho* e *rodamoinho*. Sendo que o redemoinho, esse sim, é vento em espiral, rodando como um parafuso gigante. Tem vida própria e atende às intercessões divinas. (Casculo, 1972, p. 771)

A origem, diz o povo, é o encontro de dois ventos. Citando o escritor português Teófilo Braga (1843-1924), em seu verbete sobre o tema, Casculo faz menção a variante — *rosemunho* — vento tocado por uma cousa má (1972, p. 771), popular no folclore português. Como vimos observando desde o início desse capítulo, muitas das histórias coletadas estão presentes em Portugal e foram sendo adaptadas ao folclore brasileiro.

Rosa soube colher nesse rico intercâmbio cultural, os exemplos da autenticidade da cultura popular, “fazendo da intuição o recado urgente e espontâneo do espírito, o sinal luminoso que atua naturalmente, fluindo do próprio instinto.” (Rosa, 2008, p. 177). Riobaldo descreve a dança dos ventos:

Do vento que vinha, rodopiando. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. [...] Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemunho!” – O Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: redemunho era d’ele – do diabo. [...] Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: o diabo, na rua, no meio do redemunho. Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, o que o senhor nunca deve de renovar. (Rosa, 1986, p. 261, 262).

A metamorfose era outro atributo demoníaco que se manifestava durante o ritual do pacto. Fosse animal ou humano, quase sempre trazia em si alguma coisa que revelava sua natureza infernal. Ateemo-nos apenas na exemplificação animal, “a borboleta tinha olhos grandes que não eram usuais em borboletas” (Souza, 1986, p. 248). Guimarães também se vale desse predicativo diabólico do imaginário popular para descrever o caos que se apresenta se o demo se manifestar “chama fortemente o Cujo — e espera. Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, sem razão, e arre se comparece uma porca com ninhada de pintos, se não for uma galinha puxando barrigada de leitões. Tudo errado, remedante, sem completação...” (Rosa, 1986, p. 37)

Conforme nos assegura Nogueira: (1986, p. 59), “o Diabo assume outras e variadíssimas formas”:

O Diabo assume outras e variadíssimas formas. O Maligno confunde-se em formas humanas e animais porque é um ser sobrenatural, um anjo bestial, apelando para os instintos animais do homem; e suas mutações constituem um reflexo do Mal que permanentemente embosca a humanidade, atrás das mais inocentes das aparências — no zumbido de uma mosca<sup>12</sup> (Nogueira, 1986, p.

<sup>12</sup>Bíblia Ave Maria, Editora Ave Maria, 2ª edição, 2016, 2 Rs 1,2. “Baal-Zebub: que significa o senhor das moscas,

59, 60).

Nas palavras de Pierre de Loyer,<sup>13</sup> a outra classe de corpos que tomam os demônios são os cadáveres e carniças dos mortos. [...] são corpos imperfeitos, já que são frios e se desfazem facilmente.” (Loyer, apud Nogueira, 1986, p. 54). Posto isso, cabe-nos exemplificar como Belzebu, o senhor das moscas<sup>14</sup>, está inserido nos eventos do cerco à casa dos Tucanos pelos hermógenes. A sua presença é figurativizada pelos urubus pendurados no curral:

Mas o curralão já estava pendurado de urubus, os usos como eles viajam de todas as partes, urubus, passarão dos distúrbios. E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas — perdoando Deus — tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, traspassava. (Rosa, 1986, p. 308)

O mal se faz perceber por meio do olfato, “A tudo, o cheiro de morte velha. — “O mau-fétido que vai terminar mazelandando a gente...” — sempre um dizer. (Rosa, 1986, p. 309). Com a morte dos zebebelos, “A Casa estava se enchendo de moscas, dessas de enterro, as produzidas. [...] Elas presumiam o sujo, em penca maior, pretejavam. Para as coisas que há de pior, a gente não alcança fechar as portas. [...] o feder ruim dos mortos e cavalos, e a moscaria, que se esparramava. (Rosa, 1986, p. 310). Souza (1986) cita relato do padre Jerônimo Rodrigues sobre investida semelhante de Belzebu à sua igreja: “após uma tempestade, não cessou aí a malícia do demônio, milhares de moscas cobriram o altar e o padre — “foi cousa pasmosa” — durante a missa.” (Souza, 1986, p. 69).

Cotejando o nosso *corpus* de análise, passagens de *Grande sertão: veredas*, com o rigor científico da pesquisa de Souza (1986) acerca das manifestações demoníacas no Brasil colônia, pudemos constatar que João Guimarães Rosa, ainda que tenha lido os dois Faustos, sobretudo o de Goethe, o mote inspirador sobre o diabo reside, principalmente, no imaginário popular brasileiro e nos seus modos de manifestações e simbolizações específicos.

---

parece ser deformação derrisória do nome de uma divindade cananea, Baal-Zebul. Esse nome aparece como Beelzebul em outros livros da Bíblia.

<sup>13</sup>Apud Flores ARROYELO, F. J. *El Diablo y los españoles*. Murcia, Universidade de Murcia, 1976.

<sup>14</sup>*O senhor das moscas*, romance de William Golding, inverte o mito de Rousseau, ou seja, “o homem é naturalmente mau”, ele só precisa da oportunidade para manifestar a sua maldade.

### 3 O ARCABOUÇO TEÓRICO

#### 3.1 SEMIÓTICA DE LINHA FRANCESA

A linha de teoria denominada, de modo geral, de semiótica francesa possui interesse pelo que ela própria define como texto, ou seja, manifestação da relação entre plano de expressão e plano de conteúdo e defende que conteúdo e expressão podem ser separadamente analisados. Tida como teoria da significação, a semiótica greimasiana procura explicitar as condições de compreensão e da produção do sentido. Esmiuça, dessa forma, o plano de conteúdo dos discursos, por meio de um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto: o percurso gerativo de sentido. Contudo, inspirada na fenomenologia, interessa-se não pelo sentido como algo pronto e concluído, mas “pelo parecer de sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam. Trata-se, pois, de uma “abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso” (Bertrand, 2003, p. 21).

Nesta seção, apresentaremos uma explanação teórica sobre a semiótica francesa e os conceitos utilizados nesta dissertação. Concomitante a essa abordagem, procederemos à apresentação e à exploração do *corpus* com o propósito de analisarmos o percurso isotópico da maldade em *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa.

A semiótica francesa, por sua vez, por meio de uma perspectiva imanente da análise, ou seja, das estruturas internas do texto pelas quais se observam operações de construção e enriquecimento de sentido mediante a investimentos semânticos contínuos, nos permite verificar como o texto constrói sua aparência de real. Um desses investimentos é a figurativização, conceito amplamente aplicado à análise de textos estéticos, ou como poderíamos dizer, textos estetizados, responsável por construir nos textos sua aparência de real. Nessa perspectiva, aplicamos os conceitos de figuratividade e isotopia de Greimas; Courtés (1979), os quais foram amplamente trabalhados por Bertran (2003).

#### 3.2 A FIGURATIVIDADE

As experiências semelhantes às do mundo real são reproduzidas no texto pelo efeito de sentido resultantes das manifestações da figuratividade. Esse efeito é trabalhado pelo enunciador (segundo o ponto de vista da semântica discursiva), em outros termos, o sujeito da enunciação dissemina temas e os figurativiza. Temos, portanto, dois processos: a tematização e a figurativização, sendo este último o processo pelo qual os percursos temáticos da narrativa são cobertos por figuras semióticas por meio das quais o discurso ganha uma semelhança

sensorial com o mundo concreto. Assim, segundo Fiorin (2018, p. 90), “tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido. Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado.”

Na semântica, o subcomponente temático se coloca como abstrato e o figurativo como um componente concreto, de modo que o segundo reveste o primeiro com imagens do mundo natural ao mesmo tempo em que instala um regime de veridicção. No entanto, não se pode considerar uma figura ou um tema isolado, faz-se necessário analisar os encadeamentos das figuras e dos temas. Ao encadeamento de figuras dá-se o nome de percurso figurativo e ao de temas, percurso temático. Fiorin (2018, p. 91) nos chama atenção para o fato de que “Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído”. Trata-se, portanto, de uma operação semântica por meio do qual o enunciador figurativiza seu enunciado. Posto isso, para Bertrand (2003, p. 155) “fazer ver é também fazer crer”.

Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 187), há dois estágios nos procedimentos de figurativização — a figuração e a iconização. O primeiro consiste na “conversão dos temas em figuras semióticas”; o segundo seria o revestimento exaustivo dessas figuras, com o propósito de produzir ilusão referencial que transforma as figuras semióticas em imagens do mundo. Essa ilusão referencial é o resultado da condensação de um conjunto de sequências figurativas. Joseph Courtés, com um excerto extraído de um conto de Perrault, nos oferece como exemplo “a mãe tinha uma aversão terrível à caçula. Ela a obrigava a comer na cozinha e a trabalhar sem descanso. Entre outras coisas, a pobrezinha era obrigada duas vezes por dia a ir buscar água a mais de meia légua de casa” (Courtés, apud Bertrand, 2003, p. 213). Com essa ilustração apontada por Courtés, podemos observar que o desenvolvimento figurativo e a precisão icônica “mais de meia légua” confirmam e intensificam o conteúdo temático-passional da aversão.

Em *Grande sertão: veredas* nos deparamos com o episódio de Pedro Pindó, cujo filho Valtei, desde que tomou consciência sobre o mundo que o rodeia, pôs-se a praticar maldades. Percebe-se que o desenvolvimento figurativo se torna um ícone do tema da maldade, que aponta para a maneira como a criança era meticulosa na sua prática e que não tinha pressa em cessar o sofrimento de suas vítimas.

Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega (Rosa, 1988, p. 6).

Diante das perversidades do filho e na tentativa de corrigi-lo, os pais passam a surrá-lo em exatas horas certas e tomam gosto na prática do castigo. Tamanha era a aversão nutrida pelo



filho que, também eles, tornam-se meticolosos. Sendo assim, há uma intensificação do conteúdo temático por meio do revestimento de figuras responsáveis pela reiteração das surras aplicadas que erigem a isotopia da maldade.

Na figuratividade destaca-se o papel particular do “subcomponente onomástico” Greimas e Courtés (1979, p. 187), o qual consiste no conjunto de termos genéricos — antropônimos; o “jagunço”, os topônimos; a “vereda”, e os cronônimos (indícios temporais); o “inverno” quanto específicos; “Riobaldo”, “Liso do Suçuarão” e “o tempo que paramos na Guararavacã do Guaicuí regulou em dois meses”.

O componente onomástico é portanto, parte da figurativização, o que confere ao texto o grau desejável de aparência do real por meio de nomes de seres, lugares e datas. No título da obra, por meio dos topônimos “sertão” e “veredas”, é possível observar a presença do subcomponente onomástico da figurativização. Esta também é depreendida por meio dos antropônimos específicos, “Pedro Pindó” e seu filho “Valtei” no contexto do excerto acima. De maneira não específica, verifica-se a ocorrência de cronônimos figurativizados, como podemos depreender em

[...] o Pedro Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de **pouquinho em pouquim** foram criando nisso um prazer feio de diversão — como **regulam as sovas em horas certas** confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. (Rosa, 1988, p. 7 grifo nosso.).

O conjunto de figuras que recobrem as categorias do subcomponente temático pode ser reunido em duas isotopias, a da maldade e a do sofrimento. Tendo em vista essas características, podemos entender que se trata de um discurso bi-isotópico. A isotopia da maldade rege a isotopia do sofrimento, já que, por meio desta última, é que podemos encontrar aquela. Uma vez que a figuratividade é um efeito de sentido que consiste em reproduzir no texto experiências análogas as do mundo real. Depreende-se, portanto, que esse efeito é trabalhado pelo enunciador na semântica discursiva, ou seja, trata-se de uma operação semântica por meio da qual o enunciador figurativiza seu enunciado.

### 3.3 A ISOTOPIA

Oriunda do domínio da Física, a isotopia é o “fenômeno apresentado por vários núclídeos que têm o mesmo número atômico, mas números de massa diferentes” (Novo Dicionário Aurélio, 1986, p. 197-198). A noção de *isotopia* foi ressignificada no seu novo campo de aplicação. Segundo Greimas e Courtés (1979) esse conceito de isotopia, que se situa no componente semântico do nível discursivo do percurso gerativo de sentido,

[...] designou, num primeiro momento, a iteratividade, no decorrer de uma

cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Nessa acepção, um sintagma reunindo ao menos duas figuras sêmicas<sup>15</sup> poderia ser considerado o contexto mínimo para o estabelecimento de uma isotopia. [...] Num segundo momento, o conceito de isotopia foi ampliado: em lugar de designar unicamente a iteratividade de classemas, ele se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas ou figurativas (Greimas; Courtés 1979, p. 245)

É justamente a essa reiteração de elementos temáticos e figurativos que se denomina isotopia. Sendo assim, haverá a ocorrência de uma isotopia temática quando houver recorrência, em um mesmo percurso temático, de substâncias abstratas. Uma isotopia figurativa, por seu turno, acontecerá dada a redundância de traços figurativos. Bertrand (2003, p. 153), por sua vez, define a isotopia como a “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso”. Dessa forma, a isotopia constitui um plano de leitura e permite, como afirma Greimas e Courtés, (1979, p. 64), “suprimir as ambiguidades”. Contudo, se, em um único discurso, propositalmente, sejam introduzidas isotopias diferentes e superpostas, um texto pode explorar a ambiguidade para produzir determinados efeitos de sentido. Nesse caso, tem-se, assim, o que se chama de pluri-isotopia. Portanto, de acordo com Greimas e Courtés (1979, p. 336), o que torna a pluri-isotopia possível é o caráter polissêmico da unidade discursiva que atua como conector.

Conectores são lexemas ou sintagmas da instância da manifestação textual que podem ser lidos simultaneamente em dois (ou mais) planos isotópicos. A relação entre isotopias pode ser concebida como metafórica se, entre duas possibilidades de leitura de um texto, existir uma intersecção de traços semânticos e metonímica se entre elas houver uma relação de inclusão num mesmo conjunto de traços semânticos. Dessa forma, deixam de ser figuras de palavras para se tornarem figuras de discurso. Caso os elementos não se enquadrem no plano de leitura apresentado, acabam desencadeando um outro plano isotópico. São os desencadeadores de isotopia.

De acordo com Fiorin:

a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural: árvore, vagalume, sol, brincar, vermelho, quente, etc. Contudo, o mundo natural e perceptível não se refere apenas ao mundo real, mas também aos mundos fictícios criados pela imaginação humana [...] é o caso, por exemplo, de um texto de ficção científica em que apareça um ser [...] que não tenha carne, mas um revestimento de pedra etc. Portanto, esse ser é uma figura de um mundo natural construído.” (Fiorin 2018, p. 91)

---

<sup>15</sup>Um exemplo dessa acepção seria, por exemplo, um enunciado como “O cão late”, em que o clasema /caninidade/ é reiterado nos dois sememas, estabelecendo uma “isotopia mínima” (Bertrand, 2003, p. 187).

Ainda, segundo Fiorin (2018, p. 91), “Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Os temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso etc.” Compreende-se, assim, que os temas e as figuras se articulam em percursos, podendo um dado texto ficar apenas no nível temático (textos científicos e filosóficos, por exemplo) ou ser “revestido” por figuras (textos literários, que criam, assim, simulacros da realidade). Depreende-se, então, que todos os textos passam por um primeiro nível de tematização, podendo (ou não) ser figurativizados. Posto isso, Fiorin (2018, p. 112) esclarece que “o que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia.” Infere-se, portanto, que as isotopias temáticas surgem da reiteração dos temas e as figurativas, da redundância das figuras. Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-lo.

Nos excertos selecionados, a ideia de maldade é depreendida pela cadeia de figuras que Riobaldo vai disseminando à medida que narra os eventos passados de sua vida de jagunço ao doutor. Inferimos, portanto, que os discursos figurativos são eminentemente descritivos e narrativos, enquanto os temáticos são caracterizados pela explicação e interpretação do mundo perceptível. Comprendemos assim, que toda figura é a concretização de um determinado tema abstrato.

Perante o exposto, buscamos explorar, segundo Greimas e Courtés (1979, p. 245), o “caráter operatório” da isotopia com o objetivo de mostrar sua produtividade na construção de sentidos de textos de diferentes gêneros e verificar o funcionamento dela como um “horizonte de expectativas” que permite não apenas formular hipóteses, que serão corroboradas ou refutadas, sobre o(s) plano(s) de leitura de um texto, mas também perceber as eventuais rupturas para criar determinados efeitos de sentido, como, por exemplo a surpresa e o humor. Nessa perspectiva, como as isotopias se relacionam de diferentes formas, sem que se perca a coerência do discurso, é garantida pelos *conectores* e pelos *desencadeadores* de isotopias. Segundo Fiorin,

Um conector de isotopias é um termo que possui dois ou mais significados, isto é, um termo polissêmico, presente no texto, que possibilita sua leitura em dois planos distintos, que permite a passagem de uma isotopia a outra. A dupla leitura apoia-se, pois, num elemento polissêmico inscrito no texto. (Fiorin, 2018, p. 115)

Fiorin (2018, p. 117,118) nos alerta que nas “análises dos textos pluri-isotópicos é essencial, a partir da observação dos conectores e dos desencadeadores de isotopia, deprender as distintas isotopias que se superpõem, para que nenhum plano de leitura seja deixado de lado”.

Como exemplo de *conector de isotopias*, citemos o enunciado que aparece, com alguma frequência, em adesivos colados em pára-brisas de automóveis: *Advogado: com ele você fica legal*, em que o lexema destacado permite tanto uma leitura jurídica (em que está presente o traço /legalidade/) quanto para a isotopia do bem-estar (em que está presente o traço /tranquilidade/) do indivíduo que recorre ao profissional em questão.

Para ilustrar o conceito de *desencadeador de isotopias*, proporemos o poema de Arnaldo Antunes:

**Os peitos**

Mulheres

têm dois

peitos. Os

homens têm

um peito só. (Antunes, 1993, p. 91)

Os lexemas “peitos” (verso 3) e “peito” (verso 6), no poema proposto, funcionam como desencadeadores de isotopia, ao passo que os demais (destacadamente “mulheres”, “homens” e os numerais “dois” e “um”) agem como conectores de isotopia.

O lexema “peito” agrega ao menos duas isotopias, uma de ordem concreta (anatomia do corpo humano) e outra de ordem abstrata (coragem, força). Ainda dentro da primeira isotopia, o sema /sexual/ de “peito” pode entrar em jogo (na acepção de “seios”) ou ficar em suspenso (na acepção de “torso”). É graças a esse duplo desencadeamento de isotopias que o poema pode assumir uma linha de leitura mais factual (“mulheres tem dois seios, homens têm um torso”) e outra metafórica (“mulheres são mais corajosas que homens”).

Propomos, a seguir, o anúncio publicitário veiculado na revista *Veja* (21/12/2005) para demonstrar a produtividade da isotopia na construção de sentidos. O texto produzido pela Sadia oferece um novo produto: o Fiesta, descrito como “mais peito, mais coxa” e, além disso, como “a companhia perfeita para o Peru Sadia neste Natal” (mensagem que vem em letras menores, no final do texto principal).

VOCÊ GOSTA DO PEITO,  
SEU PRIMO GOSTA DO PEITO,  
SEU TIO GOSTA DO PEITO,  
SEU AVÔ GOSTA DO PEITO  
E NINGUÉM VAI PRECISAR  
BRIGAR POR ISSO.

Nesse anúncio, a presença da figura “peito” é lida de forma metonímica, ou seja, ela congrega duas isotopias; de um lado, a isotopia temática da alimentação (em que *peito* significa “parte anterior do tórax das aves que é especialmente rica em carne”) e na isotopia temática sexual (em que *peito designa* “o seio feminino”).

No plano do conteúdo, o fato de a “preferência pelo peito” remeter, nessa segunda leitura, basicamente ao universo masculino por meio das figuras (primo, tio, avô), faz com que o lexema em destaque funcione como um conector de isotopias. A cor vermelha que predomina no anúncio (tanto como “fundo” do texto quanto como rótulo do produto) parece reforçar, no Plano da expressão, a isotopia sexual. Os elementos do sexo masculino que gostam do peito vêm antecedido pelo pronome *você*, que parece ficar propositadamente ambíguo, com intuito de permitir a inserção das mulheres no universo de consumidores do peito, o que, nesse caso, reforça a isotopia alimentar.

Essa dupla leitura apresentada cria um efeito de sentido de humor, que permite retirar o produto (o peito de frango da marca Sadia) do seu enfoque normal para um novo enfoque, que busca destacá-lo no mar de ofertas que cercam o consumidor no dia-a-dia.

Com as análises apresentadas, acreditamos ter podido demonstrar a produtividade da noção de isotopia na leitura e interpretação de textos de diferentes gêneros e expressos em diferentes linguagens.

### 3.4 PROGRAMA NARRATIVO CANÔNICO

Após a morte de Joca Ramiro, Diadorim exerceu forte influência no enunciador, chegando ao ponto de dizer que “Diadorim tomou conta” (Rosa, 1988, p. 167) de mim. Com a saída da Guararavacã do Guaicuí do “nunca mais” e sob a chefia de Zé Bebelo, Riobaldo foi experienciando e passando por algumas das fases da sequência canônica até se tornar chefe dos jagunços. Diante disso, entendemos que seria pertinente trazer esse capítulo para a nossa pesquisa com o objetivo de ilustrar as transformações de Riobaldo por meio de algumas dessas fases. Entretanto, algumas fases ficaram sem exemplos por ficarem subentendidas.

Dicorremos acerca das quatro fases do programa narrativo-canônico: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

Há inúmeros tipos de *manipulação*, contudo, nos ateremos apenas aos quatro tipos mais comum. Nessa fase, um sujeito age sobre o outro com intenção de levá-lo a *querer e/ ou dever fazer* alguma coisa.

**TENTAÇÃO:** Acontece quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um valor positivo que o leve a um *querer fazer*; seja ele um prêmio, uma contrapartida ou um ganho.

**INTIMIDAÇÃO:** Ocorre quando o manipulador obriga o manipulado a um *dever fazer* por meio de ameaças; culminando, dessa forma, em um castigo, restrição ou perda.

Riobaldo expõe ao jovem doutor que, por vezes, Diadorim não era sempre tranquilo, “feito antes tinha pensado”, e não concordava com aquela força de opinião. **“Ah, ele gostava de mandar, primeiro mandava suave, depois, visto que não fosse obedecido, com as sete pedras.”** (Rosa, 1988, p. 127 grifo nosso). Percebe-se, nesse fragmento, que Diadorim, enquanto destinador-manipulador, procura impor sua autoridade por meio de ameaças “com sete pedras”. Riobaldo deixa-se manipular e acata o *dever-fazer* proposto por Diadorim **“Mas eu concordava, quem sabe por essa moleza, que às vezes a gente tem.”** (Rosa, 1988, p. 128 grifo nosso).

**SEDUÇÃO:** se dá quando o manipulador induz o manipulado a um *querer fazer*, produzindo nele um juízo positivo acerca de sua competência. Contudo, nesse caso se dá por meio da chantagem emocional “Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: **hei de ter a tristeza mortal...**” (Rosa, 1988, p. 30 grifo nosso) e pelo toque de sua mão na mão de Riobaldo, “Tinha tornado **a pôr a mão na minha mão**, no começo de falar” (Rosa, 1988, p. 30 grifo nosso).

Diana (2001, p. 28) esclarece que “O *fazer-persuasivo* ou *fazer-criar* do destinador tem como contrapartida o *fazer-interpretativo* ou o *criar* do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato”.

**PROVOCAÇÃO:** advém de uma ação estimulada pelo manipulador que tem como objetivo causar um *dever fazer* no manipulado, produzido por um juízo negativo a respeito de sua competência.

### COMPETÊNCIA

Na fase da competência, o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ ou poder fazer.

Nos contos de fada, o poder aparece, por exemplo, sob a forma de um objeto mágico

que dá ao príncipe o poder de vencer o dragão: ora é o anel mágico, ora a espada mágica etc. (Fiorin, 2018, p. 30). Sendo assim, após degolar à faca o jagunço Treciziano, Riobaldo avalia que, se **“Fosse tiro, tanto não admiravam a tanto, porque a minha fama no gatilho já era a qual; à faca, eh, fiz!”** (Rosa, 1988, p. 453 grifo nosso). Fica, assim, subentendido que após as várias referências aludidas por Riobaldo acerca de sua competência como exímio atirador; também ele, enquanto sujeito de estado, em algum momento capacita-se para agir. Com isso adquire mais respeito e reconhecimento de seus liderados **“Somente todos me gabaram, com elogios e palavras prezáveis, porque minha chefia era com presteza.”** (Rosa, 1988, p. 453 grifo nosso).

### PERFORMANCE

A performance é a fase em que se dá a transformação central da narrativa, ou seja, quando o sujeito realiza a ação que foi manipulado e qualificado para fazer, por meio de um *querer-fazer*, de um *dever-fazer*, de um *saber-fazer* e de um *poder-fazer*, sinalizando a mudança do estado de disjunção para o de conjunção, ou vice-versa. Segundo assevera Diana (2001, p. 26), “A performance é a representação sintático-semântica desse ato, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados”. A pesquisadora elucida ainda que há dois diferentes tipos de performance: performance de aquisição de valores investidos em objetos já existentes e em circulação e performance de produção de objetos para serem lugares de investimento dos valores almejados. No caso exemplificado, ao munir-se de sua **“quicé, a lambe leal — pajeuzeira —”** (Rosa, 1988, p. 452 grifo nosso) apresenta um objeto “já existente em circulação”, que adquire e reforça, como já referido acima, o valor de respeito junto aos seus valentes.

### SANÇÃO

Em narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado e o mal punido. Sendo assim, para que aconteçam as premiações e punições é porque se deu o reconhecimento do sujeito que operou a transformação e, conseqüentemente, realizou a *performance*. Essa fase, portanto, é a última e nela se dá a sanção, responsável pelas descobertas e revelações. Entretanto, em *Grande sertão: veredas*, o mal figurativizado no Hermógenes, o pactário, é punido com a morte **“Assim, ah — o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!”** (Rosa, 1988, p. 527 grifo nosso) porém, o bem figurativizado em Riobaldo não recebe a recompensa porque **“Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam.”** (Rosa, 1988, p. 528 grifo nosso). De fato, constata-se que a performance se realizou, ou seja, Riobaldo, diferentemente de Medeiro Vaz e Zé Bebelô,

consegue transpor o Liso do Suçuarão com seus jagunços e vencer os hermórgenes. Diadorim, por sua vez, também cumpre seu programa narrativo, leva a termo a sua vingança, mas, igualmente, não alcança a sua recompensa, ou seja, ao entrar em disjunção com a vida, foi-lhe vetada revelar a Riobaldo o seu segredo.

Fiorin (2018, p. 31) elucida que “é nessa fase da sanção que ocorrem as descobertas e as revelações”, como é verificável no fragmento a seguir:

mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. [...] Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero. (Rosa, 1988, p. 530).

Diante do que vimos expondo, ainda segundo Fiorin (op. cit., p. 31), “Se nem sempre aparecem prêmios e castigos na fase da sanção, sempre estará presente a verificação de que a performance aconteceu”.

A compreensão da sintaxe narrativa, portanto, passa pelo encadeamento dos papéis narrativos para formar, por sua vez, os enunciados que irão constituir as sequências canônicas que comporão outras complexas.

Fiorin (2018, p. 32) destaca que “Essas fases não se encadeiam numa sucessão temporal, ou seja, muitas ficam ocultas e devem ser recuperadas a partir de relações de pressuposições lógicas.” Em *Grande sertão: veredas*, Mestre Lucas incumbe Riobaldo da missão de ensinar todas as matérias a Zé Bebelo: **“Já estava acondicionando numa bruaca os livros todos — geografia, aritmética, cartilha e gramática — e borracha, lápis, régua, tinteiro, tudo o que pudesse ter serventia.”** (Rosa, 1988, p. 108 grifo nosso). Portanto, para que Riobaldo coloque em prática essa competência, é preciso que ele possua um saber. No entanto, não nos é mostrado Riobaldo, ao longo da narrativa, estudando cada uma dessas disciplinas, adquirindo um saber. Isso fica pressuposto pela confiança que Mestre Lucas deposita nele e na lista de itens escolares e livros que havia sido preparado para viagem.



## 4 ANÁLISE

### 4.1 DIADORIM, ORNADA DE BURITIS

Os eventos ocorridos na Guararavacã do Guaicuí têm início logo após o julgamento de Zé Bebelo, na fazenda Sempre-Verde, a jagunçada, que aí se tinha reunido, volta a apartar-se e cada bando segue seu rumo. “Titão Passos chamou a gente: Diadorim e eu. Se tinha um roteiro, sendo para ser: o mais encostado possível no São Francisco, até para lá no Jequitaí, e mais” (Rosa, 1988, p. 249), com a incumbência de “estanciar em certos lugares, com o fito de receber remessas; e em acontecer de vigiar algum rompimento de soldados, que para o Norte entrassem.” (Rosa, 1988, p. 249). Seguindo as ordens, o bando acaba por deter-se num lugar belo e acolhedor, diferente de tudo que já tinham visto em suas andanças de jagunço. Procuramos, portanto, analisar o que esse lugar tem de interessante, a carga simbólica contida na narração da permanência nele e como esta se insere no contexto do romance.

Os jagunços traçam um movimento ascendente que os levam à Guararavacã do Guaicuí. Esse subcomponente onomástico específico tem uma peculiaridade mais simbólica que, propriamente, geográfica. Um indício sobre isso pode ser encontrado nas palavras que abrem esse evento: “Mas saímos, saímos. Subimos” (Rosa, 1988, p. 250). Esse *locus*, acreditamos, encontra-se fora do espaço habitual da realidade sensível e esperada, ou seja, para cima dele. Dessa forma, há um movimento de verticalidade, uma ascensão da realidade imanente do sertão em direção a outra, transcendente. Esse espaço *outro* está figurativizado num outro patamar, o de paraíso. Destarte, Riobaldo nos convida ao deleite do nome desse lugar, por meio de todos os sentidos, na intenção de ficar impregnado em nossa memória “Guararavacã do Guaicuí<sup>16</sup>: o senhor *tome* nota deste nome [...] Guararavacã — o senhor *veja*, o senhor *escreva* [...] O senhor *vá escutando*.” (Rosa, 1988, p. 252).

Riobaldo tece, enquanto enunciador, um inventário das lembranças que ele considera mais relevantes e significativas, haja vista que como personagem, ele vivenciou os fatos que viria a narrar e como narrador está em busca de respostas que não soube explicar em sua juventude. Por essa razão é tão importante memorizar o nome desse lugar edênico e manter um vínculo afetivo que ancore lembranças da sua existência.

A necessidade de reviver os caminhos traçados ao lado do amigo Diadorim faz com que sua narrativa seja descompassada, seguindo a fluidez da memória, “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.” (Rosa, 1988, p.

---

<sup>16</sup>Francis Utéza no seu *Metafísica do Grande sertão* propõe uma explicação etimológica: “Coarar vacã: viver no dolce far-niente, no tempo livre; Guaicuí, em tupi, Rio das Velhas; o rio das Mães” (Utéza, 1994, p. 394).

13) Riobaldo pode divagar ao narrar, mas os acontecimentos estão sempre vívidos em sua memória porque são as lembranças de Diadorim que organizam o seu imaginário. Chegando a afirmar que “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza.” (Rosa, 1988, p. 20). A natureza deixa de ter função utilitária e se torna paisagem à medida que passa a ter sentido afetivo para Riobaldo.

A paisagem ficou impressa em Riobaldo porque os seus sentimentos evocados pela presença do menino, “só era bom por estar perto do menino”, encontraram correspondência simbólica na natureza. Para acessar novamente a esse universo de significados respaldados na natureza, Riobaldo recorre a descrição da paisagem, escolhendo os elementos mais significativos para o que busca expressar. (Besse, 2006, p. 48).

O menino de “esmerados esmertes olhos, botados verdes” (Rosa, 1988, p. 87), no primeiro encontro, às beiras do de-Janeiro, dá a conhecer a Riobaldo as belezas da natureza revestidas de cores “No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã...” (Rosa, 1988, p. 87) e os sons de muitos pássaros “Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos passavam voando por cima de nós.” (Rosa, 1988, p. 87). A vegetação, os pássaros e os insetos são responsáveis por criarem um efeito sinestésico produzido pelos matizes de cores e sons da natureza. Criando a partir desse efeito sinestésico, a sensação do real que discutiremos com base no segundo encontro de Riobaldo e Diadorim.

## 4.2 GUARARAVACÃ DO GUAICUÍ

À medida que o enunciador Riobaldo vai tecendo o seu inventário das lembranças mais relevantes, ele vai dando concretude ao seu discurso. Primeiramente, pela “instalação de figuras semióticas” (Greimas, Courtés, 2008, p. 212) e, posteriormente, por meio do revestimento exaustivo dessas figuras que respondem pela ilusão referencial que as transformam em imagens do mundo: “a figuração responde, assim, pela conversão dos temas em figuras” (Greimass, Courtés, 2008, p. 251). Na figuratividade destaca-se o *locus* imaginal Guararavacã do Guaicuí, topônimo específico, que confere ao texto o grau desejável de aparência do real.

Durante o encadeamento narrativo do romance, surge nova oportunidade de convívio, logo após o reencontro, às margens do rio-das-velhas, entre Riobaldo e Diadorim; como eles já haviam experienciado no de-Janeiro de suas infâncias. Novamente, a natureza é percebida por Riobaldo a partir do olhar de Diadorim:

O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. [...] Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. (Rosa, 1988, p. 122).

Riobaldo sendo filho do sertão e de suas veredas descreve a paisagem a partir do sentimento de afetividade por sua terra e pela experiência estética de parar e observá-la. A ocorrência dessa atitude contemplativa de Riobaldo se estabelece com o rompimento da visão pragmática e instrumental que ele tinha da natureza — “aquilo era para se pegar a espingarda e caçar”. Percebe-se a perspectiva estética adquirida por Riobaldo quando faz uso de expressões como “bonito e engraçadinho”, “formoso”, “prazer de enfeite” ou “lindo”. Sentimento, como já referido acima, guiado pelo olhar de Diadorim:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos — conforme o Reinaldo disse — o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaxo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa. [...] — “É formoso próprio...” — ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas [...]. Machozinho e fêmea — às vezes davam beijos de biquiniquim — a galinhologem deles (Rosa, 1988, p. 122).

Em uma primeira análise, não fica claro, se a descrição desse lugar edênico pelo narrador é o resultado da admiração que Riobaldo aprendera a ter pela natureza ou pela paixão que sentia por Diadorim. Essa profusão de cores e luminosidade é apreendida por Riobaldo como resultado do “estado de alma” de Diadorim que exterioriza na natureza o que há de *belo e bom*. Antônio Cândido, referindo-se ao universo rosiano, afirma que “a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário” (Cândido, 1994, p. 79). Contudo, uma leitura mais atenta, nos revela que “Diadorim tomou conta” (Rosa, 1988, p. 167) de tal forma de Riobaldo que a natureza ficou impressa em sua alma com toda carga de significado afetivo. Sendo assim, o narrador conta sob o ponto de vista de quem vivenciou o que narra. Segundo Schwartz (1991), “não temos fatos, mas interpretações dadas por quem tudo sentiu muito de perto” (Schwartz, 1991, p. 383).

O inventário de lembranças afetivas não é composto apenas pela diversidade de flores que compõe a flora nativa dos gerais, mas dele fazem parte de forma singular, os buritis e as veredas, “... o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda — as águas levam — em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal...” (Rosa, 1988, p. 331). Essa palmeira, ao longo do romance, está relacionada afetivamente com as personagens, e em especial com Diadorim; Riobaldo sempre se refere aos olhos que o atraíam, olhos verdes de Diadorim “... era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes ...” (Rosa, 1988, p.

86). Há uma estreita relação entre os buritis e a saudade dos verdes olhos que tomaram conta de Riobaldo, “E, aí, a saudade de Diadorim...” (Rosa, 1988, p. 59).

As palavras “sertão”, “veredas” e “buritis” estão intrinsecamente ligadas, quer pela natureza que compõe a formação típica do cerrado, quer pela relação afetiva que as personagens têm por essas paisagens. Os buritis reinam absolutos às margens de suas veredas e, se os personagens sentem saudades de suas veredas, é bem verdade, que dos buritis, o mesmo acontece, como podemos notar em:

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-se que verde, termo de chapada. Saudades dessas que responde ao vento; saudade dos Gerais. [...] o remoo do vento nas palmas dos buritis todos quanto é emoção de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. (Rosa, 1988, p. 253).

Diante do que expomos, lembra-nos Octavio Paz (2012) que “o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende — e às consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (Paz, 2012, p. 118).

As paisagens apresentam-se abastecidas da profusão de referências às cores e sons, suscitando uma infinidade de sensações sinestésica em quem as vê. O esmero com que o escritor cria as paisagens e o efeito de realidade na composição dos cenários, nos dá a dimensão da importância da cor para Guimarães Rosa. A exuberância das paisagens é poeticamente enunciada por Riobaldo, como um afresco do que sentiu no calor dos eventos. Já que a literatura não é visual, essa sensação do real é produzida pela infinidade de sensações resgatadas pelo imaginário do leitor.

De acordo com Thamos (2003):

O discurso poético está muito próximo do pictórico. Na busca de expressão para determinado tema, o poeta, bem como o pintor, constrói um texto em que a primazia da figura é bastante evidente, o que põe em relevo seu desejo de concretude, sua necessidade de procurar dar contorno, plasticidade, palpabilidade a sua criação. (Thamos, 2003, p. 109)

Junto aos recursos do ritmo da fala e da memória, ou seja, no procedimento da enunciação ocorre a iteração dos semas que abastecem o aporte de informações responsáveis por garantir os traços semânticos que contribuem com a coerência textual. Assim, em *Grande sertão: veredas*, o conjunto dos semas nucleares formam sememas distintos; nesse caso, o verde é um sema nuclear que participa do semema “buriti” dissemina-se em outros sememas — “fogo”, “olhos verdes”, “solo arenoso verde”, “vento”, “água”, “bambual”, “verde-preto cor de cobra” e outras vegetações. Esses sememas disseminados no texto criam um percurso isotópico

que garante a coerência textual; contudo, a coerência textual não é dada pelos sememas, mas pela repetição de semas que compõe um grupo de sememas. Assim, a partir do *locus* imaginal, Guararavacã do Guaicuí, essa isotopia do verde amarra de forma coesa os percursos isotópicos da saudade e da vida que estão figurativizados na natureza.

Conforme o interlocutor Riobaldo estabelece com seu interlocutário um entendimento tácito sobre a presença da saudade e da vida por meio de isotopias que são revestidas por diferentes investimentos figurativos; torna-se evidente o que já havíamos apontado com relação a iteração e densidade sêmica ao longo do discurso e que produz um efeito de referenciação.

“Nos textos, a iconização poderá ser formada se a densidade sêmica dos traços for elevada, ou, em outras palavras, se o semema escolhido admitir muito poucas variações semêmicas e se suas associações forem bastante restritivas” (Greimas apud Bertrand, 2003, p. 211).

Essa densidade sêmica é responsável pela iconicidade que permite ao leitor depreender o relato de Riobaldo como sendo possível de acontecer, haja vista a gama de referências do mundo natural.

Nessa breve estada de dois meses na Guararavacã do Guaicuí, segundo o lirismo da paixão, como vimos anteriormente, emerge revestido de imagens poéticas e sonoridades, repletas de cores ligadas à natureza, até então sufocados pelo tropel dos combates. Sendo assim, procuraremos demonstrar que a linguagem nesse episódio segue um padrão diferente daquele produzido no Liso do Suçuarão:

O que sei, tinha sido o que foi: no durar daqueles antes meses, de estropelias e guerras, no meio de tantos jagunços, e quase sem esparecimento nenhum, o sentir tinha estado sempre em mim, mas amortecido, rebuçado. Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo dum costume. Mas, agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava (Rosa, 1988, p. 254)

Acerca dos padrões diferentes, os neologismos, apesar de numerosos nas sete páginas (dois meses no tempo da narrativa) que combrem a estada nesse espaço edênico, quase “empatam” com as derivações impróprias, seguidos pelo emprego de termos coloquias. Já os estrangeirismos, por sua vez, são poucos (somente dois); arcaísmos, apenas um.

### 4.3 LISO DO SUÇUARÃO

Cascudo nos esclarece que “a onça personaliza a força bruta, a estupidez enérgica, arrebatada e violenta” (1972, p. 636). Posto isso, podemos observar a presença do subcomponente onomástico da figurativização por meio do título ostensivo do topônimo Liso do Suçuarão que personifica a força indômita da natureza metaforizada: “[...] no meio ouvi um uivo doido de Diadorim; Joca Ramiro, seu pai, havia sido morto pelos Judas. A Guararavacã

do Guaicuí silenciara, [...] no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens” (Rosa, 1988, p. 258). Se até aquele momento, o “estado de alma” de Diadorim exteriorizava afetividade pela natureza, levando Riobaldo a afirmar que “no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre.” (Rosa, 1988, p. 29) Com a morte de seu pai, a palavra de ordem passou a ser “matar, matar, sangue manda sangue (...) Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” (Rosa, 1988, p. 21), esconjurava Diadorim. Diante da traição, o “estado de alma” de Diadorim passa a exteriorizar o que há de *feio* e *ruim* e Riobaldo chega a afirmar que “aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim — mas não como ódio, mais em mim virando tristeza”. (Rosa, 1988, p. 21) O desejo de vingança é o *leitmotiv* que levará Diadorim a arquitetar junto a Medeiro Vaz o plano de travessia de banda a banda do Liso do Suçuarão.

Junto aos recursos do ritmo da fala e da memória, as isotopias engendrando-se no discurso, seguem amarrando de forma coesa o percurso isotópico da maldade e da morte. Esse percurso pode aparecer figurativizado nos reinos animal e vegetal, nos seres humanos e no próprio sertão. O *locus* imaginal, Liso do Suçuarão <sup>17</sup>é, a título de exemplo, o palco de eventos onde o sujeito da enunciação dissemina temas e os figurativiza; ora na impossibilidade de passagem na primeira travessia, ora na luta aguerrida entre Riobaldo e o jagunço Treciziano, na segunda tentativa de travessia.

Para a Semiótica Discursiva, entende-se por componente onomástico um dos subcomponentes da figurativização capaz de produzir o efeito de sentido “realidade”. O lexema Suçuarão, que segundo a percepção do enunciador era um “escampo dos infernos”, pode ser considerado como tal, na medida em que sua verbalização remete a uma configuração discursiva particular, valorizada negativamente, ou seja, de maneira disfórica na cultura ocidental. O inferno, além da noção religiosa apresentada, não apenas na mitologia judaico-cristã, mas também em outras mitologias ocidentais ditas pagãs associam o topônimo “Inferno” ao Hades, Sheol ou a Geena (com as devidas ressalvas).

O Liso do Suçuarão não é apenas o espaço físico onde se desenrola o momento de travessia que prenuncia o final, mas é também um espaço privilegiado da enunciação onde se

---

<sup>17</sup> Suassurana. (V. PUMA), — Mamífero carnívoro, da família dos felídeos; onça parda. // Sinôn. us. no texto: canguçu. Do tupi suasua’rana; apresenta diversas vars.; a mais usual, dic.; é suçuarana. In: *O Léxico de Guimarães Rosa* (Martins, 2008, p. 470).

"Sussuarão" será tomado aqui como o substantivo masculino de "sussuarana". Outra contribuição para a assertiva de que se trata de um termo indicador que "sussuarão" seria a variante do "macho" da "sussuarana" é a presença de dois outros lugares próximos ao Liso: a Lagoa Sussuarana e a Serra da Sussuarana. Disponível em: [https://www.germinaliteratura.com.br/2010/omalentendidouniversal\\_jun10.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2010/omalentendidouniversal_jun10.htm), Acesso em 30. jul.

instauram determinadas isotopias:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Suçuarão, é o mais longe — pra lá, prá lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. Um é que dali não avança, espia só o começo, só. Ver o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos. Não tem excrementos. Não tem pássaros. (Rosa, 1988, p. 25).

Depreendemos, portanto, que o Liso é o espaço de sofrimentos e de perdas.

Riobaldo, ao formular valores como crueldade, sofrimento, maldade, ódio, vingança de maneira abstrata e organizá-los em percursos, está tematizando o discurso, ou seja, a recorrência de semas estabelece os percursos temáticos abstratos que podem ser recobertos por figuras do conteúdo. Logo, o sema do mal está presente na descrição que o enunciador faz sobre o Liso do Suçuarão. Para Greimas e Courtés (1979) “em semântica discursiva, pode-se definir tema como a disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados pela semântica narrativa”. Ainda segundo os autores “em semântica discursiva, pode-se precisar ainda mais a definição de figura, reservando-se esse termo somente às figuras do conteúdo que corresponde às figuras do plano da expressão da semiótica natural (ou do mundo natural)” (Greimas e Courtés, 1979, p. 187, 188)

O topônimo Liso do Suçuarão revestido das figuras liso, chão gretoso, chão escabro, chão com sal, espinhos e restolho de graviá, propõe um primeiro plano de leitura: o da paisagem. Em tal isotopia, lê-se as características físicas de um recorte dos acidentes geográficos do sertão que o compõe. O enunciador adverte o doutor:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; [...] O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. Os gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. [...] O sertão está em toda parte. (Rosa, 1986, p. 1)

No segundo plano de leitura, o semema Liso, enquanto parte do todo sertão, “não concebia passagem de gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos.” (Rosa, 1988, p. 25); porque lá “concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa!” (Rosa, 1988, p. 39, 40). Nesses dois planos de leitura, como se observa, o topônimo Liso do Suçuarão comporta-se como um conector de isotopia, nos permitindo passar de um plano a outro; ora como isotopia da paisagem, ora como isotopia da maldade. Entretanto, nesse contexto de viés religioso, “Tudo é e não é...” (Rosa, 1988, p. 5), a luz deveria estar associada, como comumente

ocorre, ao tema da bondade; porém, no Liso do Suçuarão, “A luz assassinava demais.” (Rosa, 1988, p. 40). Sendo assim, a figura da luz intensa do sol também compõe a figurativização do subcomponente temático da maldade.

Na figuratividade ressalta-se o papel particular do subcomponente onomástico (Greimas e Courtés 1979, p. 316), o qual consiste no conjunto de termos como antropônimos, topônimos e cronônimos. Portanto, pode-se observar nesse fragmento a presença do subcomponente onomástico da figurativização por meio dos topônimos,

Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem volvência, até perto de hora do almoço. Mas o terreno aumentava de soltado. E as árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia do chão. De vir lá, só algum tatu, por mel e mangaba. Depois, se acabavam as mangabaranas e mangabeirinhas. Ali onde o campo largueia. Os urubus em vasto espaceavam. Se acabou o capinzal de capim-redondo e paspalho, e paus espinhosos, que mesmo as moitas daquele de prateados feixes, capins assins. Acabava o grameal, naquelas paragens pardas. Aquilo vindo aos poucos, dava um peso extrato, o mundo se envelhecendo, no descampante. Acabou o sapé brabo do chapadão. A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo. Um gavião-andorim: foi o fim de pássaros que a gente divulgou. Achante, pois, se estava naquela coisa — taperão de tudo, fofo ocado, arreverso. Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. Onde é que seria o sobejo dela, confinante? De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta — feito cabeleira sem cabeça. As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo começou a entrar, com ar, nos pobres peitos da gente. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas e o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. A gente progredia dumas poucas braças, e calcava o reafundo do areião — areia que escapulia, sem firmeza, puxando os cascos dos cavalos para trás. Depois, se repraçava um entranço de vice-versa, com espinhos e restolho de graviá, de áspera raça, verde-preto cor de cobra. Caminho não se havendo. Daí, trasla um duro chão rosado ou cinzento, gretoso e escabro — no desentender aquilo os cavalos arupanavam. (Rosa, 1988, p. 36-38)

A presença do subcomponente onomástico cronônimo “Em o que afundamos num cerrado de mangabal, indo sem volvência, até **perto de hora do almoço.**” (Rosa, 1988, p. 36 grifo nosso) assinala que até a hora do almoço, a paisagem ainda não aparece alterada sob o mormaço padacente do sol. Contudo, à medida que os jagunços avançam, o enunciador percebe que o entorno começa a sofrer alteração, um movimento de verticalidade descendente, ou seja, as “árvores iam se abaixando menorzinhas, arregaçavam saia no chão” (Rosa, 1988, p. 36, 37). Riobaldo vislumbra também os últimos lampejos de vida na fauna e na flora daquele lugar, “só algum tatu [...] se acabavam as mangabaranas e mangabeirinhas” (Rosa, 1988, p. 37) e “um gavião-andorim: foi o fim de pássaros que a gente divulgou” (Rosa, 1988, p. 37), por fim chega ao rés do chão, “Se acabou o capinzal e o grameal, naquelas paragens pardas” (Rosa, 1988, p. 37). Os diferentes matizes de verde da flora, em particular dos buritis, tão caro a Riobaldo, cede



lugar a tons escurecidos, quase que um monocromatismo “paragens pardas”, “verde-preto” (Rosa, 1988, p. 38), “amarelo vapor” (Rosa, 1988, p. 37) e “chão rosado ou cinzento” (Rosa, 1988, p. 38). Em vista disso, o topônimo Liso se instala “Ali onde o campo largueia” (Rosa, 1988, p. 37), ou seja, a verticalidade cede lugar à horizontalidade. Houve, portanto, uma transmutação da vida para não-vida. Em “verde-preto cor de cobra”, é importante ressaltar que o semema Liso é composto uma única vez pelo sema do verde; contudo a metáfora, “cor de cobra” aponta para a traição e a simbologia que esse animal rastejante representa no imaginário judaico-cristão.

Nesse ponto de nossa análise, já podemos resgatar a metáfora do Suçuarão como sendo o felino macho, símbolo de nossa fauna, que personifica, segundo Câmara Cascudo, a força indômita da natureza. Depreendemos com base nessa linha de raciocínio que Riobaldo e seu bando foram lançados, metaforicamente, goela adentro do felino Suçuarão.

A isotopia da maldade tem como vetor a reiteração, a repetição exaustiva dos lexemas que intensificam os resultados maléficis impostos à natureza e aos jagunços por meio da luz que assassinava demais: “o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz.”, “O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava”, “As-exalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor”, “era um sol em vazios”. O topônimo Liso do Suçuarão, projeta-se, segundo o enunciador, como um ambiente inóspito que “concebia silêncio, e produzia maldade”, cuja vegetação encontra-se calcinada sob o sol abrasador e não se vê a presença de excrementos. No céu, “Os urubus em vasto espaceavam” (Rosa, 1988, p. 37), ave que prenuncia a morte. A ausência de gaviões-mirins, de urubus e excrementos intensificam a ausência de vida, confirmando a presença da morte.

O relato de Riobaldo coloca o sol e a noite como cronônimo para descrever que o infortúnio e o sofrimento tiveram a duração de dois dias. O tempo da narrativa é marcado pela trajetória do sol “A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo”, “Até que no mesmo padrão de lugar, sem mudança nenhuma, nenhuma árvore nem barranco, nem nada, se viu o sol de um lado deslizar, e a noite armar do outro” (Rosa, 1988, p. 37, 38). A empreitada de devassar o Liso do Suçuarão intensifica-se no amanhecer do dia seguinte, Riobaldo constata que já estava no meio da travessia “o miolo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios” (Rosa, 1988, p. 38). No segundo dia, Riobaldo se concentra no sofrimento imposto aos jagunços,

“Só saiba: o Liso do Suçuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa [...] a calamidade quente. E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem. [...] Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. [...] De doer, minhas

vistas bestavam, se embaçavam de renovem, e não achei acabar para olhar para o céu. (Rosa, 1988, p. 40, 41)

Dada a intensidade do sol abrasador e a carência da movimentação das nuvens no céu, Riobaldo chega a dizer que

“... abaixava os olhos, para não reter os horizontes, que trancados não alteravam, circunstavam [...], ou seja, ele não conseguia reter [...] o sol que vertia no chão rosado ou cinzento gretoso e escabro que, com sal, esfaiscava [...] e a distância, adiante, as-exalastrava um amarelo vapor. E o fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente (Rosa, 1988, p. 37, 38).

Riobaldo faz o balanço do evento:

Como Deus foi servido, de lá, do estralal do sol, pudemos sair, sem maiores estragos. Isto é, uns homens mortos, e mais muitos cavalos. Mesmo o mais grave sido que restamos sem os burros, fugidos por infelizes, e a carga quase toda, toda, com os mantimentos, a gente perdemos. Só não acabamos sumidos dextraviados, por meio do regular das estrelas. E foi. Saimos dali, num pintar de aurora. E em lugares deerrados. Mais não se podia. Céu alto e o adiado da lua. (Rosa, 1988, p. 42).

Barros (2001) assevera,

que não só por meio da “iconização, mas também nas demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, crer na verdade do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o crer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras (Barros, 2001, p. 72)

Como afirma Fiorin (1990, p. 82) “o exame das isotopias permite determinar o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos pluri-significativos e definir os mecanismos de construção de certos gêneros de discurso”.

Neste ponto de nossa análise, abordaremos alguns procedimentos já referidos acerca de alguns mecanismos de criação linguística e imensa elaboração estilística que, como já mencionado, não é única e nem unívoca, mas se modifica em diferentes episódios do livro. Cavalcante Proença (1958) enumera alguns procedimentos estilísticos que considera particularmente característicos de *Grande sertão: veredas*, especialmente os que chama de *jogos sonoros*, como o uso de aliteração, coliterações (repetição alternada de fonemas surdos e sonoros correlatos, como f/v, t/d), criação de rimas em consonância (palma/palmeira, por exemplo), rimas toantes, ritmos e onomatopeias. Esses recursos, para o crítico, tem a finalidade de chamar a atenção do leitor “para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos

esses vocábulos de som e forma inusitada funcionam como guizos” (Proença, 1958, p. 85)

Proença (1958) entende que os vocábulos relimpar, trestriste formados por prefixação estão ligados à suposta “oralidade” de *Grande sertão: veredas*. Contudo, não se deve entender como sendo uma reprodução documental da linguagem falada. Segundo Carelli<sup>18</sup> (2006) “O esforço linguístico de criação seria assim, no romance, e de um ponto de vista bem genérico, um esforço de mímese ou de representação: elaboração de um discurso que simulasse, de modo verossímil, as características da expressão oral desse narrador. (Carelli, 2006, p. 234)”, ou seja, por meio do plano de expressão se dá o efeito verdade por intermédio da imensa capacidade de criação linguística das expressões de falas regionais ou jagunças.

A certa altura dos eventos, Riobaldo afirma que “o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (Rosa, 1988, p. 15) Desse modo, o enunciador ao criar uma narrativa só sua, está criando uma linguagem própria, ou seja, só sua também.

A seguir, diante do exposto, verificaremos como se dá o esforço linguístico de criação no período em que Diadorin e Riobaldo passam no acampamento do Hermógenes, uma vez confrontado com o Liso do Suçuarão e, posteriormente, na Guararavacã do Guaicuí.

O período em que ambos passam no acampamento do Hermógenes é de fulcral importância para Riobaldo porque irá nutrir mais ódio por ele, à medida que passa a conhecê-lo mais de perto:

E mesmo forte era minha gastura, por via do Hermógenes. Malgourado de ódio: que sempre surge mais cedo e às vezes dá certo, igual palpite de amor. Esse Hermógenes — belzebu. Ele estava caranguejando lá. Nos soturnos. Eu sabia. Nunca, mesmo depois, eu nunca soube tanto disso, como naquele tempo. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível (Rosa, 1988, p. 156).

A essa altura da narrativa, Riobaldo já havia descrito o Liso do Suçuarão como “um escampo dos infernos”, então o inferno era mesmo possível, e era ali, no acampamento do Hermógenes: “Ah, lá era um cafarnaum. Moxinife de más gentes, tudo na deslei da jagunçagem bargada. [...] às primeiras horas, conferi que era o inferno” (Rosa, 1988, p. 136).

Cotejando os dois episódios, percebe-se que a composição estilística do Liso do Suçuarão e do acampamento são iguais porque em ambos os casos, é grande a ocorrência de arcaísmos, estrangeirismos, a multiplicidade de neologismos, de termos coloquiais e de

---

<sup>18</sup>O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em *Grande sertão: veredas*. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_e\\_a\\_roda/article/view/3205](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3205). Acesso em 25 jul. 2023

inovações sintáticas. Há a ocorrência de utilização de imagens metafóricas e a animalização, que fazem referência ao belzebu. Além da formação de neologismos formados pelo prefixo des-

Uma profusão de derivações prefixais por des, salientando o caráter contrário daquele acampamento: desapeamos, deslei, despartar, desamotinavam, descômodo, desentendi (no sentido de ‘não entendi’), a variante desideia, desrazoadamente, desaprumavam, desinfluido, despartava, desprevino, desvalesse, descarecia, dessorsego, desinquietação, desbarrigado, descareci, desléguas. (Carelli, 2006, p. 234)

A abundância de termos derivados desse prefixo diz respeito ao primeiro trecho da estada com os hermógenes, enfatizando a descrição do local e dos costumes do grupo. As derivações regressivas também chamam a atenção por serem tão numerosas e dizem respeito ao traço animalesco e “retrógrado” da situação (*acampo*, no lugar de ‘acampamento’, *de rempe*, no lugar de ‘de repente’; os substantivos *safano*, *jóvia*, *ajunta*, *cantarol*, *alcanço*, *jorna*, *semelho*, *nublo*, *cafuz*, *encrespo*, *lufo*, *chio*, *louvo*; o verbo *conchegamos*). Além de palavras híbridas e estranhas, similares aos homens-animais que habitam o acampamento (sendo o Hermógenes o maior deles) e suas metamorfoseantes ações (*fechabrir*, *quem-com-quem*, *de contra-lado*, *rapa-tachos*, *abrenunciei*, entre outras) (Carelli, 2006, p. 234) É importante ressaltar a presença abundante de arcaísmos com o propósito de reiterar o que há de antigo, de retrógrado no grupo jagunço e, portanto, avesso ao progresso. Na escolha do léxico, Guimarães se vale de palavras dicionarizadas, mas com significados bem diferentes das usuais: expressões como me superintender, aperfeiçoando os dentes, deserdado de minha companhia, entre tantas outras. Carelli (2006), sinaliza que:

Além de conferir ao texto um tom coloquial, elas também criam a sensação de estranhamento que remete àquela experimentada por Riobaldo ao entrar no acampamento dos jagunços e com eles conviver, sem compreender direito os seus costumes, no início, e sem ser também compreendido por ele. (Carelli, 2006, p. 236)

Se de um lado, os hermógenes não compreendem a natureza reservada de Riobaldo ou a sua amizade por Reinaldo; de outro, Riobaldo vê com estranhamento o caráter violento e maldoso dos demais, especialmente do Hermógenes. O enunciador ainda chama atenção para o hábito dos jagunços afiarem os dentes a faca, com intuito de terem uma aparência mais feroz:

eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra: conforme o que avistei, seguinte [...] que estavam desbastando os dentes deles mesmos, aperfeiçoando os dentes em pontas! [...] Senhor ver, essa atarefação, o tratar, dava aloj e apresso, dava até aflição em aflito, abobante. [...] Assim um uso correntio, apontar os dentes de diante, a poder de gume de ferramenta, por amor de remedar o aguçoso de dentes de peixe feroz do rio de São Francisco — piranha redoleira, a cabeça-de-burro (Rosa, 1988, p. 127)

#### 4.4 LISO DO SUÇUARÃO (SEGUNDA TRAVESSIA)

Riobaldo descreve ao jovem doutor sobre os jagunços que chegaram à noite, sem aviso, à casa de seu padrinho Selorico Mendes. Presentes estavam Joca Ramiro e seus segundos — Ricardão e Hermógenes. Ele conjectura, “Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele [Hermógenes], me lembro mal, mais atrás de muitas fumaças.” (Rosa, 1988, p. 98, 99) Claro é, que o enunciador já tinha a resposta a essa pergunta, mas o enunciatário só saberá a resposta no decorrer dos eventos narrados. Procuraremos demonstrar que a morte de Diadorim já havia sido enunciada por meio de símiles ao longo da narrativa. O enunciador, na tentativa de apresentar esses símiles que retratam o embate entre Diadorim e Fancho-Bode, Riobaldo e o jagunço Treciziano e, por fim, Diadorim e o Hermógenes faz escolhas figurativas que recobrem de maneira exaustiva o tema da maldade, com o propósito de levar o enunciatário a reconhecê-las e crer na verdade do discurso.

O primeiro fato que se deu como símile do embate entre Diadorim e o Hermógenes foi no acampo do próprio Hermógenes. Fancho-Bode provoca Diadorim por acreditar que ele fosse algum novato e porque “não achavam nele jeito de macheza” (ROSA, 1988, p. 136.). Riobaldo ao descrever a cena, enaltece a virilidade do amigo e sua presteza na faca,

Aquila lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cã, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: — um safano nas queixadas e uma sobarbada — e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. [...] — Diadorim mandou o Fancho se levantasse: que puxasse também a faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira [...]. (Rosa, 1988, p.137

Essa cena, não só nos prepara para o desfecho final entre Diadorim e o Hermógenes, como também aponta para outro símile, o desafio do jagunço Treciziano que de faca em punho e sobre seu cavalo investe contra Riobaldo, agora investido da chefia dos jagunços, comandando a segunda travessia do Liso do Suçuarão. O chefe Urutu-Branco vê em Treciziano uma encarnação do demônio ao atacá-lo:

E ele endireitou pontudo para sobre mim, jogou o cavalo... O demo? Em mim, danou-se! Como vinha, terrível, naquele agredimento de boi bravo. Levantei nos estribos. — “E-hê!...” Esse luz-luziu a faca, afiafe, e urrou de ódio de enfiar e cravar, se debruçando, para diante todo. Tirou uma estocada. Cerrei com ele... A ponta daquele pegou, por um mau movimento, nas coisas e trens que eu tinha na cintura e a tiracol: se prendeu ali, um mero. Às asas que eu com a minha quicé, a lambe leal — pajeuzeira — em dura mão, peguei por baixo o outro, encortei-recortei desde o princípio da nuca — ferro ringiu

rodeando em ossos, deu o assovião esguichado, no se lesar o cano-do-ar, e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com os olhos duros apagados... Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! E o que olhei? Sangue na minha faca – bonito brilho, feito um verniz veludo... E ele: estava rente aos espinhos dum mandacaru-quadrado. Conforme tinha sido. Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano! (Rosa, 1988, p. 452).

Ambos os excertos descrevem uma narrativa de ação, cujo tema é a maldade ensejada pelo “‘Cujo’: esses estratagemas. Era o demo... — eu tirei um enredo” (Rosa, 1988, p. 451). Na primeira cena, Diadorim é desafiado por Fancho-Bode que investe sobre ele por meio de luta corporal, derrubando-o com a faca posicionada sobre o pomo de adão, Diadorim não vai as vias de fato, mas oferece a possibilidade de uma luta justa, pedindo que também ele utilizasse a faca. O adversário deixa a cena com a desculpa de se tratar apenas de uma brincadeira. Mas Riobaldo fareja traição, já que descreve o lugar como “um cafarnaum. Moxinife de más gentes [...] era o inferno”. (Rosa, 1988, p. 136)

O segundo embate descrito por Riobaldo é um simulacro do ocorrido com Diadorim, o demo mais uma vez investe figurativizado na pessoa de um jagunço que, por alguma razão, desafia o chefe, provavelmente para requerer o seu lugar de chefia. Nesse embate, Riobaldo crava a pajezeira por sobre o pomo de adão e degola Treciziano. Nas duas cenas, a similitude das ações dos atores aponta para uma narrativa de ação. De um lado, Fancho-Bode e Treciziano desafiam Diadorim e Riobaldo; de outro, Diadorim e Riobaldo aceitam o desafio imposto pelos jagunços rivais. O investimento figurativo no segundo desafio nos parece mais exaustivo porque existe a aceitação de ambas as partes para o embate à mão armada, o que não acontece no primeiro. Essa disputa à faca é de grande valia para Riobaldo porque aumenta o respeito de seus liderados sobre ele. Após a degola do jagunço Treciziano, Riobaldo avalia que se “Fosse tiro, tanto não admiravam a tanto, porque a minha fama no gatilho já era a qual: à faca, eh, fiz” (Rosa, 1988, p. 453).

Na primeira tentativa de travessia do Liso do Suçuarão, Riobaldo já havia qualificado esse topônimo como o “escampo dos infernos” (Rosa, 1988, p. 25) Por extensão o Liso era o próprio inferno pela dessiminação de semas que reiteram o tema da maldade. Sendo assim, o Liso do Suçuarão é a morada do próprio demo personificado no jagunço Treciziano e descrito como um bicho, dada a referência do traço /não humano/ marcado pelos lexemas “rosnou”, “a voz como de cabrito”, “boi bravo” e “urrou”.

O nome Treciziano é composto pelo prefixo (tre->três) + ciziano > cizânia, onde o três procura intensificar a ideia de discórdia, desavença, desarmonia, cizânia e divisão, já que o

nome diabolô>diabo remete para a ideia de lançar para dividir.

A figura andrógena de Treciziano caracterizada pelos lexemas “monho”, ”não tinha pelos” e, portanto, imberbe são indicativos de gênero feminino que, já no segundo símile, anunciavam a morte de Diadorim, personagem igualmente andrógena. Mais do que se apropriar da alma de Riobaldo, o sadismo do diabo está em se alimentar das angústias de Riobaldo pelas incertezas sobre a realização do pacto e a perda de Diadorim. Portanto, a vitória do demo é o sofrimento de Riobaldo.

O terceiro embate se passa no Tamanduá-Tão:

Diadorim a vir — do topo da rua, punhal em mão, avançar — correndo amouco... [...] Diadorim foi nele [Hermógenes]... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... [...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! [...] Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. (Rosa, 1988, p.526-528).

O resultado de nossa proposta de análise, parece se confirmar pela forma como ambos degolaram seus oponentes. Entre Riobaldo e Treciziano,

ferro ringiu rodeando em ossos, deu o assovião esguichado [...] mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... [...] morreu com a goela roncando na garganta! [...] da beira do corte — lá dele — a pele subia repuxada, a outra para baixo tinha descaído tamanhamente [...] deixavam formado o buraco medonho horrendo, se aparecendo a toda carnança” (Rosa, 1988, p. 452, 453).

Diadorim, por sua vez, “cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar!” (Rosa, 1988, p. 527).

Na segunda travessia do Liso do Suçuarão, o diabo entesta com Riobaldo e, mesmo assim, o Urutu-Branco não recua ante o funesto da cena. Pelo contrário, o chefe jagunço observa cautelosamente e avalia os movimentos do endemoniado, imprimindo, dessa forma, um ritmo mais lento à cena, fazendo com que o enunciatório acompanhe o passo a passo do desenrolar dos eventos. O enunciador sempre fora tido como um exímio atirador, portanto a sua reputação como chefe seria mais bem avaliada, no julgamento dele, se o embate acontecesse por meio de arma branca. Seu oponente, não só o desafia para um duelo à faca, mas montado sobre o cavalo para dificultar as ações, já que o cavaleiro precisa comandar o animal, empunhar a arma, atacar e se defender ao mesmo tempo. Portanto, a vitória para o enunciador tem um sabor sádico dada a arma utilizada, a maneira como se deu a vitória e o resultado do talho na garganta ecoa como um troféu.

A ação desse embate é demonstrada por meio de variação figurativa, a qual lança mão

dos modos de percepção auditiva, visual e até mesmo tátil. Riobaldo descreve a cena cheio de excitação e com riqueza de detalhes ao narrar e imprimir o efeito tátil — “em dura mão” — na eficiência de sua quicé, a “lambe leal”. O verbo “lamber” é um eufemismo que cria um efeito bastante expressivo, dando a impressão de fidelidade do instrumento em relação ao dono e, portanto, estará sempre pronto no ato de cortar, “cortei por cima do adão”; retalhar, “o início da nuca”, trazendo consigo, portanto, o caráter facinoroso que parece estar impregnado no próprio instrumento, ou seja, há um prazer gustativo no ato de lambar e levar a morte. Há o efeito sonoro do jorrar do sangue “num esguicho alto” e “o assovio do sangue que sai da garganta”. O enunciador conclui ainda se referindo ao brilho e beleza úmida e aveludada que funde o sangue e a faca.

Os três símiles do embate à faca recebem um investimento exaustivo, não só por meio de percursos figurativos diversos, mas também pelo “subcomponente onomástico”: antropônimos específicos “Riobaldo”, “Treciziano”, “Diadorim” e “Hermógenes”. Além da presença dos antropônimos específicos, o efeito de realidade é acentuado pelos topônimos “Liso do Suçuarão” e “Tamanduá-tão”, “que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido ‘realidade’” (Greimas e Courtés, 2008, p. 30) Diante desse investimento figurativo exacerbado, cria-se a ilusão referencial pela conversão dos temas em figuras.

#### 4.5 A CHACINA DOS CAVALOS

O recorte dos eventos analisados se estende por 44 páginas, tendo início com a chegada dos homens de Zé Bebelo à Fazenda dos Tucanos, em sua tentativa de perseguir os judas, Hermógenes e Ricardão, pelo assassinato de Joca Ramiro. O objetivo do chefe jagunço era arrancar por dois dias na fazenda e depois seguir viagem, já que era enorme e tinha o de comer. Entretanto, Riobaldo confessa ao visitante que “Os dois dias ficaram três, que tão depressa passaram.” (Rosa, 1986, p. 283).

O estado de paz sentido por Riobaldo “Aí o que pasmava era a paz” (Rosa, 1986, p. 283) fora interrompido pelo ataque dos hermógenes, “caído como chuva: o rasgo de guerra, inimigos terríveis investindo.” (Rosa, 1986, p. 284). Durante a troca de tiros, o jagunço Cavalcante exclamou: “— ‘A que estão matando os cavalos!...’”. Feita a declaração, a partir disso, a descrição detalhada da agonia dos animais:

Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente — no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo



fogo! Ânias ver aquilo. [...] os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva — rinchado; e o relincho de medo — curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado pelas ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembesto [...] Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor — o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (Rosa, 1986, p. 297, 298).

Um texto literário, de acordo com Thamos, (2011):

tende a ser predominantemente descritivo ou narrativo, afastando-se do gênero dissertativo; pois narração e descrição pressupõem o desenvolvimento de um tema qualquer através do recurso básico da figuratividade, enquanto a dissertação procura, ao contrário, o despojamento figurativo do enunciado, a fim de dar relevo ao tema em si mesmo considerado. Em outras palavras, os gêneros narrativo e descritivo exigem a manipulação preponderante de termos concretos e particularizantes, ao passo que o gênero dissertativo requer principalmente a adoção de conceitos abstratos e generalizantes na composição do enunciado (Thamos, 2011, p. 147,149).

Em um texto figurativo, como no excerto da chacina dos cavalos de *Grande sertão: veredas* que selecionamos, encontramos sempre um tema que está subentendido sob às figuras instaladas no discurso. Esses temas se revestem, segundo Fiorin, (2011, p. 41), “de termos que lhes dão concretude”, por exemplo, o tema da riqueza poderá ter um revestimento figurativo de uma herança, de um prêmio de loteria. No exemplo citado, todas as figuras coadunam-se com a ideia de prosperidade que, por sua vez, remete-nos a este tema. Portanto, cabe-nos frisar que os textos que são veiculados em nossa sociedade são temáticos — os discursos políticos, as reflexões filosóficas — com algum recurso figurativo esporádico ou figurativos, recobertos, dessa forma, em sua totalidade, por figuras — textos literários e históricos.

Logo, a leitura de textos figurativos nos leva a reconhecer que é um tema abstrato que imprime sentido às figuras, assim sendo, torna-se crucial encontrar o sentido de um conjunto de figuras, já que é a partir delas que depreendemos o tema subjacente a elas. É por meio dessa compilação de figuras que acontecerá o percurso figurativo; uma vez que, por si só, uma figura não tem significado definido. Em virtude disso, se tomada isoladamente, podem sugerir diversas ideias, mas o seu sentido só aparece quando ela é combinada a outras figuras, visto que em um texto tudo é relação.

Inferimos, assim, que o excerto da chacina dos cavalos exemplifica uma narrativa de

ação. De um lado, temos os hermógenes investindo na tomada da Casa dos Tucanos; de outro, Zé Bebelo e os jagunços encurralados procurando meios de defendê-la. A partir do revestimento figurativo do objeto-valor, *ocupar* a Casa dos Tucanos, pelos hermógenes e, defendê-la, pelos bebelos, todo o percurso do sujeito é figurativizado: as transformações narrativas, segundo Barros (2001, p. 72) tornam-se ações de *atacar*, *matar* e *conquistar* a Casa dos Tucanos e, ou, *defender*, *matar*, *analisar*, *aceitar* acordos, *escapar* à emboscada etc. O sujeito é representado pelos atores *Zé Bebelo*, *Riobaldo*, *Diadorim*, os *hermógenes*; o tempo e o espaço determinam-se sob a forma de figuras do tipo *clareou o céu com o sol das barras*, *Fazenda dos Tucanos* e *na casa*.

Barros (2001, p. 72) cita as diferentes etapas da figurativização de um texto: a figuração, responsável pela instalação das figuras, ou seja, é o primeiro nível de especificação figurativa do tema, em que uma ideia abstrata recebe um investimento figurativo”. A iconização, nomeada como “investimento figurativo exaustivo final” Barros (2001, p. 72), seria a última etapa da estruturação textual, com o objetivo de produzir ilusão referencial. “O enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer imagens do mundo e fazê-lo crer na verdade do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo.” Barros (2001, p. 72) O excerto da chacina dos cavalos emprega o recurso da iconização por meio da macro e microlocalização espacial concreta, a Fazenda dos Tucanos, a Casa dos Tucanos e outras localizações próximas, “na beira da Lagoa Raposa, passada a Vereda do Enxu. E do Rio-do-Chico longe não se estava.” (Rosa, 1986, p. 281), com o objetivo de intensificar o efeito de realidade. Percebe-se, ainda, outros elementos de iconização responsáveis por produzir a ilusão de realidade dos fatos ocorridos. A ação da chacina é demonstrada por meio da variação figurativa, a qual lança mão dos modos de percepção auditiva, visual e até mesmo tátil.

“Os percursos figurativos recobrem, como se sabe, percursos temáticos e percursos narrativos”. Barros (2001, p. 74) A agonia dos cavalos sendo abatidos a tiros são revestidos por traços visuais e, sobretudo, auditivos que recobrem o percurso temático da “maldade” e do “sofrimento”, da “dor” e da “morte”. Os diferentes lexemas utilizados para descrever os relinchos consolidam nossas observações: “rincho fino e curtinho”, “de raiva — rinchado”, “relincho de medo — curto também”, “o grave e rouco”, “assombrados relinchos”, “rinchado medonho”, “o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles” (Rosa, 1986, p. 297, 298). O desespero dos cavalos é revestido pelo traço visual que recobre o pânico dos equinos diante da morte iminente e sem possibilidade de fuga do curralão, como pode ser notado em: “sacolejados esgalopeando”, “erguidos em chaça”, “deitando uns sobre os outros”, “retombados

no enrolar dum rolo”, “batendo com uma porção de cabeças no ar”, “os cavalos em sangue e espuma vermelha” (Rosa, 1986, p. 297, 298)

A mortandade dos cavalos figurativiza a maldade perpetrada pelo bando dos hermógenes como um estratagema, ou seja, a eliminação ou inutilização do transporte do bando inimigo. Apesar de justificável, essa ação exacerba o nível de maldade a tal ponto que gera uma espécie de benevolência nos sequazes do Hermógenes, ou seja, "eles mesmos agora estavam atirando por misericórdia nos cavalos sobreferidos, para eles dar paz” (Rosa, 1986, p. 300). A maldade pura e gratuita executada pelos hermógenes alcança não só os cavalos e o gado alheio, manso e assustado, mas também os homens de Zé Bebelo, que lamentavam e sofriam com os bichos “o Fafafa nem nada não disse, não conseguia: o quanto pôde, se assentou no chão, com as duas mãos apertando os lados da cara, e cheio chorou, feito criança — com todo nosso respeito, com a valentia ele agora se chorava.” (Rosa, 1986, p. 300)

Nunca é demais retomar o escopo teórico de nossa proposta de pesquisa para cotejar os excertos elencados para análise dos percursos ou linhas isotópicas que se repetem no discurso. Sejam eles, semânticos, abstratos ou figurativos. “A reiteração dos semas e a recorrência das figuras no discurso denominam-se isotopia. A isotopia assegura, graças à ideia de recorrência, a linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica” Barros (2001, p. 74). A figurativização é um investimento semântico que recai sobre o(s) percurso(o)s temático(s) que, como já aludido anteriormente, fornecem concretude aos temas, sendo assim, por meio dessa operação semântica, o enunciador figurativiza seu enunciado, valendo-se de percursos figurativos diversos, uma vez que a narrativa envolve atores, espaços, ações e objetos. Portanto, há dois patamares nos procedimentos de figurativização: a figuração e a iconização. A figuração é o momento em que ocorre a “instalação de figuras semióticas”, de acordo com os autores Greimas e Courtés (1979, p. 212). Já o segundo procedimento seria o revestimento exaustivo de figuras semióticas, de modo a produzir ilusão referencial que transforma as figuras semióticas em imagens do mundo: “a figuração responde, assim, pela conversão dos temas em figuras” Greimas e Courtés (1979, p. 251).

Na Figuratividade, destaca-se o papel particular do “subcomponente onomástico”, Greimas e Courtés (1979, p. 316) responsável por instalar no discurso designações por meio de nomes de seres, lugares e datas. Sendo assim, ele é parte da figurativização, conferindo ao texto o grau desejável de aparência de real, além do que, consiste no conjunto de termos como antropônimos, topônimos, cronônimos, sejam eles genéricos (jagunço, veredas, palmeiras, rio.) quanto específicos (Riobaldo, Veredas do Enxu, buriti, Rio-do-Chico.). Diante do que expomos, o subcomponente onomástico se revela essencial para gerar nesse fragmento o efeito

de verdade com base na figurativização. Os antropônimos específicos, como “um jagunço Cavalcante”, “o Fafafa”, “Zé Bebelo” figurativizam alguns dos actantes dessa cena dando-lhes uma aparência de real que os tornam convincentes, principalmente a dor emocional sentida pelo jagunço Fafafa ao presenciar a morte dos cavalos que lhe era tão caro. Colabora também nesse texto o topônimo “curralão” que é reforçado pelo pronome demonstrativo “lá” e o lexema cavalo seguido do pronome “ali” que constroi o efeito de proximidade do enunciatário com a cena narrada por via da figurativização discursiva. Outro elemento que reforça a aparência de real é o grau aumentativo dos lexemas “curral”>“curralão”, “casa”>“casarona” funcionando metonimicamente junto ao lexema “fazenda”>“fazendão” que, dada a descrição de alguns cômodos da Casa dos Tucanos, coloca o enunciatário diante de um latifúndio “fazendões de fazenda” (Rosa, 1988, p. 1). Portanto, se as partes que são menores estão descritas por meio do grau aumentativo sintético; o todo, por sua vez, é descrito por Riobaldo, por meio do grau aumentativo analítico, “grandes passos”, “casa tão vasta em grande”, “produzindo, assim, o efeito de sentido realidade” (Greimas e Courtés, 1979, p. 223). Segundo os autores:

Essa era enorme — o corredor de muitos **grandes passos**. Tinha as senzalas, na raia do pátio de dentro, e, na do de fora, em redor, o engenho, a casa-dos-arreios, muitas moradas de agregados e os depósitos; esse pátio de fora sendo largo, lajeado, e com um cruzeiro bem no meio. [...] **casa tão vasta em grande**, com dez janelas por banda, e aprofundada até em pedras de piçarrão a cava dos alicerces (Rosa, 1988, p. 282, 309 grifos nosso).

#### 4.6 O SENHOR DAS MOSCAS

À medida que o interlocutor avança em seu relato, o enunciatário é informado que vários dias se passaram “Vá de retro! — nange os dias e as noites não recordo. [...] A ser que aqueles dias e noites se entupiram emendados, num ataranto, servindo para a terrível coisa, só. (Rosa, 1988, p. 301) e com eles o número de mortos foi aumentando “Por se necessitar da capela, os defuntos a gente foi levando para um cômodo pequeno e sem janela, que era pegado na escadinha do corredor” (Rosa, 1988, p. 304). Presente na enunciação, a figuratividade promove um interposto entre o enunciatário e o mundo concreto, ou seja, oferece a esse enunciatário um discurso que lhe permite experienciar o mundo concreto de forma ilusória. Mais uma vez, o componente onomástico da figurativização, por meio dos cronônimos elencados no início desse parágrafo oferecem essa aparência de real. Com o passar do tempo se avolumam o número de mortos no interior da Casa dos Tucanos, que associados aos animais mortos há dias no curralão, atraí pouco a pouco o pouso dos urubus:

o curralão já estava pendurado de urubus, os usos como eles viajam de todas as partes, urubu, passarão dos distúrbios. E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas — perdoando Deus — tresandava mais era dentro

da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, transpassava [...] assaz eles baixavam, para o chão do curral, rebicavam grosso, depois paravam às filas, na cerca, acomodados acucados. Quando pulavam de asas, abanassem aquele fedor. O dia andando, a catanga no ar aumenta. (Rosa, 1988, p. 308, 309)

Parece-nos apropriado afirmar que com a chegada dos urubus, ave associada a mau presságio, a isotopia da maldade é figurativizada metonimicamente pelo reiterado pretume de suas penas. A figura das asas negras liga-se ao tema da morte e, portanto, ao tema da maldade figurativizada nos hermógenes e na ação de extermínio imposta aos cavalos com o objetivo de alcançar os jagunços sob a liderança de Zé Bebelo. As isotopias configuram-se pela recorrência de figuras instaladas no discurso em conformidade com traços em comum que contribuem para construir o efeito de veridicção pela ilusão referencial que eles ofertam ao discurso.

O elemento de significação marcado pelos traços olfativos do odor adocicado e insuportável dos corpos em estado de putrefação e gustativos, porque “até a água que se bebia pegava na boca da gente, e rançava [...] — “O mau-fétido que vai terminar mazelandando a gente...” (Rosa, 1988, p. 309), são semas contextuais, ou seja, aqueles que são repetidos no discurso e que lhe garantem a isotopia da morte. O traço da ausência de luz, outro elemento de significação, como símbolo da vida, fica subentendido pela recorrência do traço visual do negrume das penas dessas aves que trazem consigo o mau presságio da morte e se alimentam de corpos em estado de putrefação. Portanto, à medida que o número de cadáveres aumentava, outros indivíduos também chegavam em busca de alimento, empoleirando-se em fila no curral. O conjunto de figuras que recobrem as categorias do subcomponente temático pode ser reunido em duas macro-isotopias, a da maldade e do sofrimento. No entanto, essas isotopias não aparecem isoladamente, mas imbricadas entre si no mesmo enunciado. Como já citado anteriormente, a maldade pura desencadeada sobre os equinos impõe o sofrimento físico aos animais e emocional aos jagunços criando e reforçando o efeito de veridicção.

Tendo em vista essas características, podemos entender que se trata de um percurso bi-isotópico<sup>19</sup> que propiciam efeitos de contrastes visuais, como aqueles que envolvem a luz e a sombra. Pois, a isotopia da luz, por sua vez, rege a isotopia do bem ou da vida e com a ausência dessas, podemos encontrar a isotopia da maldade e do sofrimento regidas pelas trevas, figurativizadas pelo negrume das penas dos urubus.

---

<sup>19</sup>Pluriisotopia (s.f.) Entende-se por pluriisotopia a superação, num mesmo discurso, de isotopias diferentes. Introduzidas por conectores de isotopias, está ela ligada aos fenômenos de polissemia. (Greimas; Courtés, 1979, p. 336).

A presença do subcomponente onomástico topônimo da figurativização, *Fazenda dos Tucanos*, nos convida a refletir sobre o porquê desse latifúndio ter recebido esse epíteto. E é o próprio Guimarães Rosa quem nos esclarece no conto, *Os cimos*:

A uma das árvores, chegara um tucano, em brando batido horizontal. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro — depois de seu voo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhando flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho (Rosa, 2001, p. 228).

A Fazenda dos Tucanos recebe como epíteto o lexema *Tucanos*, com o objetivo de fazer alusão à presença constante e numerosa desse pássaro na propriedade. O enunciador nos coloca diante dos olhos o contraste entre luz e trevas, sendo assim, mais uma vez podemos nos valer da ausência de um para comprovar a presença de outro. Em outra circunstância que não essa, a do embate entre os jagunços, a Fazenda dos Tucanos reverberaria vida por meio da luminosidade que é “borrifada” dos multi “coloridos” de suas penas. Portanto, verifica-se a isotopia da luz, por meio da recorrência dos matizes de cores que rege a isotopia da vida, já que, em contraste com essa última, podemos inferir a presença da morte na isotopia do negrume dos urubus. A isotopia da vida está manifestada também nas cenas comparativas que se comportam como um símile, ou seja, no fragmento acima, temos “No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho” (Rosa, 2001, p. 228). A presença do ponto de reticências é indicativa de que os tucanos mantêm uma constância no hábito alimentar e a onomatopeia “tuco, tuco” indica o ruído da limpeza de seus bicos a cada semente que deixam cair após comerem da frutinha. Há nessa recorrência de figuras uma reiteração de semas, ou seja, é por meio da iconização que se dá o investimento exaustivo final, a última etapa da figurativização. Cotejando essa cena com a já analisada no capítulo ‘Diadorim, ornada de buritis’, vimos que “... o buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda — as águas levam — em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal...” (Rosa, 1988, p. 331). Sendo assim, há uma intensificação do conteúdo temático por meio da reiteração desses índices que erigem a isotopia da vida. A vida vai sendo disseminada a cada sementinha que cai do bico dos tucanos e dos coquinhos que rolam vereda abaixo, levados pelas águas.

Ambas as cenas, dos urubus velando a carnificina e a dos tucanos por sobre as árvores, nos chama atenção, dada a sua dinâmica. De um lado, há a pasmaceira da presença da morte e, portanto, os seres estão praticamente estáticos; de outro, há vida em abundância, os tucanos voam e sobrevoam as árvores, pousam e comem de seus frutos, há uma explosão de cores e a

luz era toda deles. Logo, mais uma vez, depreendemos que há um exaustivo trabalho de figurativização nesse fragmento, que leva o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, maior será sua ilusão de real.

Em seção anterior, discorremos sobre as influências do diabo manifestadas no imaginário popular brasileiro e nos seus modos de manifestações e simbolizações específicos. No excerto a seguir, Riobaldo nos coloca diante de uma miríade de moscas defunteiras que investiam casa adentro à procura dos cadáveres alojados pela casa ou no quarto dos defuntos:

Morreu o Quim Pidão, se botou o corpo por cima dum banco na sala, provisório: ninguém não queria mais coragem de ir abrir como presteza o quarto dos defuntos [...] A Casa estava se enchendo de moscas, dessas de enterro, as produzidas. A cada que cada, elas presumiam o sujo, em penca maior, pretejavam. [...] em tudo repetido o igual: o cantar do rifleio, afora o feder ruim dos mortos e cavalos, e a moscaria, que se esparramava. (Rosa, 1988, p. 309, 310).

Em nenhum momento da obra ocorre a plasticidade do diabo; porém, a figurativização exacerbada das moscas remete o enunciatário ao imaginário de Belzebu, o Senhor das Moscas, codinome já explicitado em nota de rodapé. As moscas figurativizadas e presentes por toda casa são reiteradas pelo coletivo “penca maior” e “moscaria<sup>20</sup>” que “pretejavam”, ou seja, impregnava a Casa dos Tucanos com sua presença. Em “pretejavam”, estamos mais uma vez diante dos efeitos de contrastes visuais entre a luz e a sombra, que figurativizam, por sua vez, os percursos temáticos da presença da benignidade e da malignidade ou da ausência do que é benigno e recorrência do maligno. A presença do maligno se faz presente por meio da reiteração do pretume dos urubus na parte externa da Casa e do pretume das moscas de enterro no seu interior. Há outros elementos sensoriais que devem ser levados em conta, já que a presença dessa miríade de moscas não se manifesta em silêncio, sendo assim, os jagunços são flagelados pelo odor fétido dos defuntos, pelos urubus vorazes por carne em putrefação e pela sonoridade ruidosa de muitas moscas que ziguezagueavam pousando ora nos defuntos, ora nos vivos.

A análise que fizemos acerca da Casa dos Tucanos requer nossa atenção para o gato, personagem que fora esquecido pelos proprietários “tinham desamparado um gato, ali esquecido, o qual veio para perto do Jacaré cozinheiro, suplicar comida (Rosa, 1988, p. 282). Depois, o encontramos

---

<sup>20</sup>Símbolos *teriomórficos* (relativos à animalidade): são aqueles ligados à animalidade angustiante sob várias formas. É necessário distinguir o animal físico do animal simbólico. Assim são encontrados: o fervilhamento (*grouillement*), que diz respeito a larvas amontoadas visquentas e agitadas, a insetos em geral, e que expressam a repugnância primitiva diante da agitação incontrolável, que é o arquétipo do caos – a animação, o movimento em si, incontrolável, dos grandes animais. Aí se encontram principalmente o cavalo e o touro que, em diversas mitologias, representam a morte. “O folclore e as tradições populares germânicas e anglo-saxônicas conservaram este significado negativo e macabro do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima” (Durand, 1997, p. 73).

novamente trancado no quarto dos mortos “O fedor revinha surgindo sempre, transpassava. A tanto depois, a gente ouviu miados. — “Sape! O gato está lá...” — algum gritou. Ah, era o gato, que sim. Saiu, soltado, surripiadamente, foi tornar a se ocultar debaixo de um catre, noutra cômodo. Carecia de se oferecer a ele de comer, que quem bem-trata um gato consegue boa-sorte” (Rosa, 1988, p. 308). E, finalmente, reaparece na fuga da Casa dos Tucanos “— ‘Não é que o gato ficou lá...’ — um risonho, falou.” (Rosa, 1988, p. 325). Essas são as três passagens que fazem alusão ao gato. O enunciador não nos oferece nenhuma pista a mais sobre esse felino, no entanto entendemos que o gato tenha papel importante para o desfecho dos eventos que se passaram na Casa dos Tucanos. Corroboramos com Cascudo acerca disso quando afirma que:

A figura do gato é uma reminiscência do gato *mascotte*, *porte-bonheur* (amuleto da sorte), entidade sagrada, protetora do baixo Egito. Dizen-no o mais resistente dos animais, tendo sete fôlegos, e como cada fôlego é uma vida, o gato tem sete vidas, demorando a morrer, resistindo à morte sete vezes mais tempo que outros animais. (Cascudo 1972, p. 426).

De acordo com a crença dos jagunços presentes, o gato deveria ser bem cuidado para oferecer a sorte necessária para se desvencilharem daquela emboscada. Coincidência ou não, os bebelos conseguem escapar ao cerco. O gato é o elemento mágico, portador de mensagens alvissareiras para aqueles que o trata bem e, como é possível observar, ele tem trânsito livre nos dois mundos: dos vivos e dos mortos (quarto dos defuntos, espaço simbólico dos mundos íferos). Portanto, se o tema da maldade é fartamente figurativizado pela repetição de semas nucleares, que compõe um grupo de sememas, conclui-se que o gato não pode ser preto, ou seja, por pressuposição ele é branco. Mais uma vez, deparamo-nos com os efeitos de contrastes visuais entre a luz e a sombra e suas nuances, sendo assim, a isotopia da luz aparece explicitamente figurativizando, nesse caso, o percurso temático da vitória associado ao objeto mágico (o amuleto da sorte). Devemos considerar, dessa forma, que a presença do gato não é fortuita.

A reação dos jagunços diante da matança dos cavalos, revela-nos que há maior identificação dos protagonistas com os animais do que com os seres humanos. Eles influem nos pensamentos, despertam seus sentimentos e paixões e os guiam, protegem e guardam.

A presença da borboleta como portadora de bons sinais surge em um momento que a guerra dá uma trégua. O tiroteio silencia. Riobaldo diz ao enunciatário “assim pararam, o balançar da guerra parou, até para o almoço, em boa hora” (Rosa, 1988, p.295). E logo acrescenta:

E então conto o do que ri, que se riu: uma borboleta vistosa veio voando, antes entrada janela adentro, quando junto com as balas, que o couro de boi levantavam; assim repicava o espairar, o voo de reverências, não achasse o que achasse — e era uma borboleta dessas de cor azul-esverdeada, afora as



pintas, e de asas de andor. — “Ara, viva, maria boa-sorte!” — o Jiribibe gritou. Alto ela entendesse. Ela era quase a paz.” (Rosa, 1988, p. 295)

Em sua sabedoria sertaneja, Riobaldo observa que a borboleta não é a paz total, “ela é quase a paz”, portadora de presságios de bons augúrios e reconforto ao bando, distensionando o ambiente de guerra. A presença da borboleta permitiu um momento de descontração e riso entre os jagunços, provocando júbilo no jagunço que chega a chamá-la de “maria boa-sorte”. Posto isso, buscamos, mais uma vez, as respostas em Câmara Cascudo para solucionar a presença da borboleta que entrara sala adentro. Segundo o folclorista, “Uma borboleta de cores claras será felicidade, arauto de alegrias, fortuna assegurada. Justamente o inverso da negra, aliada da morte e do destino fatal.” (Cascudo, 1972, p. 179) Além disso, ela carrega em seu nome o epíteto “asas de andor”, podemos depreender que o léxico “andor” se refere ao suporte onde se coloca as imagens de santos em procissões religiosas. Dito isso, entendemos que Guimarães Rosa criou uma licença poética para nomear a borboleta que traz em seu dorso, como que uma imagem do manto de Nossa Senhora. Sendo assim, o evento da chacina dos cavalos termina com uma observação de Riobaldo ao jovem doutor “Saiba o senhor: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora” (Rosa, 1988, p. 325).

Depreende-se que a presença do gato e da borboleta já sinalizava um final auspicioso para Zé Bebelo e seu bando. Segundo Fiorin (2018),

As diversas leituras que o texto aceita já estão nele inscritas como possibilidade. Isso quer dizer que o texto que admite múltiplas interpretações possui indicadores dessa polissemia. Assim, as várias leituras não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas presentes no texto (Fiorin, 2018, p. 112)

Essa densidade sêmica é responsável pela iconicidade que permite ao leitor depreender o relato de Riobaldo, em especial a chacina dos cavalos, como sendo possível de acontecer, haja vista a gama de referências do mundo natural.

#### **4.7 RÉQUIEM CUBISTA**

A matança dos animais se coloca, a princípio, como uma história de cavalos que estão sendo distribuídos a tiros como um estratagema para desestabilizar emocionalmente o bando inimigo e impedi-los de perpetrar alguma fuga. Portanto, os cavalos são as personagens que apresentam o traço /não humano/. No entanto, os lexemas “mãos cascantes”, “abrindo as mãos”, “só os queixos”, “topetes para cima”, “estivessem falando”, “rincho de raiva”, “rincho de medo”, “choro alargado”, “uma voz deles”, “uma voz de coisas da gente”, “perguntando por

piedade” que estão associados aos cavalos contêm o traço /humano/ ou combinam-se com ele. Posto isso, essa recorrência do traço /humano/ determina que façamos a leitura da cena como uma história de seres humanos.

Fiorin (2018) assevera que “a isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto” (Fiorin, 2018, p. 113). Sendo assim, os lexemas apontados são desencadeadores de isotopia porque não estão integrados a uma isotopia inicialmente proposta, ou seja, /não humana/, nos obrigando a instituir um novo plano de leitura com base no traço /humano/. Dessa forma, essa reiteração do traço /humano/ nos obriga a ler a matança dos cavalos como uma história de pessoas. Depreende-se, assim, que na isotopia humana, o cavalo com as mãos erguidas em uma atitude agônica não é um cavalo, mas um homem com as mãos erguidas em uma atitude agônica e em desespero.

Guimarães Rosa nos possibilita analisar a cena sob outra isotopia porque ao compor a cena da chacina dos cavalos, instigado pela técnica de Picasso e pelos horrores da guerra, faz um exercício de tradução intersemiótica ou “transmutação” procurando interpretar signos pictóricos por meio de signos verbais, metamorfoseando, por assim dizer, o painel Guernida em poesia. Além do que, em ambas as obras veiculam, praticamente, as mesmas personagens: cavalo, bois/touros e seres humanos.

No caso de Guernica, não são apenas os animais que estão impotentes diante da chacina que vem do céu, mas os homens, as mulheres e as crianças bascas e por extensão a humanidade frente aos horrores da guerra. Portanto, a isotopia presente no painel de Picasso determina que ela seja lida, pelo menos em parte, como história de animais. As duas personagens são cavalo e touro que apresentam o traço /não humano/. No entanto, o touro de cabeça humana contém o traço /humano/ por meio dos lexemas “cabeça humana”, “sofrimento” e “medo”. Dessa forma, a presença desses traços humanos nos obriga a ler a tela como uma história de gente. Sendo assim, na isotopia animal, o touro não é um touro, mas o homem que sofre os horrores da guerra junto às demais personagens humanas que compõem a cena agônica diante das atrocidades da guerra. Os lexemas com traço /humano/ são desencadeadores de isotopia, elementos não relacionados a uma isotopia inicialmente proposta, ou seja, a isotopia não humana, nos obrigando a estabelecer um novo plano de leitura.

Com base na recorrência dos traços figurativos elencados no parágrafo anterior, passaremos à análise isotópica da maldade a partir do painel Guernica de Pablo Picasso. Procuramos, portanto, fazer um exercício de tradução intersemiótica ao interpretar signos pictóricos por meio de signos verbais.

Medindo 3,49m por 7,76m, Guernica (Gernika), que dá nome ao painel, mostra os horrores do bombardeio à cidade basca do norte da Espanha da província da Biscaia, localizada na comunidade autônoma do País Basco em 26 de abril de 1937.

Durante a Guerra Civil Espanhola, aviões da Legião Condor alemã bombardearam por duas horas a cidade espanhola de Guernica. A cidade foi inteiramente destruída e ficou em chamas após sucessivos ataques, morreram cerca de 1645 pessoas, a maioria civis, mulheres e crianças. Como espaço plano de uma representação gráfica, o suporte por ser horizontal, impõe uma estrutura narrativa que está organizada sob quatro retângulos na vertical e um triângulo que ocupa, praticamente, o centro da obra. Da esquerda para direita, no primeiro retângulo, vê-se a imagem da mãe com a feição dilacerada de dor diante do filho morto nos braços, nítida referência à cena bíblica de Maria tendo ao colo seu filho sem vida. Acima dela, temos uma cabeça de touro com rosto humano ameaçador, um braço sem corpo ao lado da cabeça e abaixo um soldado caído, olhar perplexo em direção ao céu, com o braço esquerdo estendido na horizontal acima da cabeça, com a mão aberta pedindo ajuda e o direito, decepado ao lado do corpo, tendo à mão uma espada quebrada. No retângulo seguinte, tem-se a figura do cavalo que exhibe a boca escancarada e mostra a língua transpassada por uma seta pontiaguda e um corte abaixo do pescoço, traçando um paralelo com a Pietá basca que também está com a boca aberta. Ambos, mulher e animal, mostram aflitos os dentes. No terceiro retângulo, vê-se uma mulher com a perna ferida e esticada que tenta fugir ao caos e ao horror da guerra. Por fim, no quarto e último retângulo, há um homem sendo consumido pelas chamas, de braços e cabeça levantados para o alto, clamando ao céu, em sinal de desespero e com o corpo virado para o interior da cena. Anthony Blunt, estudioso da obra, propõe<sup>21</sup>:

Ao analisar sua iconografia, um dos estudiosos da obra divide os atores dessa composição piramidal em dois grupos, sendo o primeiro formado por três animais: o touro, o cavalo ferido e o pássaro alado que pode ser visto vagamente no fundo, à esquerda. Os seres humanos compõem um segundo grupo, que inclui um soldado morto e várias mulheres: a do canto superior direito, debruçada em uma janela e segurando uma lâmpada; a mãe que, à esquerda da tela, grita enquanto carrega o filho morto; aquele que avança pela direita; e, finalmente, aquele que clama ao céu

Como já aludido anteriormente, não se constrói um tecido figurativo valendo-se apenas de uma única figura isolada. Em Guernica, o tema subjacente é o resultado das relações estabelecidas entre as figuras que formam uma rede relacional que resultará num percurso figurativo. Contudo, para que um conjunto de figuras ganhe sentido, faz-se necessário que ele seja a concretização de um tema. Portanto, só se descobrirá o tema subjacente a partir da leitura

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>. Acesso em 28 jul.2023.

de um percurso figurativo. Assim, as figuras dispostas nos quatro retângulos refletem o sofrimento estampado nos gestos e rosto das personagens, que é traduzido pela dor lancinante e sobre humana que ecoa do painel como um grito selvagem e visceral ante o poder destruidor dos reiterados bombardeios e das bombas incendiárias sobre Guernica. A essa recorrência de traços semânticos que aludem à dor, ao sofrimento, à retalhação, aos corpos despedaçados e desfigurados ao longo do discurso chamamos de isotopia. Logo, o tema subjacente refere-se à maldade perpetrada por meio do genocídio resultante do cruel bombardeamento de Guernica sob o regime franquista.

O painel tem um forte investimento semântico que incide sobre o(s) percurso(s) temático(s) da maldade e do sofrimento. Na narrativa de Guernica há apenas um ator que remete à figura militar, os demais são homens, mulheres e crianças, ou seja, a população civil dilaceradas pelo bombardeio. A cena perturbadora cria uma forte ilusão referencial que transforma essas figuras em imagens do mundo, já que a Europa estava em plena guerra mundial e a Espanha sob guerra civil.

A partir do ponto de vista técnico, Picasso compõe uma pintura monocromática com base na técnica da *collage*, bastante difundida no Cubismo. Entretanto, o artista não utiliza a colagem propriamente dita, ele desenha e pinta dando a impressão de colagens, sobrepondo planos. Essa técnica consiste na colagem de objetos, papéis, recortes de jornais e fotografias em preto, branco e tons de cinza para intensificar a sensação de dramaticidade à obra que descreve o bombardeamento da cidade. Além do que, com exceção do homem deitado e a mulher com os braços erguidos, as demais personagens estão com o olhar voltado para a esquerda do painel, causando incômodo no observador. Isto se explica pelo motivo de que na cultura ocidental, nós escrevemos da esquerda para direita e conseqüentemente, o nosso olhar faz esse mesmo percurso quando apreciamos uma tela ou painel.

Guimarães dialoga com Guernica, na medida em que podemos depreender que na chacina dos cavalos há um efeito monocromático estabelecido por meio do jogo de luz e sombra, já desenvolvido anteriormente pela presença de lexemas de /claridade/ e /não claridade/.

O efeito monocromático alude ao conflito antagônico que estabelece sistemas binários de oposição: branco e preto, vida e morte, bem e mal, Deus e demônio, vitória e derrota, racional e irracional e caos e ordem. Como se sabe, o ataque à cidade de Guernica não ocorreu à noite, mas o painel nos sugere a total escuridão; portanto, o monocromatismo pode representar o sentimento de luto e dor.

Esse genocídio tocou de tal forma Guimarães Rosa que o reproduziu na figura na

chacina dos cavalos.

Conforme observa Hegel,

A pintura não pode oferecer o desenvolvimento de uma situação, de um acontecimento, de uma ação, como a poesia ou a música, em uma sucessão de estados diversos, senão em um só momento. Daí nasce uma reflexão simples, e é a de que o conjunto da situação ou da ação, de certo modo sua essência, deve representar-se por este único instante. Por conseguinte, é preciso eleger o momento no qual o que precede e o que segue se concentram em um único ponto. (Hegel apud Thamos, 2012, p. 10)

Guimarães, escritor hábil e um dos mais bem preparados culturalmente, como já aludido anteriormente, fez o caminho inverso, buscou em *Guernica* “o momento no qual o que precede e o que segue se concentram em um único ponto”, transpondo e dilatando esse momento para a cena da chacina dos cavalos. Rosa buscou “a equivalência na diferença”, ou seja, alicerce e ponto de partida para todo tipo de tradução — seja interlingual, intralingual ou intersemiótica —, conforme o clássico postulado de Roman Jakobson (2001, p. 64-65)<sup>22</sup>

Dada às suas dimensões, por meio do aumentativo sintético, o “curralão” funciona como metáfora do painel *Guernica*; dessa forma, Rosa procura retratar o horror da cena do genocídio por meio da matança dos cavalos. A matéria estática da tela sofre a plasticidade criativa do autor que coloca os cavalos em contorções de movimentos e quedas diante do fuzilamento. Podemos depreender, assim, que há um movimento narrativo que se constrói claramente da direita para a esquerda no imaginário do enunciatário e do leitor, como resultado do esforço de tradução intersemiótica do autor que procurou interpretar os signos pictóricos e os metamorfoseou na cena analisada.

Segundo Fantini (2018),<sup>23</sup>

*Guernica*, enfim, não se reduz à representação de um acontecimento datado, meramente histórico ou geopolítico. O testemunho referencial do bombardeio é filtrado pelo sentimento de consternação que invadiu o artista, e é esse sentimento que fará do painel cubista uma obra prima a ultrapassar acontecimentos datados (Fantini, 2018, p. 123-124).

A autora, ainda assegura, que

Guimarães Rosa sob o influxo da herança das vanguardas em geral e, em especial do painel *Guernica*, irá ficcionalizar “o mal da jagunçagem” como um equivalente das atrocidades nazi-fascista. Posto isso, o curral de arame farpado, não deixa de ser uma indubitável referência metafórica às cercas de arame farpado dos campos de concentração. Portanto, “a matança dos cavalos”, em *Grande sertão: veredas* é um réquiem cubista com ecos e

<sup>22</sup> Segundo Thamos, quando se diz que a tradução busca “a equivalência na diferença”, pode-se entender que o que se procura é uma equivalência de significação na diferença contextual de signo.

<sup>23</sup> Diálogo Iberoamericanos: Grande sertão: veredas entre Regionalismo e Vanguarda. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/466/677>. Acesso em 29 jul. 2023.

reverberações do painel e poesia do artista catalão (Fantini, 2018, p. 125-126).

## 5 NARRATIVAS *MISE EN ABYME*: RECURSOS DA ORALIDADE

Em *Grande sertão: veredas*, encontramos várias historietas encaixadas e concatenadas com a narrativa maior. Riobaldo por meio dessas historietas, tece um inventário das lembranças que ele considera mais relevantes e significativas. Essas historietas intercaladas por onde Riobaldo, narrador-personagem, tece suas elucubrações acerca de suas inquietações sobre o possível pacto com o Diabo são objeto de interesse de nossa pesquisa. Com base na pesquisa de Walnice Nogueira Galvão em *As Formas do Falso* (1972), verificamos como a estrutura do romance também é tida como um dos elementos que compõem o padrão dual da obra, ou seja, *a coisa dentro da outra*; sendo um o continente e outro o conteúdo.

### 5.1 INTRODUÇÃO AOS ENCAIXES NARRATIVOS

Inicialmente proposto por André Gide em 1893 e, posteriormente, ampliado por Lucien Dällenbach, o termo denominado *mise en abyme* funciona como um espelho, ou seja, a narrativa encaixada é um reflexo da obra que a engloba. As caixas chinesas e as bonecas russas matrioskas ao se encaixarem uma dentro da outra, ou a visão em profundidade e reduplicada ao infinito como espelhos postados frente a frente são bons exemplos para ilustrarem essa teoria. Tal como na oralidade, *mise en abyme* é a técnica de — “*contar uma coisa quando se lembra de outra*” e “*retomar o que se estava contando*” —, ou seja, é o método que deriva das primitivas narrativas orais.

Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, utiliza essa técnica do encaixe literário que remonta a *Ilíada* de Homero, possivelmente o primeiro exemplo desses encaixes narrativos, conhecidos por “encaixes homéricos”. A *Ilíada* é permeada por fantásticas histórias sobre deuses, semideuses e ninfas que dialogam com o enredo principal, cujo fio condutor dos acontecimentos é a *cólera de Aquiles*. Percebe-se, dessa forma, que, teoricamente, as narrativas intercaladas devem estar em consonância com o eixo da obra. A técnica dos encaixes, conforme elucidado por Alexandre Abreu (2006), tem sua origem no método mnemônico dos *aedos* que utilizavam a aliteração e a repetição como uma forma de melhor fixar as estórias e encaixá-las no texto principal. Homero, não foi o autor de todas as lendas e mitos presentes na *Ilíada*. As muitas vozes que por séculos transmitiram, de boca a boca, de geração a geração, os cantos que compõem a *Ilíada*, comprovam por meio da *mise en abyme* “uma coisa dentro da outra” (Galvão, 1991) que essas estórias, na verdade, são *memórias*. Essa coletânea de memórias foi

reunida sob o nome de Homero, apenas para conferir uma identidade ou autenticidade que privilegia o princípio de autoridade. Se para Homero, essas narrativas chegaram até ele, em um tempo anterior à escrita grega, como já aludimos anteriormente, de forma natural, por meio de processos mnemônicos, para Guimarães Rosa não foi assim, ele precisou ir ao encontro dos mitos, das lendas, dos *causos* imaginados pelo povo do sertão que, com grande esperteza, aumentavam o ouvido. Desse modo, é bem possível que ele tivesse começado a criar suas próprias estórias<sup>24</sup> baseadas em acontecimentos e personagens reais ou não. Posto isto, valemos do extrato de uma pequena narrativa truncada, à guisa de exemplo, retirada de *Grande sertão: veredas* para exemplificar o encaixe literário, levando em conta a história imbricada dentro da história. Trata-se de um diálogo entre Diadorim e Riobaldo:

Dou exemplo. Do que houve e se passou, uma vez, no Carujo, um arraial triste, em antigos tempos. O povo dali fugiu, por alguma guerra ou pressa, fecharam a igreja com um morto lá dentro, entre velas [...] Ali naquele lugar, O Carujo, no reabrirem, depois de uns meses, a igreja, o defunto tinha se secado sozinho. (Rosa, 1988, p. 443).

Por meio desse excerto, Morais (2001), em sua tese de doutoramento *A travessia dos fantasmas. Literatura e psicanálise em Grande Sertão: Veredas* procura argumentar que neste fragmento há fortes evidências de intertextualização entre *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

Na seção, A Luta, é narrado que “A retirada impunha-se, por tudo isto, urgente, antes da noite, ou de outro recontro, ideia que fazia tremer aqueles triunfadores. Resolveram-na logo. Mal inumados na capela de Uauá os companheiros mortos, largaram dali sob um sol ardentíssimo.” (Cunha, 2002, p. 145). Esse fragmento nos faz lembrar a cena dos Tucanos *supracitada* em que um morto fica esquecido por alguns meses na igreja. Outra passagem de *Os Sertões*, não menos interessante, que corrobora com a argumentação da intertextualidade defendida por (Morais, 2001) e com a proposta de que o autor se vale da história para compor as suas histórias, se dá na descrição do encontro do cadáver do comandante Moreira César, “Quando, três meses mais tarde, novos expedicionários depararam [...] com caveiras branqueando e [...] o cadáver secado do velho comandante... abandonado à margem do caminho, (Cunha, 2002, p. 213, 218). Essa forma de intertextualização em que há casos de ligação entre textos de vários autores, Ricardou (1971) define como sendo Intertextualidade

---

<sup>24</sup>Estórias: narrativas fantásticas, heroicas, trágicas e sobrenaturais com exemplos a serem seguidos e advertências, possuindo bases lendárias que formam um documento vivo das tradições populares, um registro gravado da fala dos habitantes dos sertões e uma ligação forte da literatura escrita com registros orais. Definição literária na perspectiva de João Guimarães Rosa.

Geral.

Já, no livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa, em uma das cartas do autor, datada do “Rio, em 27 de outubro de 1953”, lê-se: “Esta é com ajuda de Mamãe: — A história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja” (Rosa, 2008, p. 267). Em outra passagem muito inspiradora, Vilma (2008) relata que, “Papai dramatizava a seu modo algumas daquelas estórias, colocando-as em seus livros, e jamais fazia disto segredo. Muito se orgulhava em desenvolver a inspiração com as informações que o pai lhe transmitia.” (Rosa, 2008, p. 38). Não pretendemos ser exaustivos com relação à comprovação de nossas argumentações sobre as fontes inspiradoras de Guimarães Rosa, valemo-nos mais uma vez dos relatos de sua filha, “Em Paris, recebíamos cartas do vovô Fulô, ele, sim, um profundo conhecedor do sertão. Ele descrevia fatos verídicos ali acontecidos, que inspiravam o filho escritor e o faziam desenvolvê-los na sua própria linguagem.” (Rosa, 2008, p. 55).

Vimos por meio desses excertos que Guimarães Rosa fez o caminho contrário, ou seja, a voz do *aedo* não atravessou o tempo e trouxe consigo a polifonia da oralidade, mas o autor é quem foi ao encontro dessas vozes das tradições. Nesses fragmentos, percebe-se o amálgama entre a realidade e a ficção, entre *história* e sua conversão em *estória*; pois, de um lado, Rosa se vale do fato histórico da Guerra de Canudos; de outro, da atenção de sua mãe e dos *causos* contados por seu pai para ajudá-lo a compor o seu épico.

Logo no início de *Grande sertão: veredas*, pululam historietas encapsuladas que trazem a ideia de uma coisa dentro da outra, como encaixes narrativos, envolvidas por uma narrativa maior que abarca outras menores. Essas historietas, por condensarem o tema da narrativa principal, têm um papel fundamental para que se possa ter uma compreensão do todo.

O narrador protagonista, de forma trançada, ao longo dessa obra, vai introduzindo, paulatinamente, uma série de micronarrativas com questionamentos sobre os dilemas de sua condição humana. Já, no início, o jagunço Riobaldo começa subsidiar essas pequenas estórias como questionamentos sobre a razão de existir do diabo ou do próprio mal, procurando tentar compreender se fez ou não o pacto com o capiroto. A partir da figura de um “bezerro erroso, arrebitado de beiços” (Rosa, 1988, p. 1), logo na primeira página, começa a argumentar que o diabo, por si só não existe, mas se há, é misturado às outras coisas da natureza; mesmo porque, ao longo da narrativa não há evidências de uma plástica diabólica, ele não aparece figurado, mas misturado. Portanto, o tema constante nessas historietas encaixadas que dialogam com a narrativa principal é a razão de existir do diabo ou do próprio mal. Diante do que expomos, procuramos no próximo item demonstrar a vinculação dessas micronarrativas com o tema



central da obra.

## 5.2 CAUSOS ENTRANTES

Nas primeiras 100 páginas do romance, encontramos um Riobaldo desorientado diante de forças que se misturam em meio a lugares e vivências e ele se vê impotente por não poder isolar o bem do mal. Intercalado nessa narrativa desordenada e sem respostas às suas inquietações, deparamo-nos com duas histórias encaixadas ordenadamente sobre as relações entre o bem e o mal. A marca da maldade se repete nessas duas narrativas encaixadas, imersas na narrativa encaixante de Riobaldo, que é por sua vez; personagem de sua própria enunciação. A primeira narrativa encaixada nos apresenta o *causo* do Aleixo que, como Maria Mutema, mata, simplesmente, pelo puro prazer da maldade, tendo como resultado a cegueira dos filhos. Já, a segunda narrativa encaixada trata da historietta de Pedro Pindó e seu filho Valtei, que deixou o velho jagunço atemorizado ao ouvi-lo dizer “Eu gosto de matar” (Rosa, 1988, p. 5). Seus pais na tentativa de dissuadi-lo de suas maldades contra animais e pessoas aplicavam, em exatas horas certas, surras no menino e convidavam a vizinhança para assistir.

Nesse ponto, o que se coloca é uma breve apresentação do enredo dos *causos* entrantes para compreender como os “encaixes”, de algum modo, fazem menção à maldade ou a existência misturada do diabo ao fio condutor dos acontecimentos. Assim, um dos eixos que compõe essa proposta é examinar, as ações das personagens que figuram nessas narrativas e reforçam a isotopia temática da maldade. O que diferencia essas duas historietas encaixadas do *causo* de Maria Mutema é o fato de Riobaldo conhecer muito de perto Aleixo e seus quatro filhos, bem como, Pedro Pindó e seu filho Valtei. Com relação a Maria Mutema, foi o jagunço Jõe Bexiguento que conta a Riobaldo sobre as duas mortes misteriosas naquele arraial de São João Leão.

## 5.3 ALEIXO E SEUS QUATRO FILHOS

Essa historietta nos apresenta o *causo* do Aleixo que, como Maria Mutema, mata, simplesmente, pelo puro prazer da maldade. Riobaldo narra ao jovem doutor que, certa vez, o Aleixo matara, sem motivo algum, um velho que pedia esmolas. O resultado dessa ação ecoa nos quatro filhos que, pouco depois, vitimados de sarampo, ficaram cegos. Com a cegueira dos filhos, ele passa para a “banda de Deus”, tornando-se caridoso todas as horas do dia e da noite.

À medida que o enunciador profere seu discurso de relato sobre as perversidades de Aleixo, reforça-se no ato da enunciação o percurso isotópico da maldade.

Olhe: um chamado Aleixo, [...] era o homem de maiores ruindades calmas que

já se viu [...] um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. [...] Esse Aleixo era homem afamado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. [...] os olhos deles vermelharam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguente [...] eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! (Rosa, 1988, p. 5).

Há nesse caso, uma mudança de polos entre o bem e o mal. O pai, que antes era possuidor de uma “ruindade calma”; agora, “vive da banda de Deus”. A narrativa não oferece explicações para Riobaldo, mas sim, novos questionamentos. Por que Deus precisou castigar os filhos com a cegueira para que sua misericórdia alcançasse o pai?

#### **5.4 PEDRO PINDÓ E SEU FILHO VALTEI**

No episódio de Pedro Pindó, segunda narrativa encaixada; Valtei, seu filho, desde que tomou consciência sobre o mundo que o rodeia, pôs-se a praticar maldades. Riobaldo relata, ainda, que ficou atemorizado ao ouvi-lo dizer “Eu gosto de matar”. Não havia explicação que justificasse a maldade na criança; haja vista, que os pais sempre foram pessoas de bem em tudo. Percebe-se que o desenvolvimento figurativo torna-se um ícone do tema da maldade, que aponta para a maneira como a criança era meticulosa na sua prática e que não tinha pressa em cessar o sofrimento de suas vítimas.

Mire veja: tem um sujeito Pedro Pindó, [...] homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sido bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi [...] Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiu nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. [...] judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco. — “Eu gosto de matar...” — uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto (Rosa, 1988, p. 6).

Diante das perversidades do filho e na tentativa de corrigi-lo, os pais passam a surrá-lo e tomam gosto na prática do castigo. Tamanha era a aversão nutrida pelo filho que, também eles; tornam-se meticulosos. Sendo assim, há uma intensificação do conteúdo temático por meio da reiteração desses índices que erigem a isotopia da maldade. Ocorre em Valtei uma transformação, ele se torna uma criança boa e suscita compaixão e piedade; não só de Riobaldo, mas nas demais pessoas do vilarejo que assistiam ao seu flagelo. Riobaldo aparentemente não encontra justificativas para o acontecido e indaga seu interlocutor anônimo, “que explicação é que o senhor dava?

### 5.3 O BREJO MATADOR

Temos outra micronarrativa encaixada, logo no início da obra, cuja temática do mal é introduzida por meio de relato de estórias cruéis. Conta-se que uma boiada inteira afundou e morreu nesse brejo e que, à noite, aparece um “fogo fátuo” ou um boitatá — mito que povoa o imaginário popular brasileiro. A morte da boiada está associada a outro caso: naquele local castraram um padre que não quisera casar um filho com a sua própria mãe. Ambas as histórias geraram a lenda, corrente entre o povo, que o mundo se acabaria naquele local:

Assim, olhe: tem um marimbu — um brejo matador, no Riacho Ciz — lá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites; depois, deu para se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do cafofo, e perseguindo tudo, um milhão de lavareda azul, de jãdelãfo, fogo-fá. Gente que não sabia, avistaram e endoideceram de correr fuga. Pois essa estória foi espalhada por toda parte, viajou mais, se duvidar, do que eu e ou o senhor, falava que era sinal de castigo, que o mundo ia se acabar naquele ponto, causa de, em épocas, terem castrado um padre, ali perto umas vinte léguas, por via do padre não ter consentido de casar um filho com sua própria mãe. A que, até, cantigas rimaram: do Fogo-Azul-do-Fim-do-Mundo. He, He? (Rosa, 1988, p. 60).

Por meio desses fragmentos é possível notar que Guimarães Rosa buscou, de fato, o modelo homérico dos encaixes narrativos e que, essas narrativas estão em consonância, como já aludimos no início desse trabalho, com o eixo principal da obra. Várias vozes, nessas histórias, se somaram para narrar diferentes acontecimentos, “Pois essa estória foi espalhada por toda parte, viajou mais, se duvidar, do que eu e ou o senhor” (Rosa, 1988, p. 60); neste caso, para explicar a origem do nome do brejo “matador”. Essa polifonia intrínseca à obra faz às vezes das vozes dos *aedos* e nelas trafega o tema da maldade figurativizado na castração do padre, no incesto e no castigo.

### 5.4 MARIA MUTEA

Riobaldo, após batismo de fogo, sob o comando de Zé Bebelo, ouve de seu companheiro de armas, Jõe Bexiguento, o “caso que se passou no sertão jequitinhão, no arraial de São João Leão, perto da terra dele, Jõe. Caso de Maria Mutema e do Padre Ponte” (Rosa, 1988, p. 192). Jõe conta a Riobaldo que certa feita, neste arraial, o marido de Maria Mutema amanheceu morto sem que se soubesse a razão, já que não apresentava ferimento aparente algum ou que fosse sabido sobre alguma doença prévia. Diante do ocorrido, ela segue sua viuvez em preceito sertanejo — toda de preto, séria e de pouco falar. O que chamou atenção do vilarejo foi o fato dela começar a frequentar a igreja e se confessar a cada três dias; postada de joelhos, diante do Padre Ponte, feito parecesse uma santa. Não passou despercebido pelo povo que sempre que Maria Mutema retornava, o padre ralhava com ela e fazia cara de sofrimento e temor por tê-la

que ouvir. Padre Ponte, no decorrido do tempo, adoeceu e veio a óbito. Por fim, passado alguns anos, dois missionários estrangeiros chegaram à cidadezinha em missão de avivamento bíblico, “a religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder” (Rosa, 1988, p. 194). Na última noite de pregação, Maria Mutema aparece na porta da igreja e é interpelada por um dos missionários que deseja ouvi-la em confissão na porta do cemitério porque lá jazem dois defuntos. Publicamente, ali mesmo, Mutema confessa que houvera matado sem justa razão o seu marido, introduzindo, enquanto ele dormia, chumbo derretido no ouvido; depois, confessou o crime ao Padre Ponte, revelando-lhe que o fizera porque gostava dele em fogo de amores, desejando ser sua amante. Mentira que o levou à morte.

### 5.5 O CONTO COMO UM CASO

Jõe Bexiguento, por meio da tradição oral, narra com sua ênfase esse caso a Riobaldo que o transmite ressignificado, segundo seu julgamento moral, em segunda mão ao jovem doutor. Portanto, toda ênfase pode ser deslocada de um a outro evento determinado do conto, segundo as vozes das tradições. Procuraremos embasar esta afirmação a partir da polêmica correspondência entre Jacob Grimm e Arnim (Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Introdução de Reinhold Steig), publicada em 1811.

Jacob Grimm assevera que:

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; *a poesia popular* sai do coração do Todo; o que entendo por *poesia artística* sai da alma individual. (Jolles, 1976, p. 183).

Para Jacob, “a poesia artística é uma *elaboração* e a poesia popular, por sua vez, *uma criação espontânea*.” (Jolles, 1976, p. 184), passível de sofrer alterações porque, ao longo do tempo, não é produzida por uma, duas ou três vozes. Destarte, as narrativas orais são aquelas que não se conhecem seus autores porque é a soma do Todo. Riobaldo, sendo mais uma voz, ao recontá-la, impõe sua pecha moralizante por meio da descrição pejorativa que zoomorfiza à personagem Maria Mutema — “Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido [...] era cobra, bicho imundo [...] prazer de cão [...] implorava o perdão de Deus aos uivos”. (Rosa, 1988, p. 194-195). Ele assim o faz porque, como jagunço, já havia vivenciado muitas mortes, “as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando crianças pequenas [...] queimando pessoas vivas”. (Rosa, 1988, p. 38) Neste caso singular, Maria Mutema, por ser

mulher, insurge contra o *status quo* vigente, representado pela cultura patriarcal sertaneja, fortemente representada pela figura dos dois maridos — de um lado, o pai de seus filhos; de outro, o padre/pai dos filhos da outra Maria.

*Grande sertão: veredas* se mostra rico em marcas da oralidade dispersas no discurso do narrador oral, embora se trate de um texto escrito. A maneira fluida com que Riobaldo narra suas andanças pelo sertão, nos revela a preocupação de Guimarães Rosa em representar a oralidade e a identidade do povo do sertão. À medida que aquele que conta muda a ênfase sobre o caso recontado, impõe uma intenção permeada por valores morais.

Maria Mutema é um conto como um caso; tem muito do caso jurídico, apresentando questões que podem ser reabertas com o propósito de solucionar o mistério das mortes e apresentar o desenlace final com uma proposta de salvação. O conto começa com o mistério do marido encontrado morto pela manhã, sem sinal algum que pudesse atestar a *causa mortis*; mesmo porque nos dias que antecederam o seu falecimento, ele gozava de plena saúde. Posto isso, encontramos-nos diante de uma narrativa de melhoramento que começa da pior maneira possível; no caso, um assassinato, e termina com uma revelação misteriosa.

Neste *caso* como um conto, temos Maria Mutema como o agente que comete dois assassinatos insidiosos, ou seja, de maneira torpe e traiçoeira. Esse caso de homicídio remete-nos ao Código Penal brasileiro de 1940<sup>25</sup>; artigo 121, cujo 2º parágrafo, inciso III reza que se o agente matar “com emprego de veneno, fogo, explosivo, asfixia, tortura ou outro meio insidioso ou cruel, ou de que possa resultar perigo comum” e inciso IV, “à traição, de emboscada, ou mediante dissimulação ou outro recurso que dificulte ou torne impossível a defesa do ofendido” receberá a pena de reclusão de doze a trinta anos. Maria Mutema ao ser interpelada pelo missionário sobre os dois defuntos que se encontram enterrados no cemitério, “Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão...” (Rosa, 1988, p. 195), ali mesmo diante do missionário e dos paroquianos, ela rompe fala entre prantos e gemidos, confessando que matara o marido despejando chumbo derretido no buraquinho do ouvido. Não satisfeita com essa morte, mentiu reiteradas vezes no confessionário porque tomara gosto de ver o Padre Ponte sofrer e acreditar que o marido fora morto porque ela morria de amores por ele e pretendia ser sua amásia. Esse prazer de cão levou o Padre a definhar com dores e morrer calado, levando para o túmulo o segredo do

---

<sup>25</sup>Optamos pelo Código Penal de 1940, somente a título de ilustração, porque os eventos narrados por Riobaldo são anteriores a 1940. Anteriormente houve os Códigos de 1890 e a Consolidação das Leis Penais de Piragibe, que vigorariam de 1932 a 1940.

confessionário. Sobre a Letra da Lei, com relação a crime de homicídio confesso contra o marido, Mutema é levada à julgamento pelas autoridades, delegado e praças para ser presa na cadeia de Araçuaí. Diante de sua confissão ao poder local, hierarquizado de cima para baixo, entender-se-á que uma mulher investiu contra ao que há de mais sagrado — a força da lei eclesiástica e do poder machista e patriarcal; este representado pelo marido, aquela; pelo padre. Se uma pessoa sofre uma condenação, é de interesse público porque a justiça pública pede a punição pelo crime cometido; contudo, deve existir evidências para que o réu seja libertado. No nosso caso, por exemplo, o juiz precisa apresentar evidências à sociedade para que a ré seja libertada ou não. Não havendo evidências, o juiz determinará o cumpra-se. A lei é de Propriedade Pública, por conseguinte, todos estão sujeitos a obedecê-la; não sendo assim, ao infringi-la estamos contra toda a sociedade. Mesmo Maria Mutema tendo confessado o *modus operandi* do crime cometido contra o Padre Ponte, não poderá ser punida porque este tipo de crime não está prescrito na Letra da Lei.

## 5.6 CONFISSÃO

Na doutrina da Igreja Católica Apostólica Romana, o paroquiano resignado deve dirigir-se ao pároco, entendido como o representante da autoridade de Deus na terra, que deverá escutar os pecados cometidos e deliberar a penitência que ele entenda ser a mais justa aquele pecado que suplica perdão, que, por seu arrependimento e reparação recebe a absolvição divina.

No caso de Maria Mutema, as constantes idas à igreja para se confessar a cada três dias, não a conduz ao arrependimento, não a redime; pelo contrário, só aumenta sua perdição; pois ela fazia do sacrário o local da mentira e não de absolvição de seus pecados. Segundo Foucault, “a confissão consiste num discurso do sujeito sobre ele próprio, é uma situação de poder em que ele é dominado, coagido, mas que, por meio da confissão, ele modifica”. (Foucault, 2011, p. 347). Maria Mutema não se sente coagida, pelo contrário, ela faz do confessionário um cubículo de tortura para o Padre Ponte porque “ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum” (Rosa, 1988, p. 196) No silêncio do confessionário, ela se vale do mesmo estratagema que usara para com seu marido, somente que; neste caso, a perfídia não se configura apenas traição, mas em maldade pura. Com o marido, ela agiu com misericórdia, morte rápida; já, com Padre Ponte, o falso testemunho, por analogia, na forma de confissão, pesou-lhe aos ouvidos tanto quanto o chumbo; porém, chumbo pingado, a cada três dias, à conta-gostas e não derretido. Morte lenta e agonizante.

Padre Ponte, segudo a narrativa de Riobaldo, era “muito descansado nos

modos e de todos bem estimado” (Rosa, 1988, p.193), atitude que demonstra que de há muito havia se acomodado no ofício sacerdotal e se tornou, com o passar dos anos, somente um cumpridor de obrigações eclesíásticas — “levar o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos.” (Rosa, 1988, p.193) Por ocasião de sua ordenação; diante de Deus, ele fizera o voto religioso de castidade. Voto este que é espelhado no exemplo de Cristo, mas que fora maculado por Padre Ponte quando conhecera Maria e dela geraram três filhos. Neste ponto de nossa análise, retomamos o que no início já havíamos tratado sobre a ênfase moralizante que o narrador oral imprime ao narrar. Mais uma vez, Riobaldo evidencia a sua visão de mundo patriarcal quando sai em defesa condescendente do padre, com o intuito de não macular a sua imagem sacerdotal, “Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação — com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo mundo achava trivial.” (Rosa, 1988, p. 193).

A Maria do Padre, no relato que segue, já não pode ser mais considerada a amásia ou concubina do sacerdote, já era considerada pela sociedade local como esposa. E como tal, “governava a casa para ele” (Rosa, 1988, p. 193) e com zelo de mãe cuidava dos filhos, “bem-criados e bonitinhos, eram os meninos da Maria do Padre” (Rosa, 1988, p. 193). Contudo o padre Ponte, segundo a Bíblia, e ele conhecedor que era, sabia que *“do interior do coração dos homens saem os maus pensamentos, os adultérios, as fornicações, os furtos, a avareza, as maldades, o engano, a dissolução, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura. Todos estes males procedem de dentro e contaminam o homem”* (Marcos 7:21-23). Todas as vezes que Maria Mutema o procurava no confessionário, a consciência de Padre Ponte pesava e cobrava dele a autoridade que já não tinha.

## 5.7 MISSIONÁRIOS

“Por fim, no porém, passados anos, foi tempo de missão, e chegaram no arraial os missionários. Esses eram dois padres estrangeiros, p’ra fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba.” (Rosa, 1988, p. 194) Os missionários estrangeiros, — diferentemente de outros contos de Guimarães Rosa, como por exemplo, *O cavalo que bebia cerveja*, publicado em *Primeiras Estórias* (1962) e *Orientação*, publicado em *Tutameia* (1967) em que os estrangeiros, sendo aquele que vem de fora com sua cultura entra em choque com o autóctone, — não precisam apreender os processos de alteridade inerentes às interações sociais com o povo sertanejo. Isto, porque os missionários ficaram apenas três dias no arraial de São João Leão, não criando, desta forma, laços de amizade e, também pelo fato, de os missionários e o povo serem irmanados pela mesma fé que grassava aquele encontro bem-aventurado.

Diferentemente de Padre Pontes, os missionários estrangeiros eram portadores de uma fé austera e virtuosa, “eles estavam sempre na igreja, pregando, confessando, tirando rezas e

aconselhando, com entusiasmados exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava” (Rosa, 1988, p. 194) Riobaldo narra que após a morte do padre, Maria Mutema nunca mais voltou à igreja, nem para entrar e nem para rezar; porém, na noite da missa que antecede a festa da comunhão geral e glória santa, ela surge no meio da Salve Rainha. Nesse momento, a cena ganha volume, o missionário se coloca como um enviado, um emissário de algo encoberto que precisa ser revelado.

“A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!”— “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!... Isso o missionário comandou: e os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus, que louvaram em fundura e sumidade. (Rosa, 1988, p. 195).

Repleta de contrastes emocionais, o narrador enfatiza a cena sacra com as expressões dramáticas das personagens retratadas e a eloquência do religioso. O missionário cresce junto ao público e aos gritos desfere um soco no peitoril, enquanto as pessoas tomadas de “Horror. Mulheres soltaram gritos, e meninos, outras despencavam no chão, ninguém ficou sem se ajoelhar. Muitos, muitos, daquela gente, choravam.” (Rosa, 1988, p. 195) com as revelações do clérigo. A força gestual dessa cena compõe com a via sacra de expiação de culpa de Maria Mutema, por meio de seus exageros e de suas atitudes corporais, o ideário barroco contido nesse conto interpolado.

No sacramento da confissão há um eu e um tu, ou seja, um ato que pressupõe um falante e um ouvinte — quem confessa, o que confessa, para quem confessa, de que maneira e em que contexto o faz. Sendo assim; os missionários “tinham de Deus algum encoberto poder, conforme o senhor vai ver” (Rosa, 1988, p. 194).

Maria Mutema<sup>26</sup> rompe as amarras do silêncio e em “gemido de lágrima e exclamação” (Rosa, 1988, p. 195), coloca-se em pé e se põe a confessar “ali mesmo, a fim de perdão de todos, também” (Rosa, 1988, p. 195). Confissão que ecoava, mais como uma revelação, pela nave da igreja — “Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia.” (Rosa, 1988, p. 195). Se com Padre

---

<sup>26</sup> Maria Mutema, como o seu nome indica, não é dada a falar: “A partir da forma e da ideia da palavra fonema, que vem do grego com o significado de 'som da voz' [...] Guimarães Rosa cria simetricamente um antônimo, derivado do radical mut, do latim mutus, -a, -um (= mudo)” (Galvão, 1991, p. 417).



Ponde, a confissão foi causa de pecado; nesta segunda confissão, ela se desnuda publicamente, não só ao missionário, mas a toda assembleia. Dessarte, a confissão leva ao perdão.

Ela ficou no São João Leão, ainda uma semana, até as autoridades a levarem para culpa e júri, na cadeia de Araçuarí. Nesse meio tempo seguia sua via sacra, “não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela — exclamava — tudo isso merecia.” (Rosa, 1988, p. 196). Há de se lembrar que ela entra no átrio e interrompe a Salve Rainha, “a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio — em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até o tresfim.” (Rosa, 1988, p. 194) e no término de sua confissão, “o missionário, no púlpito, entoou grande o Bendito, louvado seja!” (Rosa, 1988, p. 196). No contexto das festividades católica, a Salve Rainha e o Bendito, louvado seja! são entoados na comemoração da Páscoa, Corpus Christi e Pentecostes; posto isso, essa tríade comemorativa é muito simbólica porque por analogia, a comemoração da Páscoa para os judeus se trata da libertação e fuga do jugo egípcio para uma vida de liberdade; enquanto para os cristãos, a passagem de uma vida de pecado para salvação. Além do que a Salve Rainha é a oração que inicia com um vocativo à Santa Mãe de Deus, cujo pecador pede a intercessão à Santa, para que esta seja sua advogada junto a Deus “Eia pois advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei”.

Por esse viés interpretativo, vê-se que o imaginário popular alimenta a fé sobre o poder que Nossa Senhora tem para esmagar a cabeça da besta, todas as vezes que o povo suplicar os seus cuidados de Mãe eterna dos aflitos. E, se a Mãe de Deus advoga a favor dos pecadores, quem somos nós para não perdoarmos.

O povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezavam. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa.” (Rosa, 1988, p. 197).

A transformação de Maria Mutema se deu, primeiramente, pela conversão espiritual que a levou a um profundo arrependimento de seu ato ignóbil, fazendo com que ela passe pelo processo de *metanoia*. Ela sai da inocência e entende que aquilo que fez foi errado e entra num estado de maturidade, de consciência e mudança de caráter e se redime do pecado. Diante dessa transformação e arrependida humildade, o povo passou a acreditar que ela estivesse ficando santa.

Parece-nos que neste *conto* como um *caso*, a justiça pública ficou dividida; haja vista que Maria Mutema foi levada a júri e prisão na cidade de Araçuaí, segundo a narrativa de

Riobaldo ao jovem doutor. Todavia, a justiça pública representada pelos devotos de São João Leão absolveu-a da imputação de crime contra vida do marido e do Padre Ponte, ou seja, a própria comunidade cumpriu os papéis de juiz e júri, reparando o erro de Mutema com o perdão. Nesse caso, a evidência para o perdão é subjetiva, a comunidade entendeu que o arrependimento por meio do sofrimento e a maneira como ela desnudou os pecados diante de todos, bastou para que Deus a redimisse e a tornasse santa.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos a dissertação expondo como o imaginário do autor foi sendo cultivado com as histórias de família e os *causos* contados por vaqueiros na loja de secos e molhados de seu avô, bem como, as narradas pelo pajem negro de sua infância. Dito isso, entendemos ser bem provável que Joãozinho tenha começado a criar suas histórias baseadas em acontecimentos reais ou não.

Já médico e diplomata, o autor de posse de suas cadernetas foi ao encontro dos mitos, lendas e causos imaginados ou acontecidos, porém distorcidos pela língua viva do povo. Após vinte anos como diplomata no exterior, acompanhado de oito vaqueiros, resolve conduzir as boiadas da fazenda Sirga em Três Marias, passando por vários vilarejos e pernoitando nos mesmos lugares que os vaqueiros. A viagem teve a cobertura da revista *O Cruzeiro*, cuja matéria foi publicada em junho de 1952.

Essa viagem, provavelmente, tenha sido a pesquisa de campo de Guimarães Rosa porque, segundo os pesquisadores que compõem a nossa referência bibliográfica pontuam que o autor fazia anotações sobre os nomes de plantas, bichos em geral, aves e histórias que ouvia. Vilma Rosa relata também em seu livro que os avós enviavam para o filho várias histórias de causos acontecidos.

Procuramos traçar no capítulo Regionalismo, um percurso que pudesse mostrar o despontar do escritor para as letras de nossa literatura a partir de sua participação no concurso literário de contos, passando pela escritura e publicação de seu romance *Grande sertão: veredas* e como se deu a receptividade da crítica.

Sabemos que a fonte literária escolhida para a nossa análise nesse trabalho tem sido amplamente explorada pelos pesquisadores em estudos literários. Da mesma maneira também temos conhecimento de que a teoria da semiótica francesa tem sido instrumento de pesquisa, não somente na literatura, mas em outras áreas afins das ciências humanas. No entanto, embora o tema norteador (a maldade) já tenha sido explorado exaustivamente pela literatura, a novidade nessa pesquisa é utilizar essa ferramenta teórica e analisar a obra “*Grande Sertão: veredas*”, de Guimarães Rosa por esse viés teórico metodológico.

Não julgamos ter esgotado esse assunto nem tampouco fechado questão. Apenas apontamos para a academia a possibilidade de análise ainda não utilizado, ou seja, a análise sob o viés da semiótica francesa. Assim entendemos que temas tão díspares como “maldade” e “bondade”, “tristeza” e “alegria”, “profano” e “sagrado” podem gerar sofrimento por estarem imbricados lança luzes para possibilidade(s) de leitura(s) que forneçam temas a serem trabalhados pelas ciências humanas, as quais procuram entender a expressão da “alma” de

personagens vislumbrado pelo escritor em sua leitura do mundo e de suas peculiaridades expressas nas relações sociais.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. **As coisas**. Il. Rosa Moreau Antunes. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1993. p. 91.
- ATAÍDE, Tristão. **O transrealismo de G.R.** In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*: seleção de textos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 142, 143.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Ivã Carlos Lopes et al. Bauru: Edusc, 2003.
- Bíblia Sagrada Ave-Maria**, 141. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1959, (impressão 2001).
- BONOMO, D. R. “No surgimento de *Sagarana*.” *Opiniões*, v. 1, n. 3, p. 31-43, 2011.
- BORYSOW, V. C. **Zoos: um livro-montagem de João Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2005.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 347.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. **João Guimarães Rosa** São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 12, n. 20-21, dez. 2006.
- CANDIDO, A. **O homem dos avessos**. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 3ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CANDIDO, A. **Sagarana**. In: COUTINHO, E. F. (org.). *Guimarães Rosa*: seleção de textos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972
- COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**: seleção de textos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202-234.
- FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder**: formação do patronato brasileiro. 5ª edição, Editora Globo, Rio de Janeiro, 2012.
- Ferreira, A. B. de H. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1975].
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018
- GALVÃO, W. N. **O certo no incerto: o Pactário**. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*: seleção de textos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 408-421.

GAMA, Monica. **O autoarquivamento do autor em seus álbuns – Guimarães Rosa e a crítica literária**. Rev. Cria. Crít., São Paulo, n.12, p.135-149, jun. 2014

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.  
JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. 2ª Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

NUNES, N. I. **David Salles: da crítica de rodapé à crítica universitária**. 2004. Dissertação (de doutorado). – UFBA/BAHIA, Salvador.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PROENÇA, C. **Trilhas no Grande sertão**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

PELINSER, André Tessaro. **Guimarães Rosa e o Regionalismo literário brasileiro: revisão crítica sobre um problema perene**. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, maio 2017. ISSN 1982-2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v42i74.8605>. Acessado em

ROSA, J. G. **Grande Sertão: veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988

ROSA, J. G. **Grande Sertão: veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 8.

ROSA, J. G. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, V. G. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai**. Nova Fronteira, 1999.

SCHIMIDT, A. F. “**A saga de Rosa**”, Correio da manhã, Rio de Janeiro. In: Caderno de literatura do Instituto Moreira Salles, 2006, n. 20-21, dez. São Paulo.

SCHWARZ, R. **Grande sertão: estudos**. In: COUTINHO, E. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389.

SOUZA, B. K.. **O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

THAMOS, M. **Figuratividade na poesia**. *Itinerários*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.