



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM CIÊNCIAS
DA RELIGIÃO

CRISTIANO SANTOS ARAUJO

CHRONOS KAI ANAGKÉ:

VESTÍGIOS DO SAGRADO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

GOIÂNIA

2017

CRISTIANO SANTOS ARAUJO

CHRONOS KAI ANAGKÉ:

VESTÍGIOS DO SAGRADO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Religião.

Orientador: Dr. Gilberto Gonçalves Garcia.

GOIÂNIA

2017

A663c

Araujo, Cristiano Santos

Chronos kai Anagke[manuscrito]: vestígios do Sagrado em João Guimarães Rosa/ Cristiano Santos Araujo.-- 2017.

248 f.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião , Goiânia, 2017

Inclui referências f.232-248

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Romance - Crítica e interpretação. 2. Sagrado, O. 3. Religião e literatura. I.Garcia, Gilberto Gonçalves. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 2:82(043)

CHRONOS KAI ANAGKÉ: VESTÍGIOS DO SAGRADO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 25 de agosto de 2017.

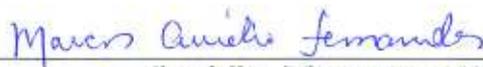
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gilberto Gonçalves Garcia / PUC Goiás (Presidente)



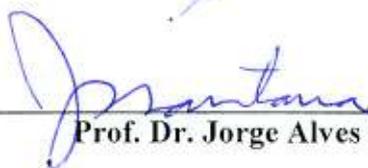
Prof. Dr. Clóvis Ecco / PUC Goiás



Prof. Dr. Marcos Aurélio Fernandes / UnB



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás



Prof. Dr. Jorge Alves Santana / UFG

Prof. Dr. Paulo Rogério Rodrigues Passos / PUC Goiás (Suplente)

Prof. Dr. Dilnei Giseli Lorenzi / UCB (Suplente)

DEDICATÓRIA



“Deus escritura só os livros-mestres”.

(GSV, 1994, p. 493)

AGRADECIMENTOS

Ao Numinoso... Minha atenção, ontem, hoje e sempre.

À minha família: Marilsa, Gabriely e Gabriel... Pessoas especiais que deixaram de ter minha presença durante inúmeras sequências temporais.

À CAPES pela bolsa de estudos, facilitando assim a permanência para a pesquisa de Doutorado .

Aos laboriosos professores do Programa de pósgraduação em Ciências da Religião da PUC Goiás, docentes qualificados e extremamente pacientes com a diversidade de alunos que chegam a cada semestre no Departamento. O meu agradecimento a todos com que pude aprender, dialogar e trabalhar junto em diversas publicações e eventos, de modo especial, destaco a prof. Dra. Irene Dias de Oliveira, que teve papel relevante para a minha matrícula no Doutorado, minha gratidão a todos vocês, meus sempiternos professores.

Ao meu nobre orientador: Dr. Gilberto Gonçalves Garcia. A minha gratidão pela caminhada conjunta, pelos encontros e orientações nesta longa senda de uma pesquisa em Ciências da Religião dialogando com a Arte Literária de João Guimarães Rosa.

À minha hierofânica turma de Doutorado (e demais colegas do Mestrado): Gente Instruída. Obrigado por acreditarem no *projeto Instruídos: Religião, Cultura e Sociedade*. Publicações dos alunos de Mestrado e Doutorado da área de Ciências da Religião da PUC Goiás.

À banca de defesa da Tese: muito obrigado por aceitarem ler estas muitas letras e contribuírem com seus inúmeros conhecimentos neste processo finalizante de Doutorado.

Merci Beaucoup.

RESUMO

ARAUJO, Cristiano Santos. *Chronos kai Anagké: Vestígios do Sagrado em João Guimarães Rosa*. Tese de doutorado em Ciências da Religião. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Escola de Formação de Professores e Humanidades. Goiânia: PUC-GOIÁS, 2017.

Esta tese analisa o testemunho do Sagrado na obra literária de João Guimarães Rosa (1908-1967), especificamente, o conto *Chronos kai Anagké* (1930) e, o seu único romance, *Grande Sertão: Veredas* (1956). Esta pesquisa tem como eixo método-epistemológico básico a transdisciplinaridade entre o conceito de Sagrado nas Ciências da Religião em Rudolf Otto e Mircea Eliade, o conceito de Narratologia Literária em Paul Ricoeur e a Teoria do Testemunho de Márcio Selligmann para uma leitura do sagrado na literatura de Guimarães Rosa. Discute-se a relação teórica entre Literatura e Sagrado, os Vestígios do Sagrado na Literatura, as Geograficidades do Sagrado no romance roseano, e a obra de arte literária como possibilidade de interpretação sócio-cultural. Demonstraremos que a narratologia roseana apresenta um acervo, registro e interpretação de um imaginário sobre Deus, o Demônio e o homem humano no sagrado brasileiro, apresentaremos João Guimarães Rosa como um intérprete do Sagrado, não apenas na Literatura, mas também na Cultura Brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa - Sagrado - Narratologia - Testemunho - Cultura Brasileira.

ABSTRACT

ARAUJO, Cristiano Santos. *Chronos kai Anagké: Vestiges of the Sacred in João Guimarães Rosa*. PhD thesis in Sciences of Religion. Stricto Sensu Post-Graduate Program in Religious Sciences. Pontifical Catholic University of Goiás. Teacher and Humanities Training School. Goiânia: PUC-GOIÁS, 2017.

This thesis analyzes the testimony of the Sacred in the literary work of João Guimarães Rosa (1908-1967), specifically the short story *Chronos kai Anagké* (1930) and his only novel, *Grande Sertão: Veredas* (1956). This research has as a basic methodological-epistemological axis the transdisciplinarity between the concept of Sacred in the Sciences of Religion in Rudolf Otto and Mircea Eliade, the concept of Literary Narratology in Paul Ricoeur and the Theory of Witness of Márcio Selligmann for a reading of the sacred in literature of Guimarães Rosa. It discusses the theoretical relationship between Literature and Sacred, the Vestiges of the Sacred in Literature, the Geographies of the Sacred in the roseana novel, and the work of literary art as a possibility of socio-cultural interpretation. We will show that roseana narratology presents a collection, record and interpretation of an imaginary about God, the demo and the human man in the Brazilian sacred, we will present João Guimarães Rosa as an interpreter of the Sacred, not only in Literature, but also In Brazilian Culture.

KEY WORDS: João Guimarães Rosa - Sacred - Narratology - Testimony - Brazilian Culture.

SUMÁRIO

PROLEGÔMENOS	10
1 LITERATURA E SAGRADO: CATEGORIAS FUNDAMENTAIS PARA UMA NARRATOLOGIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	20
1.1 SOBRE A NARRATOLOGIA LITERÁRIA	20
1.2 O SAGRADO EM RUDOLF OTTO E MIRCEA ELIADE	35
1.3 LITERATURA, SAGRADO E TESTEMUNHO: UMA VEREDA METODOLÓGICA PARA AS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO	46
2 VESTÍGIOS DO SAGRADO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	57
2.1 GRANDE SERTÃO: VEREDAS – O LIVRO DE GUIMARÃES ROSA	61
2.2 MULHERES SAGRADAS: HIEROFANIAS NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS	76
2.3 UMA NEBLINA NUMINOSA CHAMADA DE MENINO, REINALDO, DIADORIM E MARIA DEODORINA DA FÉ	100
3 HIEROFANIAS TÓPICAS DE UMA CARTOGRAFIA SAGRADA	118
3.1 SERTÃO: O PALCO PARA UM TESTEMUNHO SAGRADO	125
3.2 O SÓTÃO E O PORÃO DO SERTÃO	133
3.3 SERTÃO: O TESTEMUNHO DA NATUREZA	149

4	CHRONOS KAI ANAGKÉ E GRANDE SERTÃO: VEREDAS - TESTEMUNHO MIMÉTICO DA DESTINAÇÃO DO HOMEM HUMANO	163
4.1	CHRONOS KAI ANAGKÉ: A MAIS EXTRAORDINÁRIA HISTÓRIA DE DEUS E DO DEMO CONTADA NO TABULEIRO DE XADREZ	164
4.2	O CHRONOS KAI ANAGKÉ EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	191
4.3	TEMPO, DESTINO, RIOBALDO, ZVIAZLINE	208
5	JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM INTÉRPRETE DO SAGRADO	212
5.1	MIMESIS, METAFICÇÃO E TESTEMUNHO ROSEANO	213
5.2	ROSA E O (DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO SAGRADO	220
	CONCLUSÃO	228
	REFERÊNCIAS	232

PROLEGÔMENOS



Esta tese de doutoramento em Ciências da Religião começa sem uma epígrafe textual, o que poderia ser um caminho insólito a este trabalho. Faço isto porque na verdade, preciso brevemente comentar não uma, mas quatro epígrafes. Agora, citações inquietantemente norteadoras que me acompanham nos estudos acadêmicos sobre a obra de João Guimarães Rosa¹ (1908-1967) desde a minha Graduação em Letras/Literaturas na Universidade Federal de Goiás/Universidade Estácio de Sá, no Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e ainda agora, no Doutorado em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice eu vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em é, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (ROSA, 2001, p. 624).

A primeira, encerra a narrativa do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956)², a fala esperada, o anúncio querigmático de Riobaldo Tatarana. A citação acima trata

¹ João Guimarães Rosa. Ficção completa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Prefácio de Eduardo F. Coutinho, p. XIII. “Um dos maiores ourives da palavra que a literatura brasileira jamais conheceu e ao mesmo tempo um dos mais perspicazes investigadores dos matizes da alma humana em seus rincões mais profundos, Guimarães Rosa é hoje, entre os escritores brasileiros do século XX, talvez o mais divulgado nos meios acadêmicos nacionais e estrangeiros e o detentor de uma fortuna crítica não só numericamente significativa, mas constituída pelo que de melhor se vem produzindo em termos de crítica no país”.

² O texto utilizado, prioritariamente, será o da 19ª edição de 2001 da editora Nova Fronteira (salvo outro destaque). Nas citações do texto utilizaremos a sigla GSV seguida do número da página: “Deus

dos embates existenciais-históricos-metafísicos do início ao fim da narrativa do romance roseano entre as palavras *Nonada*³ e *Travessia*. Além disso, aponta para alguns aspectos demarcadores do tempo, espaço e da narratologia do velho Riobaldo Tarana. Entre *Nonada* e *Travessia* está o tempo vivido cosmológico⁴, o tempo interior psicologizante⁵, o tempo narrado da experiência entre os sortilégios do destino de todos os homens humanos naqueles lados do Norte das Minas Gerais, assim como em outros espaços e tempos onde vicejam homens humanos. A questão é que a ideia de Guimarães Rosa e Riobaldo se confirmou? “*Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... existe é homem humano*”.⁶ Meu prezado leitor e interlocutor, também contarei o que li, vi e percebi nos anos de pesquisa doutoral na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, muitas foram as auroras de ordem, desordem, trabalho e progresso, de fato uma travessia nonada.

Nessa experiência sou já mestre. Compensa-se, entretanto a privação. Aprendemos a olhar pelo supraterrrestre, A ansiar pela revelação. Que em ponto alguma luz com mais belo alento, do que no Novo Testamento. Almejo abrir o básico texto, e verter o sagrado original, com sentimento reverente e honesto, em meu amado idioma natal.⁷

A segunda citação é faustinianamente roseana. O que, há anos, ocupa minhas memórias, leituras, estudos e pesquisas. Tanto *Johann Wolfgang Von Goethe* quanto *João Guimarães Rosa*, através de seus clássicos *Fausto* e *Grande Sertão: Veredas*, são obras questionadoras de um imaginário sacro-religioso

ou o Demo? – Sofri um velho pensar” (GSV, p. 437). Por ousar lê-lo, “eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (GSV, p. 505).

³ A primeira e a última palavra do romance. A abertura para as aventuras e o desfecho consolidador, o convite de Guimarães Rosa para seus leitores de todos os tempos entre nonada e travessia onde o viver é muito perigoso. “A primeira palavra do livro (“nonada”) pode ser lida como um nome, um pronome substantivo, um advérbio e uma predicação: [...] pode-se traduzir o significado de “nonada” como se o signo fosse um nome: “o nada”, “coisa alguma”; como um pronome substantivo: “nada”; como um advérbio: “em lugar algum”, “em parte alguma”, “no nada”; como uma predicação: “algo não é coisa alguma”, “isso é nada”, “algo é no nada”, “algo é nada” (HANSEN, 2000, p. 43).

⁴ Conceito de tempo lógico-cósmico na poética de Aristóteles explicado por Ricoeur no *Tempo e Narrativa* (Vol. 1).

⁵ Conceito de tempo psicologizante, o tempo interior da alma, em Agostinho explicado por Ricoeur no *Tempo e Narrativa* (vol. 1).

⁶ Neste trabalho levamos em conta a relevância desta proposição ficcional como um caminho para ressignificação do sagrado no catolicismo popular brasileiro, uma possibilidade de pensar um imaginário sobre Deus, o demo e o homem consolidado no Brasil.

⁷ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. 4 ed. Tradução de Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; pós-fácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, p. 68.

consolidado na cultura ocidental sobre as relações do Bem e do Mal na cultura e sociedade historicamente cristã. Corrobora a esta questão, a obra de Luiz Costa Lima na percepção de que existem obras literárias clássicas que intencionam realizar um desveto, uma não ratificação moderna dos controles de imaginários religiosos consolidados na cultura, objetivando assim realizar um descontrole do imaginário⁸, a traição de tradições tão consolidadas na sociedade. Também na perspectiva da teoria do testemunho, um de nossos caminhos método-epistemológicos nesta pesquisa doutoral, pode-se perceber esta questão, a literatura como testemunho, acervo, registro e interpretação de camadas acumuladas na cultura e sociedade. No caso específico, de Guimarães Rosa, o que há de (des)controle do imaginário sagrado? Agora, passemos à terceira citação norteadora.

Havia em Rosa não um plotinismo mas um maniqueísmo impiedoso. Rosa não era cristão, eis o problema. (...) A sua “alma” era um pneuma descristianizado. E tal foi o tema fundamental de sua obra: um *pneuma* que ele sabia ser o diabo. Quem sabe isto seja a profunda problemática brasileira: maniqueísmo apenas superficialmente cristianizado.⁹

O terceiro norte inquietante, motivador desta pesquisa vem da afirmação do filósofo Checo-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991)¹⁰, ex professor da Universidade de São Paulo. Ouvi e li bastante sobre ele no Mestrado em teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro nos cursos que fiz com o Dr. Gustavo Bernardo Krause, seu tradutor e responsável pela obra de Vilém Flusser no Brasil. A partir da escrita da dúvida, sua teoria principal, e também

⁸ Veto e controle do imaginário é um só conceito-chave de Luiz Costa Lima para a interpretação do texto roseano proposto nesta tese: até onde é possível que o romance seja uma multiplicação intencional de discursos e dos imaginários consolidados numa cultura? Ora, uma exposição dos vetos e restrições na cultura, ora, o romance sendo um expoente ficcional engajado para mexer com estes vetos. Esta é uma questão central para o controle ou o descontrole a ser usado neste trabalho. Abordada especificamente no capítulo 5.3. cf. LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2009 [...] *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 [...] *O Fingidor e o Censor*. No ancien regime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988 [...] Uma questão da modernidade: o lugar do imaginário. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 57- 77.

⁹ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2010, p. 142.

¹⁰ FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963 [...] *Da Religiosidade*. São Paulo: Escrituras, 2002 [...] *A escrita*. São Paulo: Annablume, 2010 [...] *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2010.

de diálogos com o próprio Guimarães Rosa, a avaliação de Vilém Flusser da perspectiva do mal na literatura do autor de *Chronos kai Anagké* e *Grande Sertão: Veredas* estaria certo? Rosa tem um maniqueísmo impiedoso? Ele não era cristão? A sua alma era um pneuma descristianizado? Estas questões flusserianas trazem luz, ou sombras, sobre a importância do sagrado no autor Guimarães Rosa e seus personagens tão emblemáticos, tendo sempre em vista que o Demo é uma profunda problemática brasileira desde a colônia, se é um maniqueísmo apenas superficialmente cristianizado ou não, é uma boa reflexão para ler Rosa:

Quanto ao meu companheiro, debes conhecê-lo de sobra, pois está constantemente entre os homens... E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!... Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas [...] - Mas... quem sois vós?... Ormazd e Ahriman a jogar nesse tabuleiro os destinos do mundo? (CHRONOS KAI ANAGKÉ, in: ROSA, 2011, p. 65).

A última citação, é de data tão recente quanto antiga, pois foi escrita pelo jovem estudante de medicina Guimarães Rosa ao participar de um concurso literário que lhe rendeu algum dinheiro em 1930, que fora publicado pela revista *Cruzeiro*, no entanto somente publicado em forma de livro, e intitulado como *Antes das Primeiras Estórias*, lançado pela editora Nova Fronteira em 2011. Com aproximações com a antroponímia sagrada Zoroastrista, Rosa interpõe duas figurações do Bem e do Mal, a saber, *Ormazd* e *Ahriman*. Sobre eles, no capítulo quatro, faremos considerações sobre Deus e Diabo na religião no Antigo Oriente para analisar a intertextualidade de Guimarães Rosa no conto em questão.

Pois bem, mais que “citações epigráficas”, são de fato, questões intrigantes e norteadoras as quais procurarei responder nesta tese. Vejamos então nosso percurso do projeto ao trabalho que aqui será apresentado com o seguinte tema: *Chronos kai Anagké: Vestígios do Sagrado em João Guimarães Rosa*.

O objeto desta pesquisa de Doutorado em Ciências da Religião é parte da obra literária de João Guimarães Rosa (1908-1967), especificamente, o seu único romance, *Grande Sertão: Veredas* (1956) em diálogo e com *insights* no conto *Chronos kai Anagké* (1930), duas imprescindíveis narrativas literárias que

apresentam a compreensão de um sagrado, com as devidas preocupações do bem e do mal, ou sobre Deus e o Demônio no Brasil.

Esta pesquisa é relevante porque vê na Literatura de João Guimarães Rosa um acervo, registro¹¹ e intérprete¹² de memórias tradicionais de uma compreensão do sagrado e da religiosidade popular brasileira na metade do século XX, uma tese doutoral que terá grande amplitude por seu recorte e proposta no cenário acadêmico nacional. Propomos a reflexão de um sagrado que ultrapassa tempos e espaços delimitados a partir dos sertões das Gerais. A ficção roseana é uma maneira de pensar o Brasil e Mundo, uma forma ficcional de ressignificar valores sagrados estabelecidos no Brasil para a consciência de matizes histórico-religiosas. Tanto no conto quanto no romance, Deus e o Diabo, o bem e o mal, o certo e o incerto, o que existe e o que não há, são reflexões e questionamentos relevantes para o catolicismo popular, e também, do dualismo ético e maniqueísmo ante à (in)existência do diabo. Aposto na real contribuição acadêmica e social desta pesquisa diante da generosa fortuna crítica sobre Guimarães Rosa em diálogo com os desafios contemporâneos das Ciências da Religião no Brasil, uma pesquisa bibliográfica de excelência, a razão deste projeto. Por fim, entende-se relevante a necessidade de uma proposta doutoral sobre as relações acadêmicas entre Narratologia, Literatura de Testemunho, Ciências da Religião e o Sagrado na Cultura Brasileira a partir de Goiânia, local sede das proposições e pesquisas sobre este tema.

Esta tese tem por objetivo geral estudar a narrativa literária sagrada de um autor de literatura brasileira, João Guimarães Rosa, em uma obra literária clássica: o *Grande Sertão: Veredas*, e uma obra da juventude: "*Chronos kai Anagké*: a mais

¹¹ Segundo Jorge Luis Borges (1985, p. 5), "o livro é uma extensão da memória e da imaginação", que por sua vez, também é "uma memória da humanidade", ou uma possibilidade de acervo ou registro de um povo, país, cultura, autor e uma época, ou seja, um "livro é lido para eternizar a memória" (1985, p. 11).

¹² Antonio Carlos de Mello Magalhães diz que: "*Grande Sertão: Veredas* se insere no conjunto de obras literárias que apontam para o alcance da literatura enquanto acervo da memória religiosa e intérprete do fenômeno religioso. O texto literário convida o leitor para que na sedução estética, na complexidade narrativa e estrutura literária ele amplie sua consciência de mundo e da religião [...] A religião encontra na literatura arquivo e interpretação. A Teologia e outras ciências da religião dialogam com a literatura reconhecendo ambos os postulados". in: MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. *Representações do bem e o mal em perspectiva teológico-literária: reflexões a partir de diálogo com Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. In: Estudos de Religião 24. São Bernardo do Campo: Umesp, 2003, p. 85.

extraordinária história do Xadrez explicada a adeptos ou não adeptos do tabuleiro”¹³. Para isto, seguiremos os seguintes eixos método-epistemológicos: A transdisciplinaridade entre o conceito de Sagrado nas Ciências da Religião (Rudolf Otto e Mircea Eliade), o conceito de Narratologia Histórico-Literária (Paul Ricoeur e Luiz Costa Lima) e a Teoria do Testemunho (Márcio Selligmann) para uma leitura do sagrado brasileiro na literatura de João Guimarães Rosa.

Ainda como um eixo teórico-bibliográfico para comparar as figurações de Deus e do Diabo no literário roseano e no dilema cultural brasileiro, analisamos as figuras de *Ormazd* e *Ahriman* através de dois autores e obras clássicas da religiosidade Oriental Iraniana, James Darmesteter na obra *Ormazd et Ahriman: leurs origines et leur histoire*, publicado em Paris, pela Hachette em 1877. E em segundo lugar, Jacques Duchesne-Guillemin, no livro *Ormazd et Ahriman: l'aventure dualiste dans l'antiquité*, publicado em Paris, pela Presses Universitaires de France, no ano de 1953. Duas obras referenciais na Europa, contudo, ainda inéditas em Língua Portuguesa.

O objetivo deste trabalho doutoral é demonstrar que a narratologia roseana apresenta um acervo, registro e interpretação do sagrado brasileiro, neste caso, baseia-se na tradição do catolicismo popular ambientado no norte mineiro para uma apresentação de um teor testemunhal sobre o sagrado na cultura brasileira. O conto e o romance em questão são registros literários de uma acumulação cultural, uma perspectiva da experiência humana em sua formação de camadas de mistérios e espantos do homem humano na religiosidade popular brasileira ante às relações entre o catolicismo erudito e popular como espaços de resignificação do sagrado e do profano no Brasil. Assim reabriremos novas discussões sobre os estudos roseanos, e perceberemos no acervo literário-religioso do autor a relação entre literatura e sagrado andando como escrita e leitura da vida de um Brasil sagrado, objetiva-se, portanto, apresentar João Guimarães Rosa como um intérprete do Sagrado não apenas na Literatura, mas também na cultura brasileira.

¹³ Nome completo do conto publicado pelo jovem estudante de Medicina. Um texto agudo sobre Deus e o Demo jogando e movimentando as peças humanas no tabuleiro da vida, do xadrez, do tempo e do destino dos homens. O conto e o romance possuem relações importantes na compreensão de Guimarães Rosa sobre os sortilégios dos homens.

Antes de apresentar diretamente as hipóteses, levantam-se três problemas básicos a serem trabalhados: 1. A Literatura de João Guimarães Rosa e as Ciências da Religião podem dialogar para a aproximação de uma possível fenomenologia do sagrado brasileiro? 2. Pode a Literatura roseana, que transita entre ficção e realidade, regionalismo e universalismo, ser um acervo, registro e intérprete de um imaginário religioso brasileiro? 3. Se sim, Guimarães Rosa é um intérprete do Sagrado.

Esta pesquisa fará considerações crítico-teóricas sobre as figurações do sagrado na literatura de João Guimarães Rosa. Destaco, então, as seguintes hipóteses:

1. Que a existência figural do Demo em *Chronos kai Anagké* e em *Grande Sertão: Veredas* é um instrumento ficcional que demonstra um desveto no controle do imaginário sagrado brasileiro, ou seja, a inexistência do Demo proporia uma traição do valor do demoníaco tão consolidado na religiosidade quanto na cultura brasileira. Zviazline e Riobaldo são o que existe¹⁴, homens humanos, uma possibilidade de prenúncio dessacralizante da tradição à traição que objetiva “*verter sagrado original em seu idioma natal*”¹⁵, este anúncio pretenderia realizar o desveto religioso dos discursos da verdade cristã configurado no imaginário brasileiro tão arraigado no catolicismo popular mineiro. Neste caso, ficcionalmente, um caminho de consciência para a travessia.

2. Que a literatura roseana é um acervo, registro e interpretação de um imaginário religioso brasileiro na metade do século XX, tornando assim, João Guimarães Rosa, um intérprete do Brasil. Verificaremos, a partir dos sertões das Gerais, se somos seres ainda em transição, e em busca de um futuro libertador¹⁶, a partir da ficção roseana, temos uma maneira de pensar a vida e o mundo. Demonstraremos que o eixo sagrado da obra de João Guimarães Rosa é uma escrita da dúvida, o trovão inverso lançado pelo homem humano roseano no projeto

¹⁴ “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (GSV, p. 624).

¹⁵ Termo tomado de *Goethe no Fausto*, explicado na nota 7.

¹⁶ FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade. A literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 21.

de verter o sagrado original popular brasileiro, uma afirmação da síntese da consciência da moderna religiosidade no Brasil. Zviazline e Riobaldo, homens humanos, se tornam livres para escolher entre Deus e Demo, ou, os dois, ou nem um nem outro, a real *nonada, travessia*. Uma refiguração do tempo e do destino dos homens, portanto, João Guimarães Rosa é um interprete do sagrado não apenas na literatura, mas também na cultura brasileira.

Esta tese terá cinco capítulos a saber, o primeiro, *Literatura e Sagrado: categorias fundamentais para a narratologia de João Guimarães Rosa*. Apresentamos a teorização da narratologia em Paul Ricoeur, os conceitos de tempo a partir de Aristóteles e Agostinho assim como a composição da intriga e a tríplice Mimesis. A seguir, o conceito de Sagrado segundo Rudolf Otto e Mircea Eliade, especificamente, o “numinoso” e “hierofania”. Na terceira parte do capítulo primeiro, falaremos sobre uma possibilidade metodológica para o encontro acadêmico entre literatura e as ciências da religião, tratamos sobre a teoria do testemunho aplicada à literatura de João Guimarães Rosa, ou seja, a literatura de João Guimarães Rosa como grande possibilidade narrativa mimética de um teor testemunhal sobre a cultura brasileira.

O segundo capítulo analisará especificamente os vestígios do sagrado apresentando o *Grande Sertão: Veredas* como a bíblia de Guimarães Rosa, o livro de Rosa, o romance clássico na literatura brasileira. Uma narrativa que se apropria de vestígios, um conceito historiográfico aplicado também para a narratividade literária. Destacaremos a condição do feminino em suas relações com o sagrado naqueles altos sertões do norte mineiro; Como estas mulheres silenciadas percebem e se expõem ao numinoso e hierofânico em seus usos na perspectiva do ouvir e falar, os usos da fala sagrada; Por fim, destacaremos o personagem Diadorim, a figura ambígua por excelência, a neblina numinosa sobre Riobaldo que no decorrer do romance passou de *Menino, Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina da fé*¹⁷. Um personagem típico das relações ambíguas entre o sagrado e o profano no romance *Grande Sertão: Veredas*.

¹⁷ A progressão antroponímica do personagem Diadorim desde o primeiro encontro com Riobaldo, às margens do rio, na adolescência até a revelação do verdadeiro nome feminino após a morte da donzela guerreira.

No terceiro capítulo analisamos as hierofanias tópicas como uma cartografia sagrada no *Grande Sertão*, que é o palco de inúmeras vozes para um testemunho do sagrado, o sótão e o porão das relações numinosas, assim como o testemunho da Natureza, o “*desertão*” como uma trilha representativa significativa para a compreensão da obra de Guimarães Rosa. O sertão também é um personagem importante, além de ser o espaço onde as relações hierofânicas se realizam. Este sertão é instrumentalizado por Guimarães Rosa para diálogos e vivências sagradas que extrapolam aquela peculiar espacialidade sertaneja. Por isso, análise deste espaço é justificada, ali estão os vestígios conhecidos e pesquisados por Guimarães Rosa *in loco* na construção das narrativas, personagens e intrigas de suas obras, quer sejam contos ou romance, cuja intensidade ultrapassa os sertões de das Gerais.

No quarto capítulo, analisamos o conto da juventude Roseana, *Chronos kai Anagké*, aplicando o conceito de numinosidade e a composição da intriga sagrada de Paul Ricoeur em Guimarães Rosa. Também analisamos as figurações de *Ormazd* e *Ahriman* no diálogo entre religião iraniana e literatura rosenana, e a funcionalidade do jogo do xadrez na composição literária. Neste capítulo ainda, abordado dialogalmente o conto com a narratologia do sagrado com o romance da maturidade, o único romance de Guimarães Rosa, tendo como personagens principais Riobaldo em diálogo com Zviazline, homens humanos sobrevivendo no tabuleiro sertão da existência. Neste caso, tanto o tabuleiro de xadrez quanto o sertão das Gerais formam um grande tabuleiro do existir humano onde as peças estão em movimento ou sendo movimentada por Deus e pelo Demo. A questão é o nível de consciência das peças sobre este processo sagrado, ou o seu respectivo esforço para tomar as rédeas de suas próprias movimentações.

O quinto capítulo, defenderá que João Guimarães Rosa é um intérprete do sagrado na cultura popular brasileira, indo muito além do regional, apresenta as figurações do sagrado a partir da apresentação de dois homens “humanos”, Zviazline e Riobaldo. Isto é verificado no teor testemunhal da obra de arte literária na projeção ficcional de descontrolo do imaginário. Destaca-se, enfim, a relevância questionadora de João Guimarães Rosa na ficcionalidade da arte literária, não vista aqui somente como falseamento das realidades nem escamoteamento do real, mas sim, como via narrativa que registra, arquiva e interpreta cenários do sagrado.

Por fim, cabe ressaltar aqui, anacronicamente, o porquê do título da pesquisa: *Chronos kai Anagké*. O termo é tomado por empréstimo do conto roseano, entretanto, utilizamos, literalmente, mediante a temática do “Tempo” e “Destino” na vida das gentes das Gerais. Ou seja, as figurações de Deus e do Demo na vida humana para a travessia (im)posta, e seus consequentes vestígios na literatura de João Guimarães Rosa serão analisadas nesta pesquisa. Utilizamos as palavras “tempo” e “destino” com o sentido duplo: Como os rastros de cratofanias do “Tempo” e do “Destino” (Deus e Demo) no tempo e destino (fortuna e sortilégios) da vida do homem humano, tanto em *Grande Sertão: Veredas*, quanto em *Chronos kai Anagké*.

Portanto, fique de olhos bem abertos nos jogadores e nos movimentos das peças no tabuleiro de xadrez chamado sertão.

Vamos.

Podemos entrar na perspectiva crítico-teórica para a leitura do sertão de João Guimarães Rosa. Como saíremos, será sempre uma outra história, dependerá de como cada um fará sua travessia ante às possibilidades de resignificação do sagrado, a sempiterna questão central no tabuleiro do existir humano sob as garras do Tempo e do Destino, de Deus e do Demo, ou no nada.

Que a(s) travessia(s) seja(m) feita(s)...

1 LITERATURA, SAGRADO E TESTEMUNHO: CATEGORIAS FUNDAMENTAIS PARA A NARRATOLOGIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière...

Victor Hugo

1.1 SOBRE A NARRATOLOGIA LITERÁRIA

O que é literatura? Mesmo se esta pergunta for dirigida à pessoa interessada em textos, livros e leituras, haverá algum embaraço. Isto é devido à complexidade do objeto em questão. Provavelmente, este interlocutor imaginário, após franzir a testa e gaguejar um pouco, dirá que é uma obra escrita, um romance, um livro de contos, e, sabe-se lá, o que dirá mais. Uma definição do que seja a literatura, é ainda hoje, uma discussão em trânsito progressivo nos ambientes acadêmicos por este Brasil a fora, pois sendo arte, mostra-se grande e complexa, e por não ser ciência pretende ser uma arte engajada, dialogal e interdisciplinar com as demais artes e ciências que estruturam formas de ver o mundo.

Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 44), diz que com relação à palavra literatura, há dois significados básicos: Em primeiro lugar, até o século XVII, a palavra mantém o sentido primeiro de sua origem latina (*littera/litterae*) sobre o conhecimento relativo às técnicas de escrever, cultura do homem letrado, instrução. Em segundo lugar, a partir da segunda metade do século XVII, o vocábulo passa a significar produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo assim, a base de suas diversas acepções modernas, a saber: 1. Um conjunto da produção escrita de uma época ou país (literatura clássica, literatura oitocentista, literatura brasileira); 2. Um conjunto de obras distinto pela temática,

origem ou público (literatura infanto-juvenil, literatura de massa, literatura feminina); 3. Uma bibliografia sobre determinado campo especializado (literatura médica, literatura jurídica); 4. A disciplina que precede ao estudo sistemático da produção literária (literatura comparada, teoria da literatura).

Também se emprega frequentemente o adjetivo literário, assim como o substantivo literatura, para conceituar o uso estético da linguagem escrita, em oposição à linguagem cotidiana que é utilitária e instrumental. Neste caso estético, falamos das belas letras ou *beletrística*, que evidentemente é apenas uma parcela do conceito de literatura, contudo, representa um setor estrito do caráter do fictício e do imaginário fixada por meio das letras e da narrativa, e, em nosso caso, nesta tese, especificamente, por meio da obra literária de João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor, médico, diplomata, homem dos sertões das Minas Gerais e do mundo.

Outro importante teórico da Literatura, Gustavo Bernardo Krause (JOBIM, 1999, p. 167-168), no capítulo *O Conceito de Literatura*, faz algumas indagações pertinentes à discussão literária que proponho nesta tese, citando Luiz Costa Lima, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 12 de setembro de 1998, dizendo há uma insistência em tomar a ficção romanesca ou como uma fantasia compensatória do mundo efetivo, ou como um espelhamento de certo tempo histórico, ou, ainda, como uma reflexão imaginativa que desvela a estrutura da sociedade. No primeiro caso, a obra literária serve de divertimento, para o leitor comum, e, para o leitor especializado, se presta ao estudo particularizado e fragmentado de seus recursos expressivos (a ironia, a alegoria, a metáfora, e assim por diante). No segundo caso, a obra literária é um espelho que revela à sociedade como um acervo e registro relevante na inter-relação entre o fictício e a realidade. O terceiro caso é uma variante sofisticada do segundo, a literatura não seria bem um reflexo da sociedade, mas uma espécie de processo imaginativo que captaria o cerne, a alma da sociedade. Ora, os três casos fazem força para emprestar à literatura, aquela utilidade que dizíamos não existir, até porque essa noção de utilidade é unívoca e linear, estabelecendo relações estreitas de causa e efeito, ou de intencionalidade e resultado, que contradizem o espírito espiralado da arte e do pensamento humano. Portanto, percebe-se desde os gregos e romanos, uma exaltação da literatura não apenas como um divertimento pelas vias da arte trágica, épica e lírica, mas sim a

factual utilização como acervo, registro e importante interpretação reveladora de uma sociedade e cultura nas ambiências da arte como instrumento da relação entre ficção, realidade e imaginários.

Retomemos a pergunta inicial, o que é literatura? Segundo Ezra Pound (2006, p. 32) "é a linguagem carregada de significado", neste sentido, a literatura se refere ao mundo não como as ciências o fazem, mas sim por imagens e símbolos, apresentando de forma peculiar uma representação (*mimesis*) do mundo, uma cosmogonia e cosmovisão (*poiesis*), um olhar sobre realidades significadoras da interação entre autor, texto e leitores. O que para Antonio Manzatto (1994, p. 7), a arte literária mostra uma compreensão do homem, ela fala sempre do homem, apresenta-o, critica-o, sua ocupação sempre é o homem, o homem concreto e situado, e neste sentido, ela é antropocêntrica. Assim sendo, a literatura, nesta pesquisa, é utilizada como obra literária de ficção, uma relevante forma de comunicação no diálogo da cultura brasileira com as ciências da religião, sendo a literatura "uma linguagem de empréstimo" (VAZ, 1986, p. 159-189), divididas em três perspectivas dos usos da linguagem: a linguagem das reivindicações humanas, a linguagem das explicações humanas e a linguagem da condição humana. É no âmbito do teor testemunhal da literatura como uma importante linguagem de empréstimo (não menor que a das ciências humanas), que se realiza a articulação proposta nesta tese de doutoramento, o Sagrado em João Guimarães Rosa. Neste sentido, Pierre Bourdieu (1996, p. 220), em *As regras da Arte*, diz que:

A história da crítica da qual desejaria apresentar aqui um primeiro esboço não tem outro fim que não o de tentar levar à consciência daquele que escreve e de seus leitores os princípios de visão e de divisão que estão no princípio dos problemas que eles se colocam, e das soluções que lhes dão. Ela faz descobrir de imediato que as tomadas de posição sobre a arte e à literatura, assim como as posições nas quais elas se engedram, organizam-se por pares de oposições, frequentemente herdadas de um passado de polêmicas, e concebidas como antinomias insuperáveis, alternativas absolutas, em termos de tudo ou nada, que estruturam o pensamento, mas também o aprisionam em uma série de falsos dilemas.

A literatura irrompe as falsas janelas autoritárias do sim e do não, do tudo ou nada, do certo ou errado, fazendo com que a verdade e a mentira estejam no entrelugar, nos limiares da produção, na recepção de textos/discursos, e que a ficção não necessariamente seja considerada como mentira, ou falseamento de

realidades. Sendo um campo de formas, imagens, símbolos, signos, sentidos e significados, a literatura apresenta elementos suscetíveis de representação e descrição para a apreensão de imaginários entre autor e público leitor. Assim, a obra literária empresta a sensação de transcendência dos limites do homem e das coisas, sugerindo um caminho para além da essência que conhecemos na qual verdade e falseamento estão no limiar do discurso entre realidades e ficções.

Por isso, mais do que o entendimento histórico romântico¹⁸ dos usos da palavra literatura, destacamos que o nosso objeto de pesquisa nesta tese é a obra literária, o texto mimético e testemunhal de João Guimarães Rosa em diálogo como a epistemologia do sagrado na ambiência das ciências da religião. Vejamos com mais detalhes esta reflexão basilar na conceituação de narratologia, a vida como um conto, um narrar, onde:

Parler, écrire, est, pour le déporté qui revient, un besoin aussi immédiat et aussi fort que son besoin de calcium, de sucre, de soleil, de viande, de sommeil, de silence. Il n'est pas vrai qu'il peut se taire et oublier. Il faut d'abord qu'il se souvienne. Il faut qu'il explique, qu'il raconte, qu'il domine ce monde dont il fut la victime.¹⁹

Narrar é uma necessidade humana, é a sobrevivência da memória, a narração distingue e ordena, literariamente, o testemunho e a testemunha da história. Distingue o simples falar e expressar um sentimento autoral do escrever como uma necessidade preeminente de explicar para compreender uma história, ou histórias, tornando-se assim numa tentativa de ordenar um mundo cheio de catástrofes e traumas. Este narrar, então, é uma possibilidade de dar voz às vítimas dos muitos holocaustos diários. Doutro modo, o narrar também transfigura os próprios processos realistas através do que se reconhece mais facilmente na narrativa literária onde a narratologia literária ficcional pode utilizar as palavras com uma finalidade bem específica, a saber, conforme Umberto Eco (2006, p. 46), em *Interpretação e Superinterpretação*, afirma que "o leitor deve suspeitar de que cada

¹⁸ Destacamos neste capítulo a conceituação de Literatura a partir do século XVIII, o conceito histórico/romântico que é depositário imediato das conceituações de romance e de literatura que transita da Europa para o Brasil. É inegável a teorização clássica Greco-romana como base sobre os conceitos basilares para a literatura mundial, no entanto, neste trabalho fazemos o recorte que explicamos acima, inclusive como parte integrante da descrição teórica de Roberto Acízelo de Souza (2007) e outros autores na Teoria da Literatura.

¹⁹ Cf. Georges Perec. Apud: LEVI, Primo. *Rapport sur Auschwitz*. Paris: Kimé, 2005, p. 15.

linha esconda um outro significado secreto; as palavras em vez de dizer, ocultam o não dito".

Nesta mesma perspectiva narratológica, Eduardo Gross (2002, p. 7), professor do Departamento de Ciências da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, em *Escrita e Sacralidade*, diz que "a escrita existe para revelar, ela comunica, e é uma conquista humana, mas por outro lado, ao revelar, a escrita também esconde". Enfatiza que o poder intrínseco da escrita é sedutor, pois o mistério da escrita se baseia na ambiguidade entre o poder de autoridade objetiva, material, transmitida pelo passado e a fragibilidade da ausência que este poder revela (GROSS, 2002, p. 8). Assim, o escrever é um ato que resguarda uma sacralidade de uma tradição, e onde a narratologia é a percepção de que:

inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades: a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa: todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1971, p. 18, 19).

Histórias são vividas e narradas, e acompanham a existência humana. A narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária, preferencialmente orientado para a condição histórica do homem, para o seu devir e a para a realidade em que ele se processa, no sentido de sublinhar tal orientação. Neste caso, há ligações homológicas entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica, a história e a ficção referem-se à ação humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes, a história pode articular a pretensão referencial de acordo com as regras da evidência comum a todo o corpo das ciências. Já as narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético, esta pretensão referencial

não é senão a pretensão de redescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção (REIS, 1988, p. 69).

Esta narrativa se traduz por uma história contada através de um discurso trabalhado por um narrador que detém o conhecimento da história narrada por ele. A narrativa literária tem por característica ser ficcional – o que é contado nela não aconteceu na nossa realidade sensível, porém, ela reside num paradoxo, ela quer ser real, mas é ficcional: o que é contado poderia ter acontecido no mundo sensível, mas não aconteceu; é a visão de mundo de um determinado sujeito sobre o mundo que ele vive sem que, necessariamente, aquilo tenha acontecido nesse mundo. A narrativa, de modo geral, é uma sequência de eventos, cujas ações praticadas pelos personagens acontecem num determinado espaço e tempo, representando a interação do homem com seu meio histórico, social e físico.

A narratologia, como subdisciplina da semiótica literária, não exerce função sistêmica de crítica literária, mas sim, estuda a narrativa em seu conjunto de conteúdos representados pelo ato de relatar numa ficção, e ainda na sua gênese, entende-se por narrativa o modo representativo de uma tríade de universais literários (lírica, narrativa e drama), que tem sido adotado desde a antiga poética greco-romana. A narrativa não é alheia à lenta mutação dos períodos literários, nem às translações ideológicas que nelas se inscrevem. Ela é uma área de reflexão teórico-metodológica centrada na narrativa como um modo de representação literária e, também não literária, bem como na análise dos textos narrativos, e para tal, sempre é possível buscar a orientação teórica e epistemológica da teoria semiótica (REIS, 1988, p. 79).

Tempo e Narrativa: Narratologia em Paul Ricoeur

Paul Ricoeur²⁰ (1913-2005) em *Temps et Recit (Tempo e Narrativa)*, originalmente publicado nos anos de 1983-1985, traz como objeto de reflexão

²⁰ Um dos mais importantes filósofos da segunda metade do século XX. Foi professor na Universidade de Estrasburgo, Sorbonne, Nanterre, Lovaine e na Universidade de Chicago. Estabeleceu uma ligação entre a fenomenologia e a análise contemporânea da linguagem através da teoria da narrativa, metáfora, do mito e do modelo científico. Ricoeur situa-se, ou é situado, conforme

filosófica precisamente a relação entre tempo vivido e narração, ou especificamente, entre experiência e consciência humana. *Tempo e Narrativa*, é uma proposta fenomenológica de estabelecer uma síntese para a diversidade temporal através da narrativa. O autor parte de dois textos básicos: o livro XI do livro *Confissões*, no qual Agostinho de Hipona discute as aporias do conceito do tempo, e em segundo lugar, a *Poética* de Aristóteles, obra fundamental para a teoria da literatura.

A narratividade torna mais clara o caráter temporal da experiência humana diante da natureza ambígua do tempo: o tempo cronológico (físico) e o tempo fenomenológico (vivido). A literatura é uma mediação necessária e indispensável ao conhecimento de si e de outrem, o que ela tem a nos dizer sobre o mundo e sobre nós mesmos? Que relações existem entre literatura e filosofia? O que a literatura tem a oferecer à filosofia em seu esforço de compreensão do humano? O que se pretende é que estudo narratológico da literatura pode servir como veículo, caminho ou mediação da condição humana. Então, a seguir vamos abordar a base do pensamento narratológico de Ricoeur, a noção de *distentio animi* (distenção da alma) da reflexão agostiniana sobre os paradoxos do tempo, e a noção de *mise en intrigue* (mythos/intriga) da *Poética* de Aristóteles.

Agostinho e a experiência do tempo psicologizante

Não houve, pois, tempo algum em que nada fizesses, pois fizeste o próprio tempo. E nenhum tempo pode ser coeterno contigo, pois és imutável; se, o tempo também o fosse, não seria tempo. Que é pois o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a ideia com palavras? E no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos; o mesmo acontece quando ouvimos alguém falar do tempo. Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo, afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se não houvesse os acontecimentos, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. Como então podem existir esses dois tempos, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou? Quanto ao presente, se continuasse sempre presente e não passasse ao pretérito, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como podemos

o ângulo pelo qual se cada um aborda sua obra, no cruzamento de três vertentes de seu pensamento filosófico: a filosofia reflexiva francesa, a fenomenologia de Husserl e Heidegger, e a tradição hermenêutica, esta, desenvolvida a partir de Scheleiermacher e Dilthey, mas também alimentada pela tradição de uma hermenêutica religiosa cristã, que inspira e marca o trabalho de Paul Ricoeur, ainda que se proponha a separar as duas vertentes, a filosófica e a religiosa.

afirmar que existe, se sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir? Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir (Confissões, livro XI, cap. XIV).

Agostinho de Hipona (354-430 d. C.), um dos pais da Igreja no Ocidente, reflete no livro XI de *Confissões*, importantes questões sobre o tempo, que serviu de pilar para a teorização ricoeuriana nas relações sobre *Tempo e Narrativa*. Ricoeur examina a ambiguidade implicada na famosa interrogação de Agostinho “O que é o tempo?”. A noção de tempo como distensão da alma é uma tentativa agostiniana na resolução do paradoxo do tempo como ser e não ser. O tempo não tem ser, porque o futuro não é ainda, o passado não é mais, e o presente, não permanece.

O método aporético agostiniano entende o presente como um instante pontual, passado e futuro são qualidades temporais que podem existir no presente, sem que as coisas de que falamos, quando as narramos, ainda existam ou, quando as predizemos, já existam. Neste caso, o tempo não seria um movimento dos corpos celestes, mas sim a medida do movimento da alma humana, a extensão do tempo é uma distensão da alma.

Diante disso, pode-se substituir o suporte cosmológico do espaço do tempo pela noção de *distentio animi*, logo, resta pensar o tríplice presente como distensão, e a distensão como tríplice presente, e este, não é para Agostinho uma fenomenologia pura do tempo, mas uma solução psicológica para tentar apreender as dimensões do tempo no humano. Seria a temporalidade considerada a partir de uma intenção presente, estendendo-se tanto em direção a um futuro eminente quanto em direção a um passado escoado, o que constitui a estrutura de uma permanente discordância posta em evidência por Ricoeur em seu estudo.

O tempo interior, psicologizante, de Agostinho é o ponto de partida da reflexão de Paul Ricoeur sobre a relação entre *Tempo e Narrativa*. Agostinho havia rejeitado a antiga tese grega, re-encaminhada por Aristóteles, de que o tempo correspondia a um movimento dos astros, e introduz a noção de que o tempo é interior, passando-se na alma, o que o permite impactar esta alma humana com uma tripla presença: do passado, através da *memória*; do presente, através da *visão*; e do futuro, através da *espera*, ou da expectativa (RICOEUR, 2012, p. 26).

Esta experiência do tempo corresponde a uma profunda vivência humana, mas ao mesmo tempo se trata de uma experiência ora comunicável pela narrativa,

ora não comunicável porque está impregnada de subjetividade (BARROS, 2011). Na prática, narramos coisas que consideramos verdadeiras e predizemos acontecimentos que ocorrem tal como os antecipamos, e é ainda a linguagem, a experiência e a ação que as articulam.

O que constitui enigma da relação entre literatura e tempo é a própria estrutura de uma imagem que ora vale como vestígio do passado, ora como sinal do futuro, e, para tentar resolver o enigma, preciso descartar a solução cosmológica a fim de obrigar a investigação buscar apenas na alma, na estrutura tríplice do presente, o fundamento da medida e da extensão do tempo. Segundo Ricoeur (2012, p. 37), é na alma, portanto, a título de impressão, que a expectativa e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma na medida em que o espírito age, isto é, espera, presta atenção e se lembra.

Então, para a narratologia, “descronologizar” a representação linear do tempo não tem como único resultado logicizar a narrativa, mas também aprofundar a sua temporalidade tríplice agostiniana, o presente das coisas futuras, o presente das coisas passadas, e o presente das coisas presentes. Este tríplice presente está nas narrativas literárias e históricas na ambiência da relação dialógica entre autores, personagens e leitores. No caso de Guimarães Rosa, por exemplo, a extensão deste tempo interior e psicologizante é claramente visto no narrador de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo Tatarana, assim como, em Zviatzline, o narrador de *Chronos kai Anagké*, estas duas perspectivas serão demonstradas adiante deste trabalho.

Aristóteles: o tempo cosmológico e a composição da intriga

O segundo grande texto que incitou a investigação de Paul Ricoeur (2010, p. 58) foi a *Poética*, de Aristóteles (384-322 a.C). Dois motivos para esta escolha ricoeuriana, em primeiro lugar, ele encontrou nela o conceito de intriga (*mythos*²¹), a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho. Para Aristóteles ocorre o triunfo da concordância cósmico-lógica sobre a discordância psicologizante, pois “o enredo é o

²¹ Segundo a *Poética* de Aristóteles (2008, p. 37), *mythos* significa enredo, ou seja, a história organizada em entrecos ou intriga. Mas também, pode assumir o sentido de história tradicional ou mito, narrativa.

princípio da alma da tragédia, a imitação de uma ação e, através desta, principalmente dos homens que atuam” (2008, p. 50). E em segundo lugar, o conceito da atividade mimética (*mimesis*²²), a representação, a imitação criadora da experiência temporal viva pelo viés da intriga.

A poética é a arte de compor intrigas, e a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar, portanto, deve-se entender imitação ou representação em seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas (RICOEUR, 2010, p. 59).

Já com a *Poética* de Aristóteles, ao contrário, considera-se o modelo de tempo no qual as ligações internas da Intriga se dão mais de forma lógica que cronológica (no caso, uma lógica do “fazer poético”). O impasse entre o vivido e o lógico, entre tempo e narrativa, pode ser exemplificado, desta maneira, pela oposição entre Agostinho e Aristóteles, e é a partir daí que Ricoeur vai desenvolvendo a sua importante reflexão sobre a narratologia.

A concepção psicológica do tempo de Santo Agostinho oculta o tempo do mundo, e a concepção cosmológica do tempo de Aristóteles considerado como movimento dos corpos, oculta o tempo da alma. O tempo da alma, e o tempo da natureza, por assim dizer, contrastam-se a partir destes dois ícones filosóficos, e o pesquisador de narrativas orais e literárias não poderia realizar o seu trabalho a contento se limitasse a uma ou outra destas concepções.

O tempo se torna humano precisamente quando é organizado à maneira de uma narrativa, e a narrativa extrai o seu sentido exatamente da possibilidade de retratar os aspectos da experiência temporal, logo, a temporalidade e a narratividade reforçam-se reciprocamente (BARROS, 2011).

Entre o “tempo lógico” de Aristóteles e o “tempo da alma” de Santo Agostinho, Ricoeur irá construir uma proposta de uma interação de perspectivas para a narrativa literária e histórica. Estes dois modelos de tempo, o tempo exterior da intriga e o tempo interior da alma, são os dois pólos a serem colocados em interação pela narrativa que busca acomodar o tempo interno Agostiniano à intriga Aristotélica. Neste caso, conforme diz Ricoeur (2012, p. 8), o artífice de palavras não produz

²² Marca distintiva da natureza imitativa da arte literária, levando em consideração o modo como se narra, os critérios de eficácia e excelência da narração e suas categorias como foco, tempo, espaço e personagem: A imitação (*mimesis*) de uma ação é o mito... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade... Daí resulta serem os atos e os mitos a finalidade da tragédia (ARISTÓTELES, 2008, cap. VI).

coisas, produz apenas quase coisas, ele inventa o “como-se”. Nesse sentido, o termo aristotélico *mimesis*, representação, é o emblema desse desengate que, para empregar o vocabulário que hoje nos é próprio, instaura a literariedade da obra literária.

Em Aristóteles, é a função da integração, da mediação da intriga que interessa ao autor de *Tempo e Narrativa*, uma vez que a intriga possui a capacidade de sintetiza duas dimensões temporais, uma, sucessão cronológica ligado a sequência episódica, um após o outro, outra, a sucessão dos fatos segundo o elo lógico ou configurativo interior ao texto, uma por causa da outra (LEAL, 2002, p. 14, 18, 19).

A tese de Paul Ricoeur é bem definida, "é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa" (RICOEUR, 2010, p. XI). A obra *Tempo e Narrativa* faz a ponte entre os estudos sobre a linguagem e os estudos sobre a ação, assim as narrativas configuram mundos, e é nessa mediação que as narrativas produzem um conhecimento do mundo e, ao mesmo tempo, participam de sua configuração, em particular de sua dimensão temporal.

O paradigma de uma narrativa que se constrói em termos do *mythos* (enredo, trama e intriga), parte da tragédia extraída da *Poética* de Aristóteles, como um tecer da intriga, que na verdade é ampliado e aprofundado para além da forma tragédia. A tragédia será, então, colocada à prova e desenvolvida em dois novos territórios, o da historiografia e o da narrativa de ficção moderna, maneira pela qual a história se insere na ação enredada, e a ficção na vida. Se a experiência humana do mundo é acessível à reflexão por essa mediação de símbolos e da linguagem, esta última, por sua vez, é plenamente inteligível por sua relação com aquela experiência, por estar inserida nessa experiência, por também fazer parte dela. Daí que a compreensão da configuração do tempo pelas narrativas exige não só a consideração dos elementos temporais presentes em sua estrutura como também sua inserção na totalidade do arco hermenêutico desenhado pela mimese (GENTIL, 2012, p. XIV, XVII).

Segundo Paul Ricoeur, no prólogo de *Tempo e Narrativa* (2012, p. 1), com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que, também ela, é uma obra de síntese pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa, com a finalidade de que explicar mais é melhor. Deste modo a problemática tanto da identidade

estrutural da narrativa como da exigência de verdade de toda obra narrativa é o caráter temporal da experiência humana. O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal, pois, o tempo se torna tempo humano na medida em que se está articulado de maneira narrativa, em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que se desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2012, p. 10).

A análise de Ricoeur teoriza e convoca a narração ficcional e a histórica para narrar a temporalidade humana, e exercer a capacidade do discurso narrativo de unificar a temporalidade em que o vivido e o cronológico se misturam, o tempo humano bifurcado é suscetível de ser (re)contado, constituindo-se como produto da aplicação do narrativo aos paradoxos do tempo e da vida humana a partir da tríplice *mimese*.

A tríplice Mimesis

A hipótese básica de Paul Ricoeur (2010, p. 93) é que existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural, ou, para dizer melhor, o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal.

Para solucionar os enigmas do tempo surgidos na obra agostiniana, Ricoeur desenvolverá, a partir do texto aristotélico, sua teoria da tríplice mimesis. Segue-se, então, a perspectiva transicional de um *tempo prefigurado*, a um *tempo refigurado* pela mediação de um *tempo configurado* (RICOEUR, 2010, p. 95).

A *mimesis I*, tempo prefigurado, é o mundo prático ainda não explorado pela atividade poética, portanto, ainda não narrado. Mas, como se verá, esse mundo já está impregnado de uma pré-narratividade que servirá de referência para o ato de construção poética. A composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação, de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal, no fim das contas, as narrativas têm por tema agir e sofrer. Imitar ou representar a ação é pré-compreender o que é o agir humano, sua

semântica, sua simbólica e sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta a seu leitor, que se delinea a composição da intriga e, com ela, a mimética literária e histórica. A despeito do corte que institui, a literatura seria sempre incompreensível se não viesse configurar o que, na ação humana, já faz figura (RICOEUR, 2010, p. 110).

A *mimesis II*, não se encerra no ato de configuração, o mundo do texto, mas sim na atividade textual, ou, como diz Ricoeur, no ato de refiguração relacional que está entre o autor e o leitor. Na *mimesis II* abre-se o reino do como se, essência básica da narração ficcional, uma configuração da intriga que pode ultrapassar à pretensão de verdade através de agenciamentos de fatos, no exercício e na função de mediação. Em primeiro lugar, a composição da intriga faz mediação de acontecimentos ou incidente individuais de uma história tomada como um todo. Em segundo lugar, a composição da intriga compõe inúmeros fatores tão heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, em terceiro lugar, a intriga é ainda mediadora por seus caracteres temporais básicos (RICOEUR, 2010, p. 1441-115). Assim, a intriga é a síntese do heterogêneo apreendido e apresentado no mundo do texto.

A *mimesis III*, tempo refigurado, marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, portanto, entre o mundo configurado do poema e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica (RICOEUR, 2010, p. 123). Dessa forma, há um percurso que parte do mundo da vida, ainda não narrado (ou pré-narrado), passa pela configuração da trama e encontra o mundo da vida do leitor. Todo o seu percurso ficaria comprometido se ele não considerasse o ponto de chegada como ato refigurante das narrativas, já que o texto é feito para ser lido, para ser visto (peça teatral), enfim, para ser aplicado. A *mimesis III* marca o encontro do texto com seu público, a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica.

A eternidade que as obras de arte opõem à fugacidade das coisas só pode se constituir numa história? E a história, por sua vez, não permanece histórica apenas se, ao mesmo tempo em que corre acima da morte, ela se previne contra o esquecimento da morte e dos mortos e continua uma lembrança da morte e uma memória dos mortos? A questão mais grave [...] é saber até que ponto uma reflexão

filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas eternidade e morte (RICOEUR, 2010, p. 147).

Nesta circularidade tríplice/mimética ricoeuriana, entre narratividade e temporalidade, a obra narrativa é um convite a ver nossa práxis, como intrigas articuladas pela literatura, pela arte e pela vida, nas diversas formas de pré-figuração, configuração e refiguração de personagens, e estes, reais ou ficcionais.

A teoria da narrativa de Ricoeur é uma importante contribuição ao conhecimento fenomenológico-hermeneuta através dos três volumes de *Tempo e Narrativa*. Especificamente, não apenas através das formas de discurso, mas também porque o mito é uma forma de narrativa que apresenta símbolos da transcendência, e nesta organização agostiniana, que é subjetiva, e a Aristotélica, que é objetiva, distingue-se o tempo humano e o histórico através das intrigas, das tramas, a capacidade de através de uma rede de narrativas sobre ações humanas.

Podemos, portanto, dizer que história e a ficção efetivamente se entrelaçam porque bebem uma na outra dentro do campo mais largo do discurso narrativo, e o fazem de maneira que têm implicações e ressonâncias tanto epistemológicas quanto ontológicas (PELLAUER, 2010, p.111, 113). As compreensões fictícias do tempo, encontradas tanto na ficção quanto na história, podem por sua vez estar relacionadas a maneiras de ser no mundo e à ação humana, porque partem de compreensões já constituídas do mundo e da ação tais como encontradas na linguagem.

Inumeráveis são os modos de narrar o mundo, e igualmente inumeráveis são as vias de acesso à narrativa de João Guimarães Rosa, uma narrativa bem presente no tempo, nos espaços e na sociedade representada em seu texto. Como uma via para fora da geografia do sertão das Minas Gerais entrando existencialmente no sertão de todos os homens, esta literatura também é uma forma de uma compreensão da realidade, uma contribuição do ficcional para a interpretação da cultura brasileira, assim como a já consagrada narrativa historiográfica. Mas qual a contribuição da literatura? Segundo Antonio Manzato (1995, p. 37):

A literatura brasileira contribui para enriquecer os conhecimentos do homem brasileiro sobre sua problemática, suas aspirações, sua mentalidade, suas virtudes e seus defeitos, sem falar da satisfação estética que ela proporciona. Pois a literatura brasileira de hoje é humanamente verdadeira. Se a sociologia pode dar uma ideia de

certas estruturas, é a literatura quem nos põe em contato com uma face da realidade vivida e sentida.

Em Guimarães Rosa, o mundo se abre como um problema cheio de perplexidades e mistérios, que ele os enfrenta. Por isso, o estudo da narrativa roseana é um leque de perspectivas, um quadro onde o narrador oral sertanejo se articula, assim, dramaticamente, com o quadro da cultura letrada citadina num esquema narrativo de notável simplicidade e eficácia, uma vez que por ele se dá vazão à voz épica que vem do sertão das Gerais. Com isso, garante, em princípio, a autenticidade do registro literário, sem fazer dela a apropriação culta característica do narrador dos romances regionalistas tradicionais, concessivo diante das peculiaridades pitorescas da fala, do modo de ser e da conduta do homem rústico a que dá voz e a respectiva narratividade de suas experiências (ARRIGUCI JR, 1994, p. 19).

Por isso, a narratologia de Paul Ricoeur nos conceito de tempo lógico-cosmológico aristotélico e o tempo psicologizante agostiniano são aplicáveis nas reminiscências narrativas de Riobaldo Tatarana nas representações miméticas de seus embates no sertão das Gerais, lembranças da velhice dos tempos vividos e dos diálogos com o interlocutor Doutor e Quemelém. E na perspectiva intencional da ficção roseana a tríplice Mimesis se realiza nesta interação ficcional entre autor, texto e público leitor, o intérprete ideal para verificar a existência de Deus e do Demônio no tabuleiro de xadrez da vida, componentes importantes para percebermos as *Intrigas* e as *Mimesis* na literatura de João Guimarães Rosa.

Ricoeur e Rosa parecem concordar que é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa. O tempo do sagrado na espacialidade típica nos altos sertões de Minas abordados na ficcionalidade da literatura brasileira de João Guimarães Rosa é componente implícito para a narratologia sagrada apresentada neste trabalho, a relação entre narrativa literária e as pretensões de ressignificações do sagrado experienciadas no Brasil.

1.2 O SAGRADO EM RUDOLF OTTO E MIRCEA ELIADE

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil. Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteuere, Ergriffen fühlt er tief das Ungeheuer (GOETHE).²³

O Sagrado Numinoso em Rudolf Otto

O tema central na obra *O Sagrado*²⁴ (*Das Heilige*), de Rudolf Otto²⁵, é a pergunta por saber se na ideia de Deus [e na experiência de Deus] o elemento racional supera o elemento irracional (não-racional) ou até se o exclui completamente, ou se é o contrário que acontece. Metodologicamente, o autor se situa na linha da fenomenologia de Husserl, sendo por este até considerado, em seu tempo, como a melhor aplicação do método fenomenológico para o campo da religião. Otto parte da pressuposição de que o que se chama *religião* é um conjunto de ideias, práticas, conceitos e representações que são produzidos com auxílio da razão e são acessíveis por meio de definição racional bem como de ritualizações formais (REIMER, 2014 a, p. 1,2)²⁶. Neste sentido, a fé seria uma convicção no âmbito de tais conceitos racionalmente elaborados, contudo, o próprio Deus, ou o

²³ Epígrafe de abertura de *O Sagrado*, Rudolf Otto. Tradução: “O tremor é o melhor que há na humanidade. Enquanto o mundo lhe discute o sentimento, arrebatado ele sente profundamente o assombro”.

²⁴ OTTO, Rudolf. *Das Heilige. Über das Irrationale in der des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, 1917. Nesta tese, para as citações e referências utilizaremos a tradução em Língua Portuguesa da editora Sinodal/São Leopoldo, segunda edição, 2011. A principal obra de Rudolf Otto é o seu livro *O Sagrado*, publicada em 1917, quando já era docente de Filosofia da Religião na Universidade de Marburg, neste livro, Otto não faz menção da fenomenologia de Husserl, mas faz uma descrição fenomenológica da experiência religiosa, utiliza o *apriori* como conceito reflexivo bem como trabalha com os conceitos racional e não-racional.

²⁵ Rudolf Otto nasceu em Peine, Alemanha, em 25 de setembro de 1869, Teólogo de renome internacional, iniciou seus estudos teológicos em Erlangen e terminou o doutorado em Göttingen com a tese sobre *As Concepções de Espírito Santo em Lutero*. De 1897 até 1914 foi professor livre-docente de Filosofia da Religião na Universidade de Göttingen, de 1915 a 1917 trabalhou na Universidade de Breslau, e a partir de 1917, até sua aposentadoria em 1929, foi professor na Universidade de Marburg, onde faleceu em 06 de março de 1937.

²⁶ Material utilizado em sala de aula no Doutorado em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás em 2014-2.

Sagrado, ou o Transcendente, entendido aqui em termos ontológicos, permaneceria uma grandeza *inacessível* no campo das operações próprias da racionalidade, apesar de toda a clareza (racional) dos predicados racionalmente elaborados. Isso se deve, segundo Otto, fundamentalmente ao caráter da irreducibilidade do Sagrado a qualquer tipo de conceitualização, com isso, o autor rompe com a dualidade sujeito-objeto típica do pensamento cartesiano ocidental, havendo sempre um sujeito envolvido na operação interpretativa e comunicativa do evento fundante.

A questão colocada por Otto é, quais são as experiências e vivências que constituem o fundamento da religião? O sagrado é a designação para a experiência do *numinoso* (sentimento criatural ante ao imponderável), sendo assim o autor descreve e analisa como as pessoas reagem diante do sagrado, a sua atenção não está voltada para os testemunhos petrificados da história da religião, mas para a vivência concreta da religião, ou como se expressa a religião. Como as pessoas experimentam o sagrado? Otto trata da religião viva, da forma como o *numinoso* atinge a pessoa humana, como o sagrado enquanto origem de toda a religião se expressa em suas diversas formas.

Em primeiro lugar, Otto realça o sagrado como uma categoria composta: racional e irracional. A definição da divindade e a respectiva tentativa de nomear os atributos insondáveis forma a tentativa do ser humano em perceber Deus, se chamarmos de racional um objeto que pode ser pensado com essa clareza conceitual, podemos conceituar como racional a essência da divindade descrita nesses atributos, e a religião que os reconheça e afirme, é, nesse sentido, uma religião racional.

Esta racionalidade não esgota a divindade, o *árreton*, o inefável não os isenta da possibilidade de apreender a seu respeito, assim nos deparamos com o contraste entre racionalismo e religião mais profunda (OTTO, 2011, p. 34-35). Pode-se ir além da negação ou afirmação do milagre, na ideia de Deus o aspecto racional pode preponderar sobre o irracional, talvez excluindo-o totalmente, ou o inverso. Esta tendência para a racionalização prevalece até hoje na teologia e ciências da religião, o estudo da religião não se esgota em seus enunciados racionais.

Em segundo lugar, Rudolf Otto diz que a categoria do sagrado apresenta um elemento ou momento bem específico que foge ao acesso racional no sentido do

impronunciável e do indizível na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual (2011, p. 37, 38). O uso do termo *heilig*, e seus correlatos linguísticos, não é rigoroso. Tem a ver com o *algo mais*, não implicando o aspecto moral, pelo menos num primeiro momento e nunca de modo exclusivo. O algo a mais, de fato, desconecta, sobretudo, do seu aspecto racional.

O Sagrado está em todas as religiões, o *qadosh* hebraico, o *hagios* grego, o *sanctus* e o *sacer* latino, designam o bem absoluto. Então usa-se o termo *heilig* para traduzí-los como o *sagrado santo*. Surgindo assim o termo *numinoso*, do latim *omen* se pode formar *ominoso*, de *numen*, então *numinoso*, referindo-se a uma categoria numinosa de interpretação e valoração, bem como a um estado psíquico *numinoso* que sempre ocorre quando há experiência humana com o sagrado. O *numen* é estimulável, despertável como tudo aquilo que provém do espírito.

Segundo o professor de história da religião na Universidade de Marburgo, Hans-Jürgen Greschat (2005, p. 109), Rudolf Otto se opõe ao racionalismo que domina tanto a teologia quanto a ciência da religião, Deus é caracterizado com palavras como espírito, razão, vontade, e tais predicados são palavras definíveis, é nesse sentido que Deus é qualificado como algo racional, não obstante a impossibilidade de esgotar a ideia de divindade, pois se referem a um elemento que não é racional.

Como compreender o lado irracional da divindade? Para Otto (2001, p. 38), a resposta é, por meio da experiência religiosa na apreensão do objeto numinoso. Ainda abordando esta questão, Greschat (2005, p. 112) entende que o sagrado designa o lado irracional de Deus, ou seja, despido de seus aspectos racionais, sobrando assim, o *numinoso*, despertado nos sentimentos do ser humano. Neste caso, experimenta-se o *numinoso* no sentimento da criatura que se espanta, ou se abisma, perante o *mysterium tremendum*, por conseguinte percebemos o Numinoso apenas no espelho das sensações numinosas, e como fator aglutinante tanto em seus momentos racionais e irracionais, esta sensação numinosa é uma experiência *a priori*.

Em terceiro lugar, o sentimento de criatura como reflexo da numinosa sensação de ser objeto na autopercepção. Otto convida o leitor para um momento de forte excitação religiosa de devoção e arrebatamento, o que Schleiermacher

chamou de *sentimento de dependência*, como o sentimento natural da criatura, amor, medo, culpa em suas experiências numinosas que inundam as diversas áreas da vida (2001, p. 40,41).

Somente quando se vivencia a presença do *numen*, como no caso de Abrão em Gênesis 18.27 ²⁷, ou quando se sente algo que tenha caráter *numinoso*, ou seja, somente pela aplicação da categoria do numinoso a um objeto real ou imaginário é que o sentimento de criatura pode surgir como efeito da psique. O sentimento subjetivo de dependência absoluta pressupõe uma sensação de superioridade e inacessibilidade absoluta do numinoso.

As várias manifestações e sensações religiosas surgem necessariamente da sensação do *mysterium tremendum*, do mistério arrepiante na psique humana, deste modo:

conceitualmente, mistério designa nada mais que o oculto, ou seja, o não evidente, não apreendido, não entendido, não cotidiano nem familiar, sem designá-lo mais precisamente segundo seu atributo. Mas o sentido intencionado é algo positivo por excelência. Seu aspecto positivo é experimentado exclusivamente em sentimentos. E esses sentimentos, certamente podemos explicitar em formulações sugestivas (OTTO, 2011, p. 45).

O numinoso, como ele é irracional, pode ser indicado pela reação especial de sentimento desencadeado na psique, ou seja, sua natureza é do tipo que arrebatada e move uma psique humana como tal sentimento. Outros desdobramentos basilares e importantes de aspectos do Numinoso, a saber, são:

1. O aspecto *tremendum* (arrepiante), o tremor, temor, assombro e medo, um sentimento bastante conhecido dos humanos em suas relações com o divino e com o diabólico, assim como tão presente nos textos sagrados (OTTO, 2011, p. 45-50).

2. O aspecto *majestas* (avassalador), apresenta o aspecto de poder majestade, domínio, hegemonia e supremacia e inacessibilidade absoluta daqueles que o buscam (OTTO, 2001, p. 51-54).

²⁷ "Disse mais Abraão: Eis que me atrevo a falar ao Senhor, eu que sou pó e cinza" (tradução Almeida Revista e Atualizada).

3. O aspecto *orge* (enérgico), a energia do numinoso, seus múltiplos modos de existir, sobretudo em sua ira, simbolizando paixão, natureza emotiva, força e vontade (OTTO, 2011, p. 55).

4. O aspecto do *mysterium* (o totalmente outro), segue a aporia de que um Deus compreendido não é Deus, este mistério, de um modo geral, significa inicialmente apenas enigma, inexplicável (OTTO, 2001, p. 56). O *mysterium* é uma analogia que não esgota o objeto em si, o totalmente outro, pois o sobrenatural e o supramundano são designações que atribuem ao mistério em relação ao mundo, o totalmente outro foge ao nosso entendimento na medida em que transcende nossas categorias.

5. O aspecto *fascinans* (potente encanto), é um dos aspectos do totalmente outro como paradoxo e antinomia, constituem, justamente, o cerne da experiência do sagrado. Isto é verificável na distinção meramente racional da divindade e aquela que transmite a sensação do irracional, do numinoso, em ambas, há o elemento ora aproximador, ora distanciador, o que apavora, ou atrai apesar do medo, mas fascina, essa harmonia contrastante, esse duplo caráter do numinoso, em seus aspectos divinos e diabólicos, destacam o mistério *fascinans* (OTTO, 2001, p. 68).

6. O aspecto *ungeheuer*²⁸ (assombroso, monstruoso) aponta para algo suspeito e enigmático, ou inquietantemente misterioso como algo que não é só o maravilhoso, mas também prodigioso e assombroso (OTTO, 2001, p. 79,80).

7. O aspecto *augustum* (supremo reverenciável) é o valor objeto em si a ser respeitado, é um elemento central nas religiões, é uma obrigação íntima de normatividade da consciência na obediências e coerções para o reconhecimento da divindade (OTTO, 2001, p. 92).

Não obstante os diversos aspectos do numinoso destacados acima, Rudolf Otto insiste, em sua teoria sobre o sagrado, na reflexão sobre o que significa dizer irracional? Esta questão está no próprio subtítulo do livro: *Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Lida-se com este termo em diversas áreas, no caso a ser trabalhado por esta tese mais adiante, a irracionalidade na

²⁸ A única palavra em Alemão na sequencialidade latina dos termos explicativos para o Numinoso. Uma aproximação antroponímica para a linguagem alemã no que é superlativamente exorbitante e assombroso.

relação direta entre a ficção de João Guimarães Rosa e a compreensão do sagrado pelas ciências da religião, o que para Rudolf Otto:

o irracional é a realidade nua e crua; diante da razão, o espírito; frente ao necessário, o acidental; face ao derivável, o meramente fortuito; diante do transcendental, o psicológico; face ao que é determinável *a priori*, aquilo que é reconhecido *a posteriori*; frente à razão, cognição e determinação pelo valor, o poder, a vontade e o arbítrio; impulso, instinto e as forças obscuras do subconsciente frente ao reconhecimento, à reflexão e ao planejamento inteligente; profundezas psíquicas e sensações místicas na alma e na humanidade, inspiração, pressentimento, intuição profunda, vidência e por fim também as forças ocultas; ou em termos bem gerais: a ânsia inquieta e a fermentação geral da época, a busca pelo inaudito, jamais visto na literatura e nas artes plásticas. O irracional pode ser tudo isso e mais, sendo exaltado ou maldito como irracionalismo moderno, dependendo do caso (OTTO, 2001, p. 97).

Quem faz uso do termo deve dizer em que sentido o faz. Por irracional, entenda-se não o vago e néscio, nem o ainda não submetido à razão, nem o pulsar individual, nem as engrenagens de um mundo contra a racionalização, e nem aquilo que foge à interpretação inteligente. O irracional é o que está em redor das clarezas conceituais, a existência de uma esfera misteriosa e obscura que foge não ao nosso sentir, mas ao nosso pensar conceitual, e que por isso chamamos de "o irracional" (OTTO, 2001, p. 98).

A proposta de Rudolf Otto é que o objeto da *numinose* permanece na indestrincável névoa da experiência não conceitual, do sentir apenas, não podendo ser plenamente interpretável, por exemplo, o totalmente outro permanece indizível, o numinoso pode ser desencadeado e alimentado somente na psique humana com seu impacto arrebatador e poderoso. Para o homem, no sentido pleno da palavra, o sagrado é de fato uma categoria composta em seus componentes, ora no esforço racional, ora no irracional, este sentimento do numinoso eclode no fundo da alma a partir das experiências sensoriais do mundo vivido.

Sobre as manifestações do Sagrado, Otto (2011, p. 180), afirma que uma coisa é apenas acreditar no supra-sensorial, outra, também vivenciá-lo; uma coisa é ter ideias sobre o sagrado, outra, perceber e dar-se conta do sagrado como algo atuante, vigente, a se manifestar em atuação. Esta capacidade de conhecer e reconhecer genuinamente o sagrado em sua manifestação Rudolf Otto chama de divinação (2001, p. 181).

O reconhecimento de algo como um sinal do numinoso consiste em deparar-se com um processo complexo que não pode ser explicado de forma natural, pois o evento em pauta, por ter uma causa supra-mundana, ou sobrenatural, é um sinal conceitual do sagrado ou do profano, mas não plenamente apreendido. Neste aspecto, tanto o sinal do sagrado quanto o processo de divinação, se aproximam do conceito de hierofania de Mircea Eliade.

O Sagrado Hierofânico em Mircea Eliade

Em *O Sagrado e o Profano*, originalmente escrito em 1957, Mircea Eliade²⁹ dá continuidade teórica do trabalho de Rudolf Otto, em *O Sagrado* (1917). Na introdução do livro Eliade (2001, p. 15) faz um brevíssimo e importante resumo sobre a noção de sagrado em Rudolf Otto, aplicando-se em analisar as modalidades de experiência religiosa, voltando-se, sobretudo, para o lado irracional, ao poder da experiência terrífica e irracional, neste:

descobre o *sentimento de pavor* diante do sagrado, desse *mysterium tremendum*, dessa *majestas* que exala a superioridade esmagadora de poder, encontram-se o temor religioso diante do *mysterium fascinans*, em que se expande a perfeita plenitude do ser, estas experiências são denominadas de *numinosas* (do latim numen, Deus) porque elas são provocadas pela revelação de um aspecto do poder divino. O numinoso singulariza-se como qualquer coisa de ganz andere, radical e totalmente diferente [...] O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais. É certo de que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum* ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem (2001, p. 16).

No centro da experiência religiosa do homem, Eliade situa a noção de *Sagrado e o Profano*, e especificamente, o conceito de *hierofania* através do qual a manifestação do transcendente em um objeto ou um fenômeno no cosmo. O homem, diante do totalmente outro, tem o sentimento de sua profunda nulidade, o

²⁹ Mircea Eliade nasceu em Bucareste, Romênia, em 9 de março de 1907 e morre em Chicago, Estados Unidos, em 22 de abril de 1986. Foi estudante e, posteriormente, professor na Universidade de Bucareste, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista. Fez parte do círculo de *Eranos*, designação dada ao encontro de pensadores sobre a espiritualidade na cidade de Ascona, Suíça, a partir de 1950, tornando-se em 1957 professor titular no Departamento de História das Religiões da Universidade de Chicago (GUIMARAES, 2000, p. 14).

sentimento de ser apenas a criatura, pó e cinza. O sagrado se manifesta sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais, "e a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que "ele se opõe ao profano" (ELIADE, 2001, p. 17). Décadas depois do trabalho original de Rudolf Otto, Mircea Eliade propõe-se a apresentar o fenômeno do sagrado em toda a sua complexidade não apenas no que ele comporta de irracional.

O Sagrado se manifesta quando o homem toma conhecimento daquilo que se mostra como algo absolutamente diferente do profano. Este ato de manifestação chama-se de *hierofania*, algo de sagrado se nos revela (ELIADE, 2001, p. 17). Por exemplo, a manifestação do sagrado em um objeto como uma pedra, ou árvore, ou em uma hierofania suprema, como Jesus Cristo. O cosmo pode tornar-se uma hierofania, e o sagrado equivale ao poder, ou está sempre saturado de ser, assim o homem religioso deseja profundamente ser e participar da realidade, saturar-se desse poder supramundano, o poder hierofânico na realidade humana.

Sagrado e profano, são dois modos de ser no mundo, poder e não poder, cosmos e caos (ELIADE, 2001, p. 19). Diferentes posições humanas no cosmo, duas situações de ser no mundo em suas funções vitais como alimentação, sexualidade, trabalho, festas, espaços e tempos. O sagrado e o profano constituem-se em duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história, onde:

os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana. [...] O homem das sociedades tradicionais é, por assim dizer, um *homo religiosus*, mas seu comportamento enquadra-se no comportamento geral do homem (ELIADE, 2001, p. 20).

O que interessa ao autor é, acima de tudo, é apresentar as dimensões específicas da experiência religiosa, salientar suas diferenças com a experiência profana do mundo em suas diversas economias, culturas e organizações sociais, tanto em um cosmo sacralizado quanto num cosmos dessacralizado. Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, ele apresenta roturas, quebras, há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras, e:

quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo (ELIADE, 2001, p. 26).

Para viver o mundo é preciso fundá-lo, e no espaço sagrado implica em uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o mundo, mais precisamente, o nosso mundo, o cosmos; o restante já não é um cosmos, mas uma espécie de outro mundo, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, estranhos, tem-se de um lado um *cosmos* e de outro um *caos*.

O sagrado revela a realidade absoluta e, ao mesmo tempo, torna possível a orientação, portanto, funda o mundo, no sentido de que fixa os limites e, assim, estabelece a ordem cósmica. Logo, os três níveis cósmicos, terra, céu e regiões inferiores tornam-se comunicantes, assim o mundo deixa-se perceber como mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado. O homem religioso só pode viver num mundo sagrado porque somente um tal mundo participa do ser, existe realmente.

Essa necessidade religiosa exprime uma inextinguível sede ontológica. O homem religioso é sedento do ser, essa sede ontológica manifesta-se de múltiplas maneiras, cada homem religioso se situa ao mesmo tempo no centro do mundo e na origem mesma da realidade absoluta que lhe assegura a comunicação com os deuses, e essa nostalgia religiosa exprime o desejo de viver num cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do criador. É a experiência do tempo sagrado que permitirá ao homem religioso encontrar periodicamente o cosmos tal como era no princípio, no instante mítico da criação.

Eliade diz que (2002, p. 7, 8) o que lhe interessa é justamente o estudo comparativo, o único capaz de revelar, por um lado, a morfologia inconstante do sagrado e, por outro, o seu devir histórico, ou seja, revela uma modalidade de sagrado enquanto hierofania, e enquanto momento histórico, revela uma situação do

homem em relação ao sagrado, assim a hierofania é sempre histórica. Haroldo Reimer (2014 b, p. 2)³⁰, comentando sobre Eliade, diz que o sagrado confere estado de cosmos ordenado ao caos do mundo. A busca da percepção desta ordem chama-se de cosmicização, a detecção do real enquanto ordem no mundo, ou o procedimento mediante o qual o sujeito, ou a consciência do sujeito, dá fundamento à realidade a partir de pontos norteadores, ou da realidade do real, tomados como absolutos, a irrupção do sagrado no mundo da consciência do sujeito outorgando sentido à própria realidade.

A hierofania, ou a manifestação do sagrado, pode se dar por meio de objetos, de lugares ou do espaço temporal, tornando-os também sagrados (TELES, 2009, p. 17, 18). Em objetos, quando ele se transforma em qualquer outra coisa, no entanto, sem deixar de ser ele mesmo, mas com um poder simbólico sobre ele mesmo. Em espaço físicos, há porções de espaços qualitativamente diferentes das outras, todo espaço sagrado implica em uma hierofania, lugar da irrupção do sagrado naquele meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. Em espaços temporais, na duração temporal cotidiana, há intervalos de tempos sagrados, que são as festas, que remetem à uma cosmogonia originária.

Nestas questões, o sagrado fascina porque reacende, no coração da existência histórica, o desejo do real e a esperança da salvação (GUIMARAES, 2000, p. 14). O sagrado como o que é real e significativo por excelência, em oposição ao profano, domínio do não-ser, das coisas em seu fluxo caótico e ameaçador é uma experiência do sagrado como *renovatio*, a experiência primeira e fundante do mundo, um desejo profundamente enraizado no homem de se encontrar no coração do mesmo real, no centro do mundo em sua estrutura simbólica e dialética da manifestação do sagrado (GUIMARAES, 2000, p. 569). A ordem das manifestações do sagrado refere-se à posição do homem dentro do universo (céu, água, terra, etc), é vista como uma categoria primária da manifestação do sagrado, às quais se acrescentam as hierofanias tópicas, as categorias consolidadas do espaço e do tempo.

³⁰ Material utilizado em sala de aula no Doutorado em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás em 2014-2.

A compreensão do sagrado nos dá um instrumento precioso com o qual a sua abordagem e tratamento em obras literárias vai além do tema, e mesmo além de doutrinas religiosas, o que para Suzi Frankl Sperber (2002, p. 85, 87), professora do Departamento de literatura da UNICAMP, destaca que o mundo da poesia tem sacralidade, uma relação inalienável entre literatura e sagrado, que, no entanto, deve-se tomar o cuidado a fim de não incorrer no risco de não simplificar as representações da realidade, despojando-as de seus conflitos e contradições.

A complexidade das manifestações humanas, pela palavra, revela ao mesmo tempo a sua relação com o sagrado, assim como sua relação com aspectos da vida humana e em sociedade. As efabulações, ou os fatos da trama em uma obra de arte literária, ao serem inseridas no fluxo da história pelo narrar, possibilitam a compreensão do ser humano no mundo através de um texto, que potencialmente descreverá manifestações do Totalmente Outro para o ser humano, assim como as devidas interpretações do mesmo.

O sagrado tem seus conteúdos expressos pela linguagem, estrutura-se por meio da linguagem. A narratologia do sagrado se constitui em uma espécie de linguagem da cultura, linguagem das narrativas sobre Deus e sobre o mundo sagrado e profano, através de estruturas próprias, da construção de símbolos que geram sentido de modo ilimitado. Pensar o sagrado como linguagem, como sistema de comunicação e de geração de sentido é uma forma de conceber o fenômeno religioso (NOGUEIRA, 2012, p. 10).

Por conseguinte, o mito, a narrativa por excelência, é tanto uma forma social de expressar origem, pertença, relações com o sagrado, como um sistema de criação (*poiesis*) e conhecimento de mundo, seja na classificação que propõe em seus eixos paradigmáticos, seja na organização narrativa que dá a personagens, ações, espaços e temporalidades.

Para entender a linguagem religiosa, em seus símbolos, mitos e ritos, é necessário partir da experiência do sagrado que a própria linguagem quer comunicar (CROATTO, 2010, p. 41). O transcendente é mediado pelo contexto histórico, cultural e social da experiência humana, a vivência relacional com o mundo, com outros seres e com um grupo humano exerce grande influência na socialização da experiência religiosa.

Neste trabalho doutoral nos utilizaremos do conceito de numinoso para a leitura do romance e do conto em questão, assim como o conceito de hierofania e hierofania tópica para a leitura do “personagem” chamado sertão e os demais personagens. O sagrado que há nos meandros da interdisciplinaridade entre literatura e as ciências da religião é o nosso percurso nesta pesquisa. Na esteira de Rudolf Otto e Mircea Eliade, tanto nos conceitos de numinoso e hierofania, esta tese seguirá na pesquisa da obra literária de João Guimarães Rosa, especificamente no *Grande Sertão: Veredas*, e também a narratologia do conto sagrado, o *Chronos Kai Anagké*. A relação entre literatura brasileira e ciências da religião é a proposta desta pesquisa de doutoramento na Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

1.3 LITERATURA, SAGRADO E TESTEMUNHO: UMA VEREDA METODOLÓGICA PARA AS CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Uma obra italiana do teórico literário Roberto Calasso (2004), *La letteratura e gli dei* (A literatura e os deuses), formada por oito *Weidenfeld Lectures* apresentadas na Universidade de Oxford, destaca que os deuses são hóspedes fugidios da literatura, deixam nela o rastro dos seus nomes, mas logo a desertaram, e que:

toda vez que um escritor esboça um texto, tem de reconquistá-lo. A mercurialidade que anuncia os deuses, sugere também a sua evanescência, mas nem sempre foi assim, pelo menos enquanto existiu um liturgia. Aquela trama de gestos e palavras, aquela áurea de controlada dramaticidade, aquele uso de certas substâncias e não de outras: tudo isso aplacava os deuses, até o momento em que os homens deixam de invocá-los. A seguir sobram apenas, restos esquecidos num acampamento abandonado, as histórias dos deuses que haviam sido o substrato de todo o gesto. Arrancadas de todo seu solo e expostas a uma luz áspera, na vibração da palavra, elas chegaram a parecer impudentes e tolas, e tudo termina como história da literatura (CALLASSO, 2004, p. 9).

Houve um tempo em que os deuses não eram apenas um costume literário, mas um evento ou uma aparição. No entanto, os deuses antigos sobrevivem nos livros. Durante séculos tiveram uma existência ornamental moral em sua versão

paródica original. Na modernidade romântica europeia a literatura se consolida como disciplina autônoma, e é neste exato momento que a literatura "pode transformar-se num estratagema eficaz para fazer os deuses escapem da clínica universal e, também, para reinseri-los no mundo, dispersando-os sobre a sua superfície, onde sempre residirem" (CALASSO, 2004, p. 120). O mundo continua a ser este lugar de epifanias, e para mover-se no meio delas, a literatura se torna a descrição potencial do mito, das narrativas fundantes, o que Roberto Calasso chama de "literatura absoluta", um saber que encontra fundamento em si mesmo e se expande, por toda parte, como uma nuvem, capaz de abarcar qualquer perfil, indiferente a qualquer limite:

literatura porque se trata de um saber que se declara e se pretende inacessível por outra via que não seja a da composição literária; absoluta porque é um saber que corresponde à busca de um absoluto, e por isso, não pode comprometer nada menos do que o todo, e ao mesmo tempo, é algo ab-solutum, dissolvido de qualquer vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade a respeito do corpo social. Às vezes proclamado com arrogância, outras vezes praticado de forma clandestina e dissimulada, esse saber deixa-se perceber na literatura, como presença ou presságio, desde a alvorada romântica, na Alemanha, e parece destinado a não abandoná-la mais: como uma espécie de mutação irreversível, que pode ser celebrada ou execrada, mas pertence, agora à fisiologia da escrita (CALASSO, 2004, p. 120).

No laboratório secreto dos escritores está o útero iniciante da literatura, contudo nas especulações abissais sobre conhecimentos e percepções humanas a literatura não é coisa de um sujeito só. Os atores são, pelo menos três: a mão que escreve, a voz que fala, o deus que vigia e impõe, entre estes seres autossuficientes ocorre um contínuo processo de triangulação, daí surge a ambiguidade da literatura, porque o ponto de vista desloca-se, incessantemente, entre esses extremos, sem nos avisar, e, às vezes, sem avisar o autor, isto sustenta toda a literatura (CALASSO, 2004, p. 136, 137).

Na perspectiva cristã, tão conhecida em nossa realidade brasileira, professor da Universidade Federal Fluminense, José Carlos Barcelos, no artigo *Em busca do significado teológico de obras literárias*, entende que é legítimo caracterizar a literatura como forma não teórica de teologia cristã sempre que ela propõe "uma reconfiguração crítica da fé cristã e da vida eclesial percebida enquanto cultura, acontecimento linguístico e, portanto, como fenômenos passíveis de compreensão hermenêutica" (2000, p. 124). Este entendimento percebe a realidade do sagrado

como uma interpretação da experiência humana de fé, e a literatura como um adequado discurso e linguagem apta a construir uma interpretação crítica de tradições religiosas. Destarte, esses dois princípios, o sagrado e a literatura, possuem uma afinidade tanto antiga, como de profunda relevância contemporânea para a reivindicação e explicação da condição humana. Na esteira de José Carlos Barcelos, o professor alemão Karl-Josef Kuschel, em *Os Escritores e Escrituras: retratos teológico-literários*, também aborda a tensão constante na relação entre arte e religião, literatura e fé, destacando o conceito de *teopoética*, o interesse heurístico na estilística literária de um discurso sobre deus (KUSCHEL, 1999, p. 31). Neste caminho, cita uma declaração de Kuti Marti, em *Carinho e dor*, 1979, de que talvez Deus mantenha alguns poetas à sua disposição para que o falar sobre Ele preserve a sacra irredutibilidade que sacerdotes e teólogos deixaram escapar de suas mãos (apud KUSCHEL, 1999, p. 209). Assim, em ambas as dimensões, o sagrado e a literatura, buscam uma apreensão mais densa e crítica da realidade³¹. Esta tem sido uma preocupação e oportunidade de diálogos transdisciplinares para o ambiente acadêmico brasileiro, uma produção frutífera da academia a partir de diversos métodos e metodologias para os estudos das interrelações entre literatura e ciências da religião, uma pluridiversidade de caminhos que cada autor leva em conta na produção dos respectivos textos.³²

³¹ Neste foco, tantos outros importantes autores e trabalhos surgiram na academia brasileira nas últimas três décadas, tais como: Gustavo Bernardo Krause (UERJ); Eliana Yunes e Maria Clara Bingemer (PUC-RJ), Luiz Felipe Pondé e Waldecy Tenório (PUC-SP), Jimmy Sudário, Terezinha Zimbrão, Eduardo Gross e Faustino Teixeira (UFJF); Antonio Magalhães e Eli Brandão (UEPB); Rafael Camorlinga Alcaraz e Salma Ferraz (UFSC), Paulo Soethe (UFPR) e Kathrin Rosenfield (UFRS); Joe Marçal (UFSE); Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA); ou mesmo em associações internacionais como a ALALITE (Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia) e a ISRLC (International Society for Religion, Literature and Culture), ou em GTs da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) e da ENANPOL (Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística); assim como em GTs da ANPETECRE (Associação Nacional de Pósgraduação em Teologia e Ciências da religião).

³² 1. Um histórico editorial organizado por Jean-Pierre Joshua e Johann Baptist Metz: *Teologia e Literatura*, da internacional revista Concilium, número 115, ano de 1976. 2. A obra do padre e professor de Teologia, Dr. Antonio Mazatto: *Teologia e Literatura* - reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado, lançado pela Loyola em 1994. 3. Dois livros do ex-coordenador do departamento de Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo, e atual professor da Universidade Estadual da Paraíba, Dr. Antonio Magalhães: *Teologia e Literatura*, publicado pela UESP em 1997. E o mais recente, *Deus no espelho das palavras* - Teologia e literatura em diálogo, lançado pela Paulinas em 2000. 4. O livro do professor da Universidade Federal Fluminense, doutor em Teologia e Literatura, José Carlos Barcelos (*in memoriam*): *Literatura e Espiritualidade* - uma leitura de Jeunes Anées de Julien Green, publicado pela editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC) em 2001. 5. O livro organizado pelo professor do Departamento de Ciências da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, Dr. Eduardo Gross: *Manifestações Literárias do Sagrado*, lançado pela editora da UFJF no ano de 2002. 6. Uma obra de

Como afirma o professor de Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe, Dr. Joe Marçal dos Santos (2012, p. 29), o romance é um fenômeno próprio da modernidade, e, naquilo que ela engendra e expressa historicamente da autocompreensão humana e suas formas de relação, a religião sempre tem sido um aspecto pertinente e próprio de sua constituição temática e mesmo filosófica. Por conseguinte, no diálogo entre literatura e ciências da religião, ainda temos como principal desafio a carência de método estabelecido.

Outra importante pesquisadora, a professor Adna Candido de Paula (2012, p. 141), da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri propõe um caminho, a fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) em diálogo com a fenomenologia literária de Roman Ingarden (1893-1970), no entanto, é apenas mais um dentre tantos outros caminhos possíveis.

Em todo caso, apesar das inúmeras optatividades metodológico-acadêmicas, o que tem prevalecido é o caminhar acadêmico do pesquisador sendo utilizado e verificado na ampla produção livresca sobre as relações entre literatura e sagrado.

entrecruzamiento de narrativa e historia, la alianza de ficción y realidad, la voluntad, en fin, de canalizar una denuncia, dar a conocer o mantener viva la memoria de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos, cuya peripecia pasa a la literatura ya sea como directo

duas professoras do Departamento de Letras e Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Elyana Yunes e Maria Clara Bingemer: Bem e Mal em Guimarães Rosa, publicada pela Editora da PUC em 2008. 7. O livro organizado pelo professor Geraldo de Mori, do Departamento de Teologia da Faculdade dos Jesuítas de Belo Horizonte, em parceria com os professores Luciano Santos e Carlos Caldas: *Aragem do Sagrado* - Deus na literatura brasileira contemporânea, publicado pela Loyola no ano de 2011. 8. A relevante produção e contribuição da professora do departamento de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina, Salma Ferraz: *Em nome do Homem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999; *O Quinto Evangelista* - O (des)evangelho Segundo José Saramago. Brasília: UNB, 1999; *Na Terceira Margem da História*. Blumenau: EDIFURB, 1999; *A sagrada luxúria de criar*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999; *O Ateu Ambulante*. Blumenau: Edifurb, 2000; *Teologia e Literatura*. Blumenau: FURB, 2005; *Deuses em poética*. Paraíba: EDUEPB, 2008; *Pólen do Divino*. Blumenau: FURB, 2011; *No princípio era Deus e Ele se fez poesia*. Rio Branco: Ed. Universidade Federal do Acre, 2008; *Maria Madalena*: das páginas da Bíblia para a ficção. Maringá: EDUEM, 2011; *As Faces de Deus na Obra de um Ateu*. 2. ed. Blumenau: EDIFURB, 2012; *As Malasartes de Lúcifer*. Londrina: UEL, 2012; *Teografias*. Aveiro: Editora de Aveiro, 2012; *Escritos Luciféricos*. Blumenau: FUEB, 2014; *Sois Como Deuses*. Dourados: EUFGD, 2013; *O demoníaco na Literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2013; *Profetas e Poetas*: entre os céus e a terra. São Paulo: Fonte Editorial, 2013. 9. Uma obra organizada por Jimmy Sudário (Departamento de Ciências da Religião da UFJF) e Maria Clara Bingemer (Departamento de Teologia da PUC RJ) intitulada: *Finitude e Mistério* - mística e Literatura Moderna, lançada em parceria pela editora da PUC RJ e Mauad X no ano de 2014. 10. Um livro do professor do departamento de Letras da Universidade Estadual do rio de Janeiro, Gustavo Bernardo Krause: *A ficção de Deus*, lançado pela Annablume em 2014. 11. Mais recentemente, uma obra da professora do departamento de Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Maria Clara Bingemer: *Teologia e Literatura. Afinidades e segredos compartilhados*, publicado recentemente em parceria da editora da PUC-RJ / Vozes em 2015.

testimonio de parte, ya sea a través de la mediación de un escritor que revela esa historia (MORAÑA, 1993, p. 488).

Na apresentação da base teórica até aqui destacamos que a obra de arte literária aborda a narratologia de intrigas e mimesis da existência humana. Deste modo, a narratologia potencializa o estudo da vida na representação de tempos e espaços psicologizantes/cosmológico, e às vezes comogônicos, entre numinosidades e hierofanias bem presentes numa obra de arte literária como a obra de João Guimarães Rosa em seu teor testemunhal. A mediação histórico-literária é um testemunho, o entrecruzamento narratológico entre ficção e realidade(s) como um caminho para a contínua percepção de valores e tradições peculiares de um determinado recorte sócio cultural no sertão brasileiro. Este, nos rincões entre Minas Gerais, Goiás e Bahia, o espaço físico roseano.

A relação entre literatura e testemunho, ou melhor, a narratologia do testemunho será também método de pesquisa, ou seja, uma possibilidade para falar de testemunho de vivências, o teor testemunhal da literatura "sagrada" roseana será nossa vereda basilar que dialogará com a narratologia ricoeuriana.

Num lugar escolhido da biblioteca do mosteiro ergue-se magnífica escultura barroca. É a figura dupla da histórica. Na frente, Cronos, o deus alado. É um ancião com a fronte cingida; a mão esquerda segura um imenso livro do qual a direita tenta arrancar uma folha. Atrás, e em desaprumo, a própria história. O olhar é sério e perscrutador; um pé derruba uma cornucópia de onde escorre uma chuva de ouro e prata, sinal de instabilidade; a mão esquerda detém o gesto do deus, enquanto a direita exhibe os instrumentos da história: o livro, o tinteiro e o estilo (RICOEUR, 2007).

A citação acima está na abertura do prefácio do livro *A Memória, a História e o Esquecimento*, de Paul Ricoeur (2007, p. 15). Neste, o autor expressa sua preocupação pessoal em que a experiência temporal e a operação narrativa se enfrentam diretamente mediados pela memória e história através do tempo e da narrativa. A fenomenologia da memória ricoeuriana estrutura-se em torno de duas premissas básicas (2007, p. 23): "*De que há lembrança? De quem é a memória?*". As duas perguntas partem do princípio de que toda consciência é consciência de alguma coisa, esta abordagem objetiva é um problema específica da memória, uma

fenomenologia da lembrança, a primeira pergunta apresenta o lado cognitivo da questão, a segunda, um lado pragmático, que neste caso, lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança.

Nesse sentido, a pergunta "*como?*" tende a se desligar da pergunta "*o que?*". O desdobramento da abordagem cognitiva e da abordagem pragmática tem incidência na pretensão da memória à fidelidade em relação ao passado, esta pretensão define o estatuto veritativo da memória em confronto com a história, a lembrança o sujeito é capaz de lembra de si, a reflexão da lembrança, da memória e da reminiscência (RICOEUR, 2007, p. 24). Com isso, tem-se a recordação como uma busca ativa, por outro lado, a simples lembrança está sob o agente da memória, em todo o caso, para Ricoeur, "o testemunho constitui a estrutura fundamental entre memória e a história" (2007, p. 41).

O testemunho na literatura ainda é um *work in progress* na medida em que esse campo teórico de estudos ainda se forma nas interdisciplinaridades do ambiente universitário, e assim amplia-se cada vez mais a bibliografia específica, no entanto, é de fato, já uma estabelecida abordagem teórica da produção literária e artística na academia brasileira. Segundo um dos teóricos da literatura de testemunho no Brasil, o professor da Unicamp Márcio Selligmann-Silva (2003, p. 8):

o testemunho deve ser compreendido tanto no sentido jurídico e de testemunho histórico, ao qual o *testimonio* [Latino Americano] tradicionalmente se remete nos estudos literários, como também no sentido de sobreviver, de ter-se passado por um evento limite, radical, passagem essa que foi também um atravessar a morte, que problematiza a relação entre a linguagem e o real. De modo mais sutil, e talvez difícil de compreender, falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral: que se torna mais explícito nas obras nascidas que têm por tema eventos-limite. Neste sentido, a literatura do século XX, era de catástrofes e genocídios, ilumina retrospectivamente, a história da literatura, destacando este elemento testemunhal das obras.

O testemunho é um elemento constante da produção artístico-literária cabendo ao leitor percebê-la e estudá-la, logo, pensar a literatura brasileira a partir da chave do testemunho implica abrir uma caixa de ferramentas para que o leitor amplie as fronteiras entre as possíveis representações da realidade e da ficcionalidade literária. Pois bem, segundo Wilberth Salgueiro (2001, p. 9) pensar o que há de testemunho na literatura significa pensar nas relações entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma. A noção fundamental dos

estudos sobre o testemunho na literatura vem da chamada literatura de holocausto, ou *literatura Shoah*³³, emblematizada pelos sobreviventes da segunda guerra mundial. O que nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin significa dizer que:

Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (2006, p. 57).

Testemunha não é somente aquele que viu com os próprios olhos, mas também aquele que insiste na reminiscência literária narrada como tentativa histórico-ficcional de (re)inventar o presente. Na América Latina, destaca-se o nome e a luta da índia guatemalteca Rigoberta Menchú (depoimento oral dado à antropóloga Elizabeth Burgos), Nobel da Paz em 1992, e o “romance-testemunho” *Biografía de un cimarrón* (1966), do cubano Miguel Barnet. No Brasil, sobressaem-se as obras que se relacionam aos períodos autoritários, em particular aos 21 anos da ditadura militar de 1964-85, e, mais ainda, aos 10 anos do período do AI-5 (13/12/1968 a 31/12/1978). Exemplos: *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira; *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles; *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. O livro *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*, de Mário Augusto Medeiros da Silva (2008), traz um bom quadro da literatura ficcional do período em pauta. No cinema, recordem-se os filmes *Que bom te ver viva!* (1989), de Lúcia Murat, e *Pra frente, Brasil!* (1982), de Roberto Farias (SALGUEIRO, 2012, p. 285). Portanto, aqui no Brasil temos por aproximação histórica evidente a ditadura militar, inspiradora para uma ampla literatura com teor testemunhal no século XX.

Os Sertões de Euclides da Cunha, *As Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, entre tantos outros livros com teor testemunhal de um época, de uma sociedade, ou de um movimento histórico de resistência e de resiliência. Por isso, o testemunho se coloca desde o início sob o

³³ O termo *shoah*, originário da língua hebraica, é usado para referir-se ao holocausto. A noção fundadora de testemunho vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, como as citadas narrativas de Primo Levi (1919-1987) e a poesia de Paul Celan (1920-1970).

signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade na sempre presente cisão entre a linguagem e o evento, o real e a sua verbalização.

Seligmann-Silva (2003, p. 372), em *O Testemunho: entre a ficção e o real*, afirma que a literatura, na busca incessante pela auto-reflexão da linguagem, não é uma mera imitação do mundo, mas a possibilidade de entrecruzar mundos onde o real não necessariamente seja a realidade, daí o poder da ficcionalidade literária: criar mundos fenomênicos. Etimologicamente, em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica um depoimento de um terceiro em um processo, ou aquele que assiste ao caso, a segunda, aponta para o sobrevivente, ou o estado de martírio, *superstes* descreve a “testemunha” seja como aquele “que subsiste além de”, testemunha ao mesmo tempo *sobrevivente*, seja como “aquele que se mantém no fato”, que está aí presente.

No artigo "O que é Literatura de Testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap)", Wilberth Salgueiro (2012, p. 284) diz que:

Testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um *superstite* (*superstes*) – sobrevivente. Há, naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que “testemunhou”.

Assim, a tensão que habita a literatura na sua relação com o real, de afirmação e negação, também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho existem no espaço entre as palavras e as coisas. Esse limite entre ficção e realidade resgata o que mais de terrível no real para apresentá-lo, mesmo que para isso ele precise da literatura como veículo próprio (SELLIGMAN-SILVA, 2003, p. 373-375). A literatura testemunho não se filia a concepção de arte pela arte, mas sim, a reivindicação da conexão com o mundo extraliterário. O estudo do testemunho exige uma concepção de linguagem como campo associado ao trauma, a violência, à catástrofe e demais vivências humanas. Assim, a escrita não é um lugar para o ócio, mas para o contato com o sofrimento e seus fundamentos por mais que sejam obscuros.

O testemunho roseano é apresentado a partir de uma áurea conversa antropológica com seu crítico e tradutor alemão Gunther Lorenz.³⁴ A entrevista, na verdade, foi uma conversa em conjunto sobre diversos pontos nevrálgicos da vida e das escrituras de Guimarães Rosa. A conversa se torna esclarecedora para a confissão e testemunho de Guimarães ao dizer que “a missão do escritor é o próprio homem” (COUTINHO, 1991, p. 63). Rosa esclarece ainda mais a sua intencionalidade poética:

É que eu sou antes de mais nada este *homem do sertão*; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos acredito tão firmemente como você, que ele, esse '*homem do sertão*', está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa (COUTINHO, 1991, p. 65).

Esse mineiro de Cordisburgo fala do homem do sertão percorrendo o realismo do sertão das Minas Gerais, e ao fazê-lo, penetra no imaginário religioso popular descrevendo e mapeando uma espécie de antropologia do sertão tornando-se impossível separar a biografia de Guimarães Rosa de sua obra: “sobre o sertão não se podia fazer literatura do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões” (COUTINHO, 1991, p. 69). Nesta transformação em escrita do ambiente que o rodeava, Guimarães Rosa não se considerava um romancista, e sim “um contista de contos crítico nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (COUTINHO, 1991, p.70).

Credo e poética, linguagem e vida formam uma interação relevante na arquitetura literária rosenana. Para Guimarães Rosa, o credo do sertanejo é a solidão, pois apenas nesta esfera se poderia descobrir que “o diabo não existe”. Isto seria o (in) finito da felicidade, na verdade, uma espécie de mística roseana da dúvida, plenamente visível em toda a narrativa, ou seja, não do Demo teológico, mas do imaginário do mal em suas dialéticas confundidas com saga, travessia e destino na narratologia roseana. Neste caso, o Diabo pode ser vencido porque existe o homem, a travessia para a solidão que equivale ao conhecimento e domínios dos imaginários do mal. Nesta pista metafísica sobre o centro da antropologia literária roseana, pela

³⁴ Publicada originalmente em LORENZ, Gunther. João Guimarães Rosa. in: *Diálogo com a América Latina*: Panorama de uma literatura do futuro. tradução de R.C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973, p. 315-356. Utilizamos aqui a conversa que está no livro: LORENZ, Gunter. Diálogos com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. 2 ed. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Cf. O encontro se deu no Congresso Latino de Escritores Latino-Americanos, em Genova no mês de Janeiro de 1965.

via das funcionalidades dos imaginários ou pela senda literária, o papel do homem segundo Guimarães Rosa provém:

do que denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim coloca o homem no papel de amo da criação.. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com os pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é o meu método. O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto é blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer ao diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal (COUTINHO, 1991, p. 83).

Ao assumir a autoria da criação, o homem assume o papel de criador de mundos e recriador de matérias vertentes, uma espécie de libertação das temporalidades. Guimarães Rosa quer liberar a vida, o homem? Ao ser questionado por Lorenz responde que “é exatamente isso que eu queria conseguir. Quero libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original” (COUTINHO, 1991, p. 84).

No sertão, o homem está em busca de si e do outro. A antropologia roseana, aparentemente, não quer desmitificar nada, ele quer descrever um realismo do sertão, quer deixar a dúvida do destino na travessia: a dúvida sobre o pacto, a dúvida sobre a identidade de Diadorim, a dúvida sobre o pacto do Hermógenes, a dúvida sobre o amor de Riobaldo, a dúvida sobre a vida e do viver do homem humano entre Deus e o Demo. Por isso, a língua é a arma com a qual Guimarães Rosa defende a dignidade do homem nesta Babel poético-mítica em que cada palavra tem sua essência e gênese no sertão onde cada homem pode se encontrar ou se perder. Por exemplo, na entrevista de Guimarães Rosa a Gunter Lorenz se encontra uma afirmativa lapidar que não encontramos alhures: “Eu diria que Grande Sertão foi para mim o término de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, algo que um dia espero, levar-me-á à meta final, é uma autobiografia irracional ou melhor, minha auto-reflexão irracional” (COUTINHO, 1991, p. 94).

E Riobaldo? Guimarães Rosa diz que ele “não é Fausto, Riobaldo é sertão feito homem e é meu irmão... Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto”. Diz crer que “Riobaldo é apenas Brasil” (COUTINHO, 1991, p. 96). Ao término da entrevista Guimarães Rosa acredita que teremos um futuro interessante, espera que seja um futuro humano. O que existe é homem humano, ser livre do peso das temporalidades, uma tentativa de ser criador e autor de sua história. De modo semelhante, Michel Foucault (2002, p. 439) diz que:

O homem, na analítica da finitude, é um estranho duplo empírico-transcendental, porquanto é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo o conhecimento. (...) pois o limiar da nossa modernidade não está situado no momento do homem métodos objetivos, mas no dia em que se constituiu um duplo empírico-transcendental a que se chamou homem.

O testemunho de João Guimarães Rosa a Gunther Lorenz é a demonstração inequívoca da intencionalidade de seu romance *Grande Sertão: Veredas* em diálogo com toda a contística, o teor testemunhal de um homem alicerçado numa parte esquecida do Brasil, o homem no sertão com seus embates, a saber: Deus e Demo, sagrado e profano, vida e morte, ruralidade e modernidade como grande desafio para a virada do século XX ultrapassando tempos e espaços demarcados. Veremos a seguir uma análise do sagrado na literatura roseana como um testemunho mimético de numinosidades onde a ação da fortuna, dos sortilégios, do destino, da fatalidade e de tantos outros fenômenos que atuam na existência humana e são verossimilhantermente demonstrados na literatura de Guimarães Rosa.

2 VESTÍGIOS DO SAGRADO EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. Que mesmo como coruja era – mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscas sedas de brancura. E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. A vereda dele demorava uma agüinha chorada, demais. Até os buritis, mesmo, estavam presos. O que é que buriti diz? É: – *Eu sei e não sei...* Que é que o boi diz: *Me ensina o que eu sabia...* Bobice de todos. Só esta coisa o senhor guarde: meia-légua dali, um outro corgo-vereda, parado, sua água sem-cor por sobre de barro preto. Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbus que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto – que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encosta a palma-da-mão em terra, e sua mão treme pra trás ou é a terra que treme se abaixando. A gente joga um punhado dela nas costas – e ela esquenta: aquele chão gostaria de comer o senhor; e ele cheira a outroras... Uma encruzilhada, e pois! – o senhor vá guardando... Aí mire e veja: as *Veredas Mortas...* Ali eu tive limite certo (GSV, p. 417).

A chave do problema da refiguração literária reside no modo como a história e a ficção, tomadas conjuntamente, proporcionam às aporias do tempo trazidas à tona pela fenomenologia. Ou seja, a réplica de uma poética da narrativa, é a referência cruzada entre história e ficção que (re)produzem este tempo humano tríplice a saber: o tempo cósmico, o tempo histórico e o tempo vivido (RICOEUR, vol 3, p. 169). O *Grande Sertão: Veredas* descreve estas variações imaginativas de um espaço e tempo sagrado dos sertões das Minas Gerais através sob o signo de sinas e limites pessoais bem demarcados, o que nas palavras de Ricoeur (vol. 3, 172) realiza "uma relação de *representância* no terreno da ficção", onde:

A função narrativa, tomada em sua plenitude, abarcando os desenvolvimentos da epopeia ao romance moderno bem como da lenda à historiografia, define-se em última instância por sua ambição de refigurar a condição histórica e elevá-la assim à categoria de consciência histórica (RICOEUR, vol. 3, p. 173).

Ricoeur fala da refiguração cruzada na expressão de efeitos conjuntos da história e da ficção em seus próprios meios de narração e de empréstimos particulares na tentativa de reconstrução do passado. Desta troca entre historização da narrativa (condição histórica) e a ficcionalização da narrativa histórica (consciência histórica) nasce o tempo humano, que nada mais é o tempo narrado, por mim, por você, ou por Riobaldo Tatarana. Neste caso, veremos na obra roseana um quarto tempo, o tempo mítico centrado na vivência das gentes que agem e sofrem num sertão mineiro desenhado numa imagem de céu e inferno visível da ficção de Guimarães Rosa, obra repleta de vestígios historiográficos, geográficos, biológicos, sociais, religiosos representados mimeticamente no conto e no romance que analisaremos.

O vestígio é um conector entre as perspectivas do tempo que o pensamento especulativo dissocia sob a pressão da fenomenologia apoiada com a noção de arquivo e de documento, requisitos fundantes para a prática histórica (RICOEUR, vol. 3, p. 198). Essencialmente, vestígio é um sinal de que o homem, ou alguém outro, deixou no lugar que passou, uma marca deixada por uma coisa, o vestígio é deixado e aí se forma um paradoxo: "Por um lado, o vestígio é visível aqui e agora, como sinal, como marca. Por outro, há vestígio porque antes um homem, um animal, passou por ali, uma coisa agiu" (RICOEUR, vol. 3, p. 203). Por conseguinte, um vestígio nos convida a seguir, a remontar, se possível, o que se passou e o que aconteceu por ali. Sabe-se que um vestígio pode se apagar, pode ser apagado, pode ser perdido e também não levar a lugar nenhum, entretanto, pode também ser conservado intacto, assim torna-se um incentivo à investigação e à pesquisa.

Propomos neste trabalho de pesquisa, "*o caráter da coisa*"³⁵ na literatura de Guimarães Rosa, uma relação de causa e efeito entre a coisa que marca e a coisa marcada, o vestígio combina uma relação de significância, mais discernível na ideia de sinal de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na *coisidade* da marca onde o vestígio é um "efeito-signo". Investigaremos os efeitos ficcionais do romance roseano a partir de um *locus* chamado sertão das Gerais, na prática, o que se vivencia ali. Quais os vestígios do sagrado vivenciados por aqueles seres humanos reais e ficcionais tão conhecidos pelo viajante Guimarães Rosa? Este fenômeno do vestígio do sagrado na ficcionalidade roseana é tomada como pedra

³⁵ RICOEUR, vol. 3, p. 205. Cf. Ricoeur utiliza o termo "*caráter cômico*" (na tradução em português).

de toque do enigma da *preteridade* de um sagrado em transição para o futuro. A partir da vivência e dos registros in loco, com a narrativa do romance, Rosa "desloca o historial para o intratemporal" (RICOEUR, vol. 3, p. 207) ao tempo do calendário com possibilidades hierofânicas de ultrapassá-lo na consciência humana nas múltiplas percepções de fenômenos religiosos tão presentes no cotidiano. Assim usaremos o conceito de vestígio neste capítulo, o vestígio é uma maneira de contar o tempo, e remontar vestígios visíveis a todos ou a alguns. É um dos instrumentos mais enigmáticos mediante o qual a narrativa histórica ou literária refigura o tempo operando o recobrimento do existencial, do empírico na significância do vestígio, interpretado não apenas pela historiografia, mas também pelas mais diversas possibilidades de cruzamentos interdisciplinares entre literatura, sagrado, história, sociedade e cultura.

O vestígio do Sagrado que buscamos nesse capítulo é a *Hierofania*³⁶, qualquer coisa que torna manifesto tudo quanto é sagrado, quer seja *hierofania cósmica, tópica, biológica, aquática* e tantas outras ambiências que carregam em si, ou deixam, vestígios da manifestação do sagrado³⁷. Segundo Mircea Eliade (2016, p. 4) "cada documento revela-nos, à sua maneira, uma modalidade de sacralidade celeste e de sua história". Defendemos nesta pesquisa que a literatura roseana é um arquivo ou documento que apresenta vestígios da vivência do sagrado no chamado sertões das Gerais acumulados até a metade do século XX. Paralelamente ao conceito de vestígio de Paul Ricoeur, Eliade diz que:

cada documento pode ser considerado como uma hierofania, na medida em que exprime à sua maneira uma modalidade do sagrado e um momento da sua história, isto é, uma experiência do sagrado entre as inumeráveis variedades existentes (2016, p. 8).

A obra roseana realiza uma dupla revelação. Em primeiro lugar, revela uma modalidade do sagrado, em segundo lugar, enquanto momento histórico, revela uma situação do homem em relação ao sagrado. Neste documento literário, reúnem-se mitos, ritos, deuses, demônios, superstições, pessoas incomuns, lugares, etc... que manifestam hierofanias tanto em seu conteúdo como em sua forma. E inúmeras das

³⁶ ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. 5ª edição. Traduzido por Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

³⁷ Neste capítulo privilegiaremos as hierofanias cósmicas. Outras modalidades hierofânicas serão apresentadas no capítulo três desta tese.

hierofanias no texto roseano têm valores tanto locais quanto universais, também hierofanias vivenciadas em diversos segmentos sociais.

Para uma conceituação mais clara, Mircea Eliade diz que (2016, p. 17):

chamamos de hierofanias a esses documentos porque cada um deles revela uma modalidade do sagrado. As modalidades desta revelação, assim como o valor ontológico [...] são vistos em cada documento, rito, mito, cosmogonia ou deus, como constituindo uma hierofania; ou por outras palavras, tentemos considerá-los como uma manifestação do sagrado no universo mental daqueles que o recebem.

Claro que a hierofania, para ser realmente hierofania, tem que ultrapassar a sua condição normal de objetos, pessoas, lugares e coisas, ou seja, a dialética da hierofania³⁸, ou seja, ultrapassar simplesmente a dimensão ôntica de objetos. Isto pressupõe uma escolha mais ou menos manifesta, em que incorpora e revela algo para além de si mesmo, e este *algo para além* hierofaniza o mundo que o rodeia, formando uma *cratofania*³⁹, a manifestação da força e poder que serão temidas e veneradas nas ambiências da dialética entre o sagrado e o profano por meio de manifestações insólitas e extraordinárias. Logo, o que revelam todas as hierofanias é "a paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir [...]. Esta coincidência sagrado-profano realiza de fato uma ruptura de nível ontológico" (ELIADE, 2016, p. 34).

Em busca de vestígios do sagrado é que adentraremos no *Grande Sertão: Veredas* e no *Chronos kai Anagké* de João Guimarães Rosa. A seguir, entraremos no miolo *hierofânico e numinoso* da obra literária, o que faremos também nos demais capítulos desta pesquisa.

³⁸ ELIADE, 2016, p. 19.

³⁹ ELIADE, 2016, p. 20.

2.1. GRANDE SERTÃO: VEREDAS - O LIVRO DE GUIMARÃES ROSA

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

Se para Tolstoi o campo russo é a origem do mito, e para Kafka as tortuosas ruas de Praga, para Guimarães Rosa são as veredas do sertão mineiro, o palco da luta do espírito humano contra o diabo e em busca da eternidade⁴⁰.

Grande Sertão: Veredas

*Grande Sertão: Veredas*⁴¹, único romance de João Guimarães Rosa (1908-1967), foi publicado em 1956 pela editora José Olympio, é uma narração sobre a trajetória do jagunço Riobaldo Tatarana e a sua descoberta metafísica de que *viver é muito perigoso*: "Senhor sabe: Deus é definitivamente; o Demo é o contrário Dele... Assim é que digo: eu, que o senhor já viu que tenho retentiva que não falta, recordo tudo da minha meninice" (GSV, p. 58). Livro de ambiguidades intencionais, pontuado pelos opostos (supra)terrenos da existência dos homens, caminhada entre o sim e o não, entre Deus e o Demo, entre paz e violência, entre vida e morte, entre

⁴⁰ Vilém Flusser. A invenção da narrativa de Guimarães Rosa. Cadernos Flusser Brasil, editado pelo prof. Gustavo Bernardo Krause (UERJ). In: <http://flusserbrasil.com/art12.html>

⁴¹ *Grande Sertão: Veredas* foi escrito após viagens pelo sertão mineiro, que Guimarães Rosa realizou em maio de 1952, acompanhando um grupo de vaqueiros. As observações sobre a fala, os costumes, a fauna e a flora locais, que trouxe anotadas em cadernetas, toda aquela experiência somou-se às que já obtivera em duas ocasiões anteriores – o período em que atuou como médico no interior de Minas Gerais, e uma outra excursão pela região feita em dezembro de 1945. O romance foi publicado no primeiro ano do governo Kubitschek, momento em que o Brasil começa a se abrir para o mundo, a obra de Rosa se volta para as regiões mais recuadas do interior do Brasil. Rosa reelabora poeticamente o que há de mais inacessível e brasileiro, prolongando com *Corpo de Baile* suas incursões pelas formas narrativas da oralidade real e ficcional. Enquanto os romances no Brasil e no mundo inteiro estão voltados para os fenômenos urbanos e o engajamento político, o realismo de Rosa persegue um *telos* metafísico. Ele põe em cena as figuras de um imaginário altamente tradicional, senão arcaico: os jagunços e fazendeiros em torno dos quais gravitam as humildes personagens do sertão. Todo o universo da convivência patriarcal e cordial do ensaísmo brasileiro (Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna, Paulo Prado) renasce no modo do encantamento poético roseano (HANSEN, 2006, p. 23).

homem e mulher, entre o que é e o que não é, como a vida e a existência do amor (im)possível entre Riobaldo e Diadorim. Por isso, a travessia é o caminho possível para o que existe, o homem humano, Guimarães Rosa⁴² foi consciente da relação dialética ente ficção e vida⁴³.

Na abertura, ou prefácio de *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001, p. 11) foi reproduzido um *fac símile*, que fora publicado três dias após a morte de João Guimarães Rosa pelo Correio da Manhã, em 22 de novembro de 1967, um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *um chamado João*:

João era fabulista? Fabuloso? Sertão místico disparando no exílio da linguagem comum? [...] Embaixador do reino que há por trás dos reinos, dos poderes, das supostas fórmulas do abacadabra, sésamo? Reino cercado não de muros, chaves, códigos, mas o reino-reino? [...] Tinha parte com... (sei lá o nome) ou ele mesmo era a parte de gente servindo de ponte entre o sub e o sobre que se arcabuzeiam de antes do princípio, que se entrelaçam para melhor guerra, para maior festa? Ficamos sem saber o que era João e se João existiu deve pegar.

⁴² O primeiro dos seis filhos de Florduardo Pinto Rosa e de Francisca Guimarães Rosa (Chiquinha) nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 27 de junho de 1908 e morreu de enfarte em 19 de novembro de 1967, na cidade do Rio de Janeiro, três dias após assumir sua vaga de imortal na Academia Brasileira de Letras. Viveu como médico, militar, escritor, diplomata... Morreu? Sabe-se lá. Como ele mesmo disse no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, a gente morre para provar que viveu, as pessoas não morrem ficam encantadas.

⁴³ *O Grande Sertão: Veredas*, cuja matéria histórica é a guerra no sertão mineiro, é um retrato do Brasil sob o signo da violência e do crime. Os protagonistas são jagunços, capangas ou pistoleiros particulares de chefes políticos, e a instituição da jagunçagem, é um componente que está na origem de todo poder constituído no período da primeira República. Na hierarquia da jagunçagem, segundo é apresentada no *Grande Sertão: Veredas*, dez são os chefes, Riobaldo, Hermógenes, Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Sô Candelário, Titão Passos, João Goanhá, Alípio Mota, Marcelino Pampa, e Zé Bebelo. Este último, é um coronel com pretensões políticas e com a ideia de unidade nacional e da redenção do Norte. Ao focalizar o sistema jagunço, Guimarães Rosa não retrata um poder paralelo, mas o poder. O julgamento na Fazenda Sempre-Verde visa muito além da pessoa empírica de Zé Bebelo, discute-se ali a instituição representada alegoricamente da prática da guerra. O julgamento de Zé Bebelo é a peça chave de uma representação teatral, retórica e mascarada, em que o sistema jagunço fala de si mesmo. No universo de *Grande Sertão: Veredas*, o mestre da arte e do discurso, entendida como arte da persuasão, é Zé Bebelo. Personagem camaleônico, ele se apresenta ora como aspirante a deputado prometendo abolir o jaguncismo, ora como chefe de jagunços, vestido com as insígnias tradicionais do banditismo político social, mas aproveitando a primeira ocasião para tentar entregar seus subordinados às autoridades (BOLLE, 2004, p. 131-132). O discurso de poder é duplo e dissimulado na criação da expectativa de que a vitória sobre ao adversário significaria o fim da guerra.

O romance em questão é um texto sem divisas em parágrafos, capítulos, sem pausa, enigmático e de uma beleza intempestiva. Uma história que demora a começar... Culpa do demo. Um longo monólogo das lutas pelos sertões de Minas, de Goiás e do sul da Bahia, um rio corrente que focaliza a gente e a ambiência peculiar do sertão mineiro. A obra, que à primeira vista parece impenetrável, nos convida ao palco móvel dos embates físicos e metafísicos de todos nós, conforme diz Benedito Nunes (2002, p. 205), que o *Grande Sertão: Veredas* é um romance polimórfico onde o sertão é o mundo e a vida é perigosamente vivida. Os dois pontos que dividem o título '*Sertão: Veredas*' aponta para uma ambiência geográfica bem nítida, que logo a ultrapassa no corpus simbólico e metafísico do sertão além das Gerais. Assim o sinal " - : - " entre os dois sintagmas do título, segundo Paulo Rónai (2001, p. 17), teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou, noutras palavras, entre o intuível e o conhecível. Um avançar de dentro para dentro de oposições (ir)reduzíveis: um sertão ambíguo e universal. Já o travessão (—) e o símbolo do infinito (∞), no começo e fim do romance, são traços que demarcam o início e a inconclusividade da narrativa. São situadores metaficcional e metafísicos, que no romance roseano, mantêm a ideia de polaridades escatológicas, uma imagologia dialógica e uma interrogação infinita dos temas tratados na obra. Uma sinalização da fala humana e do testemunho ou depoimento do indivíduo humano, desejo de transcendência, uma vereda para uma instância mais ampla, uma espécie de hierofania literária no sertão. Portanto, uma reescritura contínua da vida dentro dos cenários vividos pelos homens humanos, assim descritos na linguagem inventada⁴⁴.

Eduardo Coutinho (2013, p. 40), autor da compilação da fortuna crítica sobre Guimarães Rosa, diz que o romance *Grande Sertão: Veredas* é a única experiência do autor no gênero. O livro é uma espécie de síntese de toda a obra anterior, uma vez que nele não só convergem todos os aspectos já presentes em seus contos e novelas, mas também importante proposição de revolução para a ideia de romance

⁴⁴ *Grande Sertão: Veredas* é uma obra que bem pode ser qualificada de difícil e é quase ilegível para o grande público, no entanto tornou-se verdadeiro caso nacional, e foi, durante anos e anos, tema obrigatório de todo integrante da *intelligentsia* brasileira. Todo intelectual que se prezasse ou assim se considerasse sentia-se obrigado, por uma questão de prestígio, a emitir conceitos e opiniões a respeito do romance. Por uma série de razões (...) esse impacto foi se diluindo ao longo das décadas seguintes, sendo seguido de certa retração ou até, do esquecimento, de tal maneira que a obra é pouco estudada e, principalmente, pouco lida (DACANAL, 1989, p.40).

regional no Brasil e na América Latina. O impacto causado pela publicação da obra, em 1956, foi imenso no meio intelectual brasileiro, mudando completamente o conceito de regionalismo ainda vigente, bem como a noção do próprio romance, que passaria a ter uma estrutura livre das amarras anteriores, não se atendo mais necessariamente a uma coerência lógica e cronológica formais. No livro *Travessias*, de Eduardo Coutinho, há um capítulo bem interessante, cujo título é “O Grande Sertão: Veredas no contexto da literatura brasileira e latino-americana como um todo”. Nele, Coutinho (2013, p. 51, 52) percebe a extrapolação do sucesso do livro além das fronteiras nacionais associando-se à narrativa latino-americana pela tensão entre tendências opostas que se expressam através de pares antinômicos tais como: regionalismo x universalismo, objetivismo x subjetivismo, consciência estética x engajamento social. Essas tendências refletem a oscilação e ampliação comum na cultura da América Latina na transposição dos modelos trazidos pelos colonizadores europeus afirmando a busca de uma identidade nacional, mesclando a narrativa consolidada com formas múltiplas de contar o homem, a terra e as lutas peculiares para a consolidação das identidades nacionais⁴⁵. Neste viés, insere-se Guimarães Rosa, com seu clássico romance, uma interpretação do Brasil em transição da ruralidade para a modernidade.

Desta forma, Guimarães Rosa, no *Grande Sertão: Veredas*, foca na estrutura da narrativa uma de suas inovações mais significativas, o fato é que o romance inteiro se constrói sob a forma de uma pergunta. Riobaldo, o protagonista-narrador, é um homem atormentado pela ideia de haver vendido a alma para o diabo, mas, ao mesmo tempo, não tem a certeza se este realmente existe, assim, decide narrar a sua vida a um interlocutor Doutor (urbano e culto), com o fim de colocar-lhe essa questão existencial e metafísica. Riobaldo se sente culpado pelo pacto realizado

⁴⁵ Embora *Grande Sertão: Veredas* não seja nosso primeiro romance telúrico, é por certo que não podemos negar a posição de vanguarda de Guimarães Rosa no trabalho de estruturação do que viria a ser amanhã a verdadeira essência da ficção nacional. O sertão como objeto de representação literária adquiriu, ao longo do tempo, e especificamente, desde a segunda metade do século XIX, tratamento constante e privilegiado na literatura brasileira. São muitos os romances, contos e novelas que configuram as relações sociais que nele se estabeleceram historicamente. Para citar alguns: De José de Alencar (*O sertanejo*, de 1875); Raquel de Queiroz (*Memorial de Maria Moura*, de 1982); Afonso Arinos (*Os jagunços*, de 1898); Mário Palmério (*Vila dos Confins*, de 1956); Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*, de 1917); Bernardo Elis (*O tronco*, de 1956); Graciliano Ramos (*Vidas secas*, de 1938) a João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida Severina*, de 1956), e segue grande a lista de obras com essa temática do sertão como representação mimética de uma realidade brasileira. Mas é com Euclides da Cunha (*Os sertões*, de 1902) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*) que a realidade sertaneja encontra a grande síntese épico-dramática na premissa engajada de falar sobre o homem, a terra e a luta brasileira.

com não se sabe o quê, e se existe? E mais, pela morte de seu grande amor Diadorim. Na reconstrução da vida e da caminhada, para uma espécie de alívio da consciência, ou algum tipo de perdão ou julgamento, narra sua história de olho no pacto feito e na morte do amor proibido. O certo é que o protagonista de *Grande Sertão: Veredas* é ao mesmo tempo um homem de ação, um ser espetaculativo e indagador (COUTINHO, 2013, p. 95). Por isso mesmo, pelos valores expostos e questões profundas trazidas aos leitores, que ultrapassa seu tempo e época, é um clássico da literatura brasileira e mundial.

Um verdadeiro clássico [...] é um autor que enriqueceu o espírito humano, que realmente aumentou seu tesouro, que lhe fez dar um passo a mais, que descobriu alguma verdade moral não equívoca ou aprendeu alguma paixão eterna nesse coração e que tudo já parecia conhecido e explorado, que manifestou o seu pensamento, sua observação ou sua invenção, não importa de que forma, mas que é uma forma ampla e grande, fina e sensata, saudável e bela em si, que falou a todo num estilo próprio, mas que é também o de todos, num estilo novo sem neologismo, novo e antigo, facilmente contemporâneo de todas as idades (SAINTE-BEUVE, 1850, p. 42).

A citação acima, escrita por Saint Beuve⁴⁶, *Qu'est-ce qu'un classique?* É uma tentativa de conceituação do que seja e se espera de um texto considerado clássico. O clássico transcende os paradoxos e tensões entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo, entre tempos, espaços e épocas distintas. Segundo Antoine Compagnon, em *O Demônio da Teoria* (2010, p. 237), os clássicos são obras universais e atemporais que constituem um bem comum da humanidade. Assim, as obras antigas são clássicas não porque são velhas, mas porque são enérgicas, frescas e saudáveis de forma atemporal. Para Italo Calvino (2001, p. 9-16), há pelo menos quatorze motivos para lermos as obras literárias clássicas, ou canônicas:

1. Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo...', e nunca 'Estou lendo...' [...] 2. Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los. [...] 3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. [...] 4. Toda leitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira. [...] 5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura. [...]

⁴⁶ Charles Augustin Saint Beuve (1804-1869).

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. [...] 7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). [...] 8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe. [...] 9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. [...] 10. Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs. [...] 11. O "seu" clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele. [...] 12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos, mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia. [...] 13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo. [...] 14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

O clássico não cede às flutuações do tempo e às variações de estética e gosto, quando qualificamos uma obra como clássica, seguimos a consciência de sua permanência, de sua significação imperecível, independentemente de qualquer circunstância, o clássico se mantém numa espécie de presença atemporal e contemporânea de todo presente para os novos leitores. O autor Ezra Pound (2007, p. 22, 32) diz que as obras clássicas são aquelas que guardam uma juventude eterna e irreprimitiva, independentemente da época em que foram produzidas, uma vez que a grande literatura [sendo atemporal] é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. Eis o porquê dos grandes livros da literatura universal permanecerem inesgotáveis. Thomas Stearns Eliot (1972, p. 84), ele próprio um poeta e ensaísta canônico, acrescenta que uma das principais funções dos clássicos é a de nutrir os escritores subsequentes da língua, ele afirma que a aferição do valor estético de uma obra de arte literária depende do que chama de filtro do tempo. Certas obras de arte são universais, elas são mundiais, são depositárias dos valores comuns da humanidade.

Grande Sertão: Veredas é um clássico. A bíblia de Rosa é um mergulho profundo na realidade essencial de certo Brasil arcaico⁴⁷ e, ao mesmo tempo, no

⁴⁷ Danielle Corpas (2005), em "Tudo tinha de semelhar um social: Perspectiva crítica e retórica justificadora no narrador de *Grande Sertão: Veredas*", diz que Zé Bebelo desempenha o papel histórico do princípio centralizador e republicano, em oposição ao princípio federativo e localista representado pelos coronéis – Joca Ramiro e seus pares – com seus bandos privados. Zé Bebelo é o homem da *Ordem e do Progresso*, embora pense em seus interesses particulares e tenha um olho no Congresso, fala sempre nos interesses da nação. E é a única personagem deste livro capaz de raciocinar não em termos de tradição e de alianças privadas de dominação, mas em termos de

vasto mundo de todos os homens. Através desta obra, *primus inter pares*, iniciada na chamada terceira fase do movimento modernista, Guimarães Rosa revoluciona a linguagem romanceada, reinventando-a artisticamente. Deve-se deixar claro, como diz Francis Utéza (1994, p. 409), que *Grande Sertão: Veredas* é uma obra de arte, não um tratado de teologia, nem um compêndio de metafísica.

A ordem dos eventos narrados por Rosa e Riobaldo segue a ordem da memória. Segundo Garbuglio (1991, p. 423, 444), há dois planos bipolares narrativos: A linha objetiva trata dos fatos em sentido diacrônico, a história. A subjetiva, vê os fatos e analisa em sentido sincrônico, as interrogações da história⁴⁸. A primeira é expositiva, a segunda é de natureza crítica. Assim começa: “Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram briga de homem não, Deus esteja... Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco... Cara de gente, cara de cão: determinaram - era o demo... O senhor tolere, isto é o sertão” (GSV, 2001, p. 23).

Nos dois primeiros parágrafos do romance, o estranho bezerro como os homens, a palavra inventada, o sertão, o demônio são a matéria vertente entre ficção e realidade de cada homem humano. O equilíbrio entre ficção romanesca, religiosidade brasileira e proposição da existência do homem humano contemporâneo é um caminho roseano, sempre em construção. O jagunço Riobaldo está com a (im)possibilidade de escolher entre Deus e o Demo, ou nem um nem

república e de canais democráticos. Após a primeira vitória, no início de sua campanha, faz reunir “os municipais do lugar”. Os atributos pessoais de Zé Bebelo representam a modernidade, no contexto histórico da República velha do romance; são eles a inteligência, o desejo de instruir-se e a visão nacional. Mas, também ele ambíguo, comporta forte contingente de atributos pessoais tradicionais: a valentia em primeiro lugar, a sede de poder pessoal, a utilização dos recursos habituais para cumprir seus intentos – usa jagunços para acabar com jagunços. Rende-se afinal à lei do sertão, assumindo a chefia do próprio bando que combatera; e isso, para levar avante uma missão de vingança particular sem qualquer propósito “nacional”. Perdeu a parada histórica; só lhe restava ou morrer pelas armas _ à maneira tradicional _ ou degradar-se em negociante, que é o que lhe acontece; ao menos, este fim implica a uma etapa histórica mais avançada.

⁴⁸ Segundo Ygor Raduy, no artigo Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização (2006), em *Grande Sertão: Veredas* temos Riobaldo narrando suas aventuras jagunças em retrospectiva. Portanto, a temporalidade da obra gira em torno de dois momentos: de um lado, as estórias recuperadas do narrador-protagonista indicam o período final da Primeira República, ao passo que o presente da narração – quando Riobaldo já se encontra aposentado da jagunçagem – indica certa proximidade à época em que se deu a escrituração do romance. Entendemos que tenha ficado claro o fato de que a República Velha configurou um período de alianças escusas entre poder público e mando indistinto dos coronéis locais, de modo que o poder central não se constituiu como força independente do mandonismo. Entretanto, começa a tatear formas de diluição desse poder inspirado no mandonismo dos grandes chefes locais, representativos, ainda que no meio republicano, das velhas forças do latifúndio em todo caso, o poder central mantém-se atrelado de forma indireta a estas forças, delas extraindo seus representantes públicos.

outro, a possibilidade de realizar a travessia nonada. Assim, as formas, o léxico, a narrativa, as questões metafísicas e o desfecho da travessia de *Grande Sertão: Veredas* mostram as matrizes do povo brasileiro.

Conforme Benedito Nunes (2002, p. 205), o *Grande Sertão: Veredas* é um romance polimórfico onde o sertão é o mundo, a vida é perigosamente vivida. Segundo Antônio Candido há no romance, como nos *Sertões* de Euclides da Cunha, três elementos estruturais que apoiam a composição: a terra, o homem e a luta (COUTINHO, 1991, p. 295). Particularmente, em *Grande Sertão: Veredas*, é visível que o percurso de Riobaldo no sertão mineiro e universal desenha-se numa rede sagrada ou “uma aragem do sagrado” (GSV, 2001, p. 438) numa terra e geograficidade chamada sertão, no homem humano Riobaldo Tatarana e na ambiência das lutas históricas que atravessavam o sertão de Minas Gerais, Bahia e Goiás. Uma caminhada pelas veredas metafísicas, a partir da *poiésis* romanesca, experimentada e constituída na nos fundamentos da metafísica pessoal do Cavaleiro da Rosa de Cordisburgo, a saber, Guimarães Rosa, no clássico *Grande Sertão: Veredas*.

A bíblia de João Guimarães Rosa

Tudo que invento já foi dito nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus e as escrituras de João. Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.⁴⁹

A Bíblia, como livro basilar da ocidentalidade, é uma obra literária com suas tramas, intrigas e personagens, logo, independente de confessionalidades peculiares, é passível de ser interpretadas à luz de teorias hermenêuticas e literárias contemporâneas (MAGALHAES, 2008). A Bíblia é um livro, um clássico da humanidade, texto cuja interpretação definitiva é impossível ante a liberdade humana de realizar releituras e interpretações, pois bem, um clássico não se pode

⁴⁹ PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p 82.

estabelecer uma interpretação definitiva, se assim puder fazê-la deixará de ser um clássico, torna-se uma obra comum.

Nesta perspectiva do clássico, está o *Grande Sertão: Veredas*, a bíblia de Rosa. O único romance de Guimarães Rosa será objeto de nossa apresentação e análise neste capítulo. Seguiremos a releitura dos autores da fortuna crítica da obra de Guimarães Rosa, assim como o conceito de clássico a partir de autores da teoria da literatura e da hermenêutica, portanto deseja-se apresentar ao leitor, um livro basilar da literatura e cultura brasileira.

O foco de estudos dialogais entre literatura, filosofia e religião encontra em Guimarães Rosa, mestre da linguagem, o sagrado e o profano nos meandros da palavra, um amplo terreno para a intertextualidade entre bíblias, quer seja a judaico-cristã, ou demais textos literários clássicos, em ambos, a noção de clássico para a humanidade é uma forma literária bem destaca na áurea confissão de Adélia Prado, as escrituras de João, quer seja de Patmos, ou de Cordisburgo, ultrapassam seu tempo e época, permanecem nos entroncamentos entre vida e ficção de todos os homens. Pois bem, segundo Paul Ricoeur (1992, p. 29) a experiência religiosa não se reduz apenas à linguagem, no entanto, a linguagem é mediação indispensável ao estudo do fenômeno religioso. Isso claramente se verifica nos enfoques principais das escrituras de João Guimarães Rosa quando, por exemplo, na correspondência com o tradutor Italiano, Rosa fala de sua constituição ou essência religiosa para a escritura de seus textos, atribuindo nota 7 sobre 10 ao conjunto poesia-metafísica em sua obra:

...sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes talvez, como Riobaldo do “Grande Sertão: Veredas”, pertenço eu a todas. E especulativo demais. Daí todas as minhas constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio existencialista cristão (alguns me classificam assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou [...] Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência são “antiintelectuais”, defendem o altíssimo primado da instituição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tão, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bérqson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a- Cenário e realidade sertaneja:1 ponto; b- enredo: 2 pontos; c- poesia: 3 pontos; d- valor metafísico-religioso: 4 pontos (BIZARRI, 2003, p. 90,91).

Não obstante as diversas influências na constituição pessoal-literária-crítica de Guimarães Rosa, os dois eixos⁵⁰ ocidentais e orientais dialogam de forma bem presente e demarcada em seus textos. Claro que com uma ênfase no caleidoscópio das palavras, pela categorização de fenômenos religiosos de preocupações e nuances no âmbito do catolicismo popular que se afirmam como parte integrante da vivência de um autor da região das Gerais, e de uma obra literária que representa mimeticamente o cenário brasileiro religioso, com o pano de fundo do cristianismo lusitano implementado no Brasil.

Na extensa fortuna crítica sobre o autor, existem *augustos nomes* que trabalharam diretamente, ou indiretamente, no foco filosófico-religioso proposto neste artigo, entre eles: Walnice Galvão, em *As formas do falso* (1972); Kathrin Rosenfield, em *Os descaminhos do demo* (1993); Francis Úteza, em *Metafísica do Grande Sertão* (1994); Heloísa Vilhena, em *O roteiro de Deus* (1996); e, recentemente, Willi Bolle, em *Grandesertao.br* (2004); e Eliana Yunes, em *O Bem e o Mal em Guimarães Rosa* (2008)... Todos se mostraram frutíferos ao interligar a estética literária roseana com o sagrado como uma estória na outra, o certo no incerto, o demo no meio do redemoinho das palavras e as ligações religiosas com as tradições do oriente plotínico-veda existentes, por exemplo, nas diversas epígrafes e enredos de Tutameia (1967). Na eleição destes motes reiterantes, insere-se a possibilidade de leitura de base sobre as ambiguidades dos personagens Riobaldo-Diadorim e a síntese roseana do homem humano como um projeto diadorinesco entre Deus e o Demo (Diadorim x Deodorina da Fé), ou anúncio estético de modernidade, o que chamo de *kerigma*, ou mais especificamente, a proclamação do que existe em face à possível não existência do demo, o homem humano que projeta enfrentar Deus e Demo. Com isso se estabelece na cultura brasileira para o final do século XX o homem humano roseano, ser livre e capaz de ficcionalizar a tradição, ou idealizar uma espécie de traição da cultura religiosa brasileira estabelecida na consolidada dialética do divino e do demoníaco, ou a terceira via, a

⁵⁰ Por eixos, entenda-se a presença marcante da cosmovisão judaico-cristã na construção do Ocidente, e bem destacada nesta pesquisa. Assim como, pesquisas e diálogos de João Guimarães Rosa com as religiões do Oriente demonstradas por Francis Uteza no livro *Metafísica do Grande Sertão* (1994). Por exemplo, a presença atuante de Ormazd e Ormud no conto *Chronos kai Anagké*, o bem e o mal na religião Iraniana Zoroastrista.

chamada travessia, o aparecimento do homem humano brasileiro, assim, graças à escrita, o mundo do texto pode fazer explodir o mundo do autor (RICOEUR, 1983).

Guimarães Rosa trafega pelas vias religiosas do oriente e do ocidente com a facilidade de quem bebe água de todos os rios religiosos e filosóficos, visto que às margens do mesmo já esteve com a frequência de vida e academia. As fronteiras e cruzamentos das grandes religiões mundiais lhe são conhecidas, teve muitas bíblias para a formação da sua própria. A religião é um assunto, uma condição existencial essencial para o homem humano, quer seja do Norte de Minas, quer seja do homem além das Gerais.

O sertão físico é um espaço-personagem, retratado com exatidões de referência geográfica bem delimitada, e de fato existentes pelos entroncamentos dos sertões de Minas, Bahia e Goiás. O sertão metafísico se insere no outro como motor sagrado para a (sobre)vivência dos homens humanos naquelas paragens onde Deus e o Demo estão tão presentes no cotidiano popular. Personagem, devido à participação polifônica para a constituição dos demais personagens da trama, o sertão é o palco onde a trama e as intrigas de Riobaldo são vivenciadas à luz dos embates humanos presentes na dialética da vida de um homem demasiadamente humano. Neste viver perigoso, a religião é parte importante na obra roseana.

Por isso é que se carece de religião: para desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, pra mim é pouca, talvez não me chegue. [...] Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca (GSV, p. 32).

Na fortuna crítica, organizada por Eduardo Coutinho, há um interessante diálogo, uma entrevista dada a Gunter Lorenz, onde Guimarães Rosa diz que gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco:

O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele, cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem (COUTINHO, 1991, p.72).

Para Guimarães Rosa, a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso. Também isso é brasilidade (COUTINHO, 1991, p. 92).

Como não ter Deus? Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra... O inferno é um sem fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim com depois dele a gente tudo vendo (GSV, p. 76).

A bíblia roseana é um romance que se manifesta com pluralidade de sentidos, é um romance histórico, filosófico, religioso, sociológico e ficcional ao mesmo tempo. Não obstante às diversas hermenêuticas, é uma obra prima do caleidoscópio das palavras roseanas. Para João Guimarães Rosa, é a sua auto-reflexão irracional, onde credo e poética são uma mesma coisa: vida e literatura. A experiência religiosa não se reduz, certamente, à linguagem. Todavia, a encarnação do símbolo, isto é, o relacionamento do totalmente outro com o homem, se estabelece no cosmo pela capacidade do *homo religiosus* transignificar para a linguagem esta relação, o que Guimarães Rosa traduz no pensamento do homem demasiadamente humano entre *Nonada* e *Travessia*. No acervo e na fortuna crítica de Guimarães Rosa, onde literatura e religião andam como escrita e leitura da vida de um Brasil em transição, vemos a importância desta literatura como arquivo, registro e interpretação de um imaginário epocal brasileiro e do novo homem, o homem humano, que emerge desta leitura.

Assim, *Grande Sertão: Veredas* é a bíblia, o livro de João Guimarães Rosa, o romance registro de uma acumulação literária sócio-cultural-religiosa, um acervo brasileiro clássico, um resumo da narrativa da experiência humana na sua frequência cósmica, na formação de camadas de mistério e espantos do homem diante de uma religiosidade popular e da vida de homens humanos para a virada do século. Escrituras de João, de Cordisburgo, das Gerais. Assim:

O tema, a significância e a exegese são os elementos básicos da formação de representações. Tema e significância interagem e a interação necessita por sua vez da exegese, originando assim a formação subsequente das representações, [na quais] o tema e a significância se entrelaçam. Prova disso é, não em última instância, o caráter peculiarmente híbrido de nossas representações no ato da leitura; num

momento, elas são imagísticas, em outro, semânticas. [...] A ficção não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza, ela ilumina a realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. Ela virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório, bem como o repertório de normas e valores dos leitores. E justamente por não ser idêntica ao mundo, nem ao receptor, a ficção possui capacidade comunicativa (ISER, vol. II, p. 74-75; 124-5).

Usar desta capacidade exegética, ao ler e estudar *Grande Sertão: Veredas*, é um desafio de saber e sabor, aos que se aproximam das letras e bíblias humanas. Tanto a recepção, quanto à exegese literária não são, a princípio, um processo semântico, mas o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Por este caminho vem a experiência do leitor na medida em que o texto se converte em um objeto estético, isto, requererá dos receptores a capacidade de reproduzir o objeto imaginário, ainda que não corresponda às suas disposições habituais. Esta é a alma e tarefa da interpretação: perceber as intenções do autor, da obra e do leitor (ECO, 2001). Dela resulta a conversão deste objeto imaginário em uma dimensão semantizada, na qual se percebe, que todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a que se destinam (SARTRE, 1989, p. 58). Neste acolhimento é o que nos propomos manter neste texto, uma caracterização dialógico-polifônica da literatura roseana através do homem humano Riobaldo-Diadorim.

A interpretação de uma obra de arte é uma troca de experiência, ou um diálogo, um jogo de perguntas e respostas. Daí, a busca pelas impressões (re)descobertas no sertão de Riobaldo vivificada na linguagem: É essa luta pelo pensar mais, sob a condução do princípio vivificante que constitui a alma da interpretação (RICOEUR, 1989, p. 459). Um apelo exemplar à investigação interdisciplinar, movimentando o sentido das palavras, transpondo nomes, exercendo a função retórica e a função poética bem presentes no universo da hermenêutica. Na poésis roseana, Diadorim é semântica para Riobaldo, exercendo em sua pessoa uma função ontológica e meta-histórica, esferas constituintes do homem humano, nisto está o sentido romanesco de *Grande Sertão: Veredas*. Nesta busca, pelas pegadas de Goethe em *Fausto*, ao apresentar o homem humano, Guimarães Rosa procura(ria) verter o sagrado original brasileiro. Os autores e seus clássicos têm este poder estético.

Nessa experiência sou já mestre. Compensa-se, entretanto a privação. Aprendemos a olhar pelo supraterrrestre, A ansiar pela revelação. Que em ponto alguma luz com mais belo alento, do que no Novo Testamento. Almejo abrir o básico texto, e verter o sagrado original, com sentimento reverente e honesto, em meu amado idioma natal (FAUSTO, 1997. p. 68).

Nesta hipótese, adentramos na ficção roseana. Como sairemos dela, é uma outra estória, “amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624). Assim termina o *Grande Sertão: Veredas*, a bíblia de Rosa é o primeiro grande romance metafísico da literatura brasileira. Segundo Antonio Carlos Magalhães (2003, p.85):

Grande Sertão: Veredas se insere no conjunto de obras literárias que apontam para o alcance da literatura enquanto acervo da memória religiosa e intérprete do fenômeno religioso. O texto literário convida o leitor para que na sedução estética, na complexidade narrativa e estrutura literária ele amplie sua consciência de mundo e da religião [...] A religião encontra na literatura arquivo e interpretação. A Teologia e outras ciências da religião dialogam com a literatura reconhecendo ambos os postulados.

A bíblia roseana serve como um acervo, registro e intérprete de memórias tradicionais de um delimitado espírito da época num determinado tempo e espaço onde Guimarães Rosa é um autor que joga ficcionalmente com a possibilidade de verter o sagrado original em seu idioma natal quando nascido junto à vereda do catolicismo popular mineiro. Ou seja, *bebe água de todos os rios* das religiosidades para afirmar em sua obra o que existe na modernidade: o homem humano, um ser plenamente livre, capaz de escolher entre Deus e o Diabo, ou nenhum deles.

A ficção roseana é uma maneira de pensar o mundo na qual a sociedade pode tomar uma maior consciência de si mesma e do Sagrado que vivencia. No caso de falar de Deus e do Demo poderia contestar valores tradicionais consagrados com uma finalidade de assumir uma consciência de suas matrizes sócio-histórico-religiosas de um não lugar chamado sertão, de um espaço sagrado chamado vida, de um homem humano. Isto é, não afirmo objetivamente que Rosa visa desconstruir um imaginário (con)sagrado, que na esteira da dúvida, a literatura que narra,

questiona, por conseguinte, Guimarães sendo metafísico trabalha a ideia de sortilégio e destino onde a dúvida (travessia) é o lugar existencial por excelência.

No volume dois de *Tempo e Narrativa* (2010, p.6, 7), Ricoeur reafirma o conceito de narrativa de ficção como uma criação literária que ignora a ambição que tem a narrativa história de constituir uma narrativa verdadeira. No entanto, ao aprofundar a noção de composição da intriga diz que há uma confrontação da inteligência narrativa forjada pelo contato com as narrativas transmitidas pela cultura com a racionalidade introduzida atualmente pela narratologia.

Em função da pretensa repartição de fatos e papéis, narrativa ficcional e historiografia se tangenciam no que diz respeito ao abrir para fora a noção de composição da intriga e a noção do tempo que lhe é apropriada. Isso, claro, acompanhando o movimento de transcendência pelo qual toda obra de ficção projeta para fora de si mesma num mundo que pode ser chamado de mundo fora da obra. Logo, o romance projeta ao mundo da ficção maneiras de habitar o mundo que fica na expectativa de uma retomada pela leitura capaz de fornecer um espaço de confrontação entre o mundo do texto e o mundo do leitor (RICOEUR, 2010, vol. 2, p. 9).

Grande Sertão: Veredas é este imenso canteiro resultado das inúmeras experimentações de Guimarães Rosa pelo sertão e pelo mundo. Com isso não desejamos reduzir a *Mimesis* à funcionalidade do replicar o real copiando-o. A literatura soma, diminui e multiplica o caos da realidade no caos da ficção multiplicando artifícios de metamorfoses na composição das intrigas. Portanto, segundo Ricoeur (vol 2, p.50) a função narrativa sobrevive "pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar". Afirmamos então que o romance roseano, não sendo uma obra historiográfica, mas uma obra de ficção dialoga com narrativas epistemológicas diversas para uma construção verossimilhante.

A verossimilhança é o critério central da mimese aristotélica e ricoeuriana por ser ela a distinção entre a obra do poeta e a do historiador. Representar o verossímil na Mimese significa que o objeto da representação não é o que realmente aconteceu, mas que poderia ter acontecido, o possível (COSTA, 1992, p.

74). E nesta correlação insere-se tanto o conto *Chronos kai Anagké* como o *Grande Sertão: Veredas*.

Tomamos nesta pesquisa a premissa de que o jovem autor de *Chronos kai Anagké* e o experiente Guimarães Rosa de *Grande Sertão* antevê e discute no conto juvenil, o que aborda com maestria no grande romance, os mesmos temas religiosos, a real presença de Deus e do diabo no tabuleiro da vida, os sortilégios e as fortunas experienciadas por aqueles que vivenciam hierofanias e numinosidades como eixo hermenêutico para compreender um pouco as finitudes humanas.

A seguir, analisemos o comportamento do feminino ante ao sagrado no Sertão de Guimarães Rosa, as vivências de mulheres que hierofanicamente existem a partir daquela espacialidade tão específica e desafiadora como vozes relevantes para o estudo do sagrado na literatura.

2.2. MULHERES SAGRADAS: HIEROFANIAS NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Do ódio, sendo. Acho que, às vezes, é até com ajuda do ódio que se tem a uma pessoa que o amor tido a outra aumenta mais forte. Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe (GSV, p. 204).

Grande Sertão: Veredas começa com um povoamento das circunstâncias hierofânicas que permeiam o viver sagrado no sertão sob o signo da dúvida ante à existência. Esta dúvida crescente na narrativa é o sentido da vida sob o signo dos medos, travessias e hierofanias sob o regime do mal na vida humana, neste caso, personificado pelo Demônio, e verificada mediante sua onipresença simbólica. Por exemplo, no abrenúncio de apresentação e também da morte do *bezerro branco*, "cara de gente, cara de cão, determinaram que era o demo" (GSV, p. 23). Este "povo prascóvio", que segundo o narrador e ex-jagunço Riobaldo refere-se às

crendices do sertanejo capaz de confundir um bezerro defeituoso de nascença com o demônio. De qualquer forma, "quem muito se evita se convive" (GSV, p. 24), como por exemplo, dois casos relacionados às pessoas inicialmente, o primeiro chamado de *Aristides*, da Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita, que escuta "um chorinho e uma voz que avisa "Eu já vou! Eu já vou!" que logo é indicado como o capiroto, o que-diga (GSV, p. 24). O segundo, de um *Jisé Simplício*, que "tem um capeta em casa, miúdo satazim" que o ajuda a ficar rico por aquelas bandas (GSV, p. 24). *Supertição? Fantasiação?* De qualquer forma são crendices bem alicerçadas no cotidiano popular e de pertença no sertão das Gerais, "de assim não-ouvir ou ouvir, ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé" (GSV, p. 24).

Este é o abrenúncio, o Demo existe ou não existe? Guimarães Rosa dá um indício, ou pista, sobre esta questão:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem - ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! É o que digo. O senhor aprova? [...] Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças - eu digo: pois não é ditado: menino - trem do diabo? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemunho..." (GSV, p. 26, 27).

Apesar de toda uma série de nomes ao Demo⁵¹, algo bem peculiar por aquelas paragens, Guimarães Rosa defende que o diabo está "misturado em tudo" (GSV, p. 27), como vimos na narrativa de Riobaldo ao senhor doutor acima, ele está plantas, pedras, água, terra, vento, bichos, e em seres humanos. Na prática, Riobaldo chama de "figurações minhas" (GSV, p. 27), recursos de memórias de um bolsão de fenômenos nascidos na visão religiosa do sertão, constatação do mundo hierofânico onde "tudo é ou não é..." (GSV, p. 27), ou seja, o relato riobaldiano em suas altas conversas com o doutor e também com o cumpadre Quemelém era sua

⁵¹ "Rincha-mãe, Sangue-d'Outro, o Muitos beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-fria, o Fancho-bode, um Treciziano, o Azinhave... o Hermógenes" (GSV, p. 26); "O secreta, xereta, todo perto, sentado junto, atendendo, caprichando de ser cão" (GSV, p. 34); O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos" (GSV, p. 55); "o Outro – o figura, o morceirão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carochó, do pé-depato, o mal-encarado, aquele – o-que-não-existe!" (GSV, p. 317); e tantos outros nomes no romance para o que (não) existe.

aquietação, ou uma espécie de "temer de consciência" [...] de que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!" (GSV, p. 31). De todo jeito, há no demônio "uma competência entrante"⁵², ele está em tudo, principalmente na consciência do homem religioso do sertão, em suas culpas e medos, fazendo do sertanejo um homem superculpabilizado (sob o domínio da culpa)⁵³, refreado pela consciência do viver perigoso, do ter que reconhecer a Deus e à religião para vencer o mal e os males da vida. Riobaldo como qualquer outro que "de si de ser jagunço", ou decide ser jagunço tem que se entreter com os jogos do sagrado para sobreviver naquele sertão. Neste processo está a destinação de Riobaldo: "de sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe dos jagunços; para outras coisas não fui parido" (GSV, p. 31). O narrador transita entre o viver comum e o viver metafísico, pois no sertão "todos puxavam o mundo para si, para concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo" (GSV, p. 33). Deixe-se claro que entre o profano e o sagrado está o homem Riobaldo, o Tatarana, filho bastardo do Coronel Seolorico Mendes, professor, jagunço, chefe do Bando, o Urutu branco, o amigo de Diadorim, o velho narrador de suas reminiscências das lutas pelo sertão a fora e sertão a dentro. Este Riobaldo narra o que está acontecendo dentro de seu mundo misturado⁵⁴ povoado por hierofanias no sertão onde tudo é e não é. Neste, se desenrola o destino daquelas gentes ante aos signos da dúvida do existir perigoso mediante às forças do profano e do sagrado no sertão.

⁵² Na página 26, *Grande Sertão: Veredas* tem o diálogo completo diante da antroponímia do demo: "Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do Demônio. Será não? Será?"

⁵³ Cf. DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵⁴ ARRIGUCI JR, Davi. *O Mundo misturado*. Romance e experiência em Guimarães Rosa. Revista Novos Estudos. CEBRASP, 40, São Paulo, Nov. 1994, p. 7-29.

As Mulheres Hierofônicas no Sertão: o acesso pela palavra a mundos (des)conhecidos e (extra)ordinários.

O Senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar (GSV, p. 43).

No sertão de Guimarães Rosa, "a mulher ocupa um só de dois espaços: o espaço doméstico e o espaço do mundo" (SPERBER, 1982, p. 94). De um lado, as mulheres elitizadas, as mocinhas da fazenda, de outro as mulheres simples e pobres à margem de toda sorte de caminhos para a sobrevivência dentro de um mundo patriarcal ante ao jugo masculinizado de jagunços e sinhozinhos nas Gerais. Em ambos os casos, estabelece-se a ambiência doméstica e mundana. Norbert Elias (1993, p. 78), escrevendo sobre a sociedade feudal disse que, nela, o homem mandava e a dependência das mulheres era visível e quase irrestrita, nada o obrigava a conter suas pulsões e a impor-lhe controles, assim permanece um mundo de machos dominantes e mulheres sujeitas. A similitude com a sociedade sertaneja de Guimarães Rosa é real e mimética onde as mulheres estão à mercê dos desmandos dos fazendeiros latifundiários e dos jagunços. Pouco se falava de amor neste cenário, de modo geral, as mulheres serviam apenas para os usos e pulsões do masculino sob a ótica do macho do sertão.

A galeria de personagens femininos na obra de Guimarães Rosa é longa. Delimitando apenas no Grande Sertão: Veredas, encontramos Maria Deodorina da Fé, Otacília, Nhorinhá, Rosa'uarda, Maria da Luz, Hortência, Agela, Miosótis, Maria Mutema, a mulher do Hermógenes, Ana Duzuza, Izina Calanga, Maria Leôncia, e por aí vai. Em todas, pelas veredas de Riobaldo, há uma espécie de possibilidade de conversão do amor humano carnal em um amor divino e do mundo erótico em um cosmos místico (NUNES, 1976).

No sertão roseano há dois grupos que se opõem em seus modos de viver, ora estável, ora nômade: Em primeiro lugar, os fazendeiros e os trabalhadores que moram nos arredores da fazenda. Em segundo lugar, os jagunços que andam pelas veredas. No primeiro grupo, que representa a vida civilizada se manifestam as

uniões ritualizadas, a conservação dos costumes e a sociabilidade peculiar aos povoados do sertão. Neste sistema é dada uma ênfase à constituição a família, assim a presença da mulher é discreta, e domesticada, ora como mulher da família, ora mulher serviçal. Em ambos os casos estão debaixo da tutela carnal e material do pai, do marido, do chefe familiar, ou do senhor proprietário. Neste sistema normativo os usos do corpo e do prazer permanecem no casamento como a única forma lítica de sexo na ambiência privada, isto oficialmente. Entretanto, fora dessa ambiência, estão os casos de adultério, bem consolidados na cultura patriarcal.

Já no segundo grupo, o da jagunçagem, a relação com a mulher apresenta-se com leis próprias, em oposição às leis do Estado, o feminino se estabelece à margem da ordem civil. Na vida jagunça errante, o caminho sempre provisório, a convivência conjugal e sexual ocorre em absoluta liberdade, assim a família não é o único ambiente em que a sexualidade é tolerada. Assim surge a prostituta como coadjuvante na manutenção da vida sexual jagunça, uma celebração dionisíaca em pleno sertão, sendo uma forma complementar ao relacionamento oficial. O sertão é assim um espaço de coabitação do desejo e das pulsões do homem (NEITZEL, 2004).

O elenco de personagens femininos em *Grande Sertão: Veredas* é longo. Nesta galeria, que de um lado representa e está às voltas com histórias de jogos do amor ora de natureza conjugal, ora simplesmente erótico sensual no sertão. Doutro lado, mulheres enigmáticas, envoltas em mistérios, ligadas diretamente às forças ocultas, hierofânicas, especificamente nos costumes, no exercício profético, no uso extraordinário da palavra, mulheres ligadas à magia e à prática da feitiçaria para o enfrentamento de uma vida repleta de ocultos caminhos, a saber, o perigoso viver no sertão. O recorte da análise que faremos aqui não levará em conta as figuras femininas que se entregaram ao mundo conjugal e do erotismo, mesmo percebendo a relevância das mesmas para a narrativa do masculino no sertão, e no que tange a Riobaldo, a importância delas em sua viagem de jagunço rumo à vida de fazendeiro. Deteremo-nos sim, no grupo feminino no romance cujo gozo não está no *eros* como pulsão da vida, mas principalmente ao *tanatos*, personificação da morte. Estas mulheres são de aspecto intrigante, que produzem enigmas e desregramentos sagrados, "mulheres de espírito belicoso, símbolo de resistência à aridez do sertão, propiciando aos homens mundos desconhecidos e extraordinários" (NEITZEL, 2004, p. 93).

Selecionaremos aqui as mulheres rezadeiras, proféticas, videntes, lâmias, feiticeiras, de qualquer forma entendidas e auto assumidas como palavras sinônimas ou aditivas. Estas mulheres tomam posse de uma força bem presente no sertão, a força da palavra que cria mundos hierofânicos, que reproduzem os sentido de vida e de morte por aqueles sertões das Gerais. São elas: *Maria Leôncia*, *Izina Calanga*, *Ana Duzuza*, *Maria Mutema* e *a mulher do Hermógenes* fundam uma outra versão do feminino Roseano, mulheres que pelo poder encantatório de suas rezas superam e transcendem a ordem do universo ordinário.

Maria Leôncia e Izina Calanga: pretas, rezadeiras e feiticeiras

Olhe: tem uma preta, *Maria Leôncia*, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma *Izina Calanga*, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (GSV, p. 32).

Maria Leôncia e Izina Calanga são personagens que somente aparecem nesta passagem do romance. São duas pretas que trabalham com rezas atuantes na dinâmica da vida de Riobaldo visando sua guarda espiritual. Ter a diversidade delas em sua volta era um sinal de que o viver no sertão obtinha um protecionista espiritual para os desafios e embates da vida. No sertão de Riobaldo, rezas e, especificamente, feitiços, eram artes dos pretos, ou “coisa de preto”, por exemplo, em *Grande Sertão: Veredas* (2001, p. 554) é dito que "para obrar bom feitiço, que valha, diz-se que só mesmo negra, ou negro".

Esta temática é bem presente na obra roseana, o poder das palavras, os usos do feitiço por aqueles cantões do Brasil. Na prática, é uma parcela da percepção e contribuição da religião afrobrasileira em Guimarães Rosa⁵⁵. Um importante diálogo

⁵⁵ Em artigo publicado na revista *Paralelus* (UNICAP) abordo mais detalhadamente o que chamo de *O Imaginário Afro-brasileiro de Guimarães Rosa em Corpo Fechado e São Marcos*. Publicado no endereço eletrônico da Revista (<http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/409>). Aqui

sobre o feitiço e o ritual de Maria Leôncia e Izina Calanga está em dois contos do livro *Sagarana*⁵⁶. O primeiro é *São Marcos*, e o segundo, *Corpo Fechado*, ambos formam um breve retrato de nossa afrobrasilidade⁵⁷, e uma oportuna leitura da cultura religiosa popular no sertão brasileiro. Os contos *São Marcos* e *Corpo Fechado* possuem elementos do imaginário afro-brasileiro nos ritos de rezas, magia e feitiço, tão comuns a todos os homens, e em todas as epocalidades. *São Marcos* narra a história do protagonista José que fica cego repentinamente, em consequência do feitiço provocado pelo negro e feiticeiro Mangalô, somente livrando-se da cegueira pela recitação da reza brava mágica de São Marcos. Este conto traz à tona a temática da recitação de palavras mágicas como instrumentos de revelação, ou alteração de um destino pessoal, a partir do conhecimento manifesto

na tese apenas trago estas duas narrativas de Sagarana para o diálogo com Maria Leôncia e Izina Calanga na percepção, ou constatação, de que feitiço é *coisa de negro* e de *negra* no sertão de Minas Gerais, de Rosa e do Brasil.

⁵⁶ ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

⁵⁷ De acordo com Prandi (2006, p.93), existem três momentos que marcam a formação das religiões afro-brasileira. O primeiro é a sincretização, o catolicismo marcando o candomblé em suas formas tradicionais para a constituição de uma religiosidade afro-brasileira. O segundo é o branqueamento, processo de formação da umbanda em território brasileiro. O terceiro é a africanização, a transformação do candomblé em uma religião aberta a todos, sem barreiras de cor e origem racial, processo este que implica na negação do sincretismo, produzindo uma afirmação autônoma para o candomblé. As religiões de matriz africana preservam patrimônios culturais, são religiões que mantêm viva as tradições de origem africana. Na interpretação de Reginaldo Prandi (2006, p. 102), a pluridiversidade na formação afro “valorizou a cultura do outro, resgatando o aspecto exótico na religiosidade brasileira”. Portanto, transitando de uma religião étnica, sincrética, e novamente africanizada, a religiosidade afro-brasileira deixa a histórica subordinação ante a superioridade católica, equiparando-se hierarquicamente, ao tornar-se uma religião autônoma. O imaginário afro-brasileiro é composto de um imenso mar de território simbólico-ritual, ora visto de modo negativo, em outros momentos, percebido de modo positivo. Em todos os casos, o ritual serve para transmitir valores e conhecimentos, pois é um sistema cultural de comunicação simbólica, entre o que é dito e o que é feito, ou seja, por palavras ou por atos, expressos por relações sociais de performance ordenada e padronizada na vida cotidiana (PEIRANO, 2003, p.11). De acordo com Lévi-Strauss “dizemos que o ritual consiste em palavras faladas, realizações de proezas, objetos manipulados independentemente de qualquer brilho ou exegese, permitido ou chamados por esses três tipos de atividade e que não tenham o mesmo ritual, mas a mitologia implícita” (1971, p. 600). O ritual consiste na palavra proferida, sempre acompanhada de gestos e objetos manipulados por aqueles que interagem no processo. Aos ritos, é delegada a execução dos gestos e a manipulação dos objetos, a própria exegese do ritual passando a fazer parte da mitologia. O conceito de ritual é demonstrado classicamente, na célebre frase do antropólogo Claude Lévi-Strauss, “a oposição entre o rito e o mito é aquela do viver e do pensar, e o ritual representa um abastardamento do pensar consentido às servitudes da vida” (LEVI-STRAUSS, 1971, p. 603). A ação ritual consiste em uma manipulação de um objeto-símbolo com o propósito de transmitir significado. Assim, a semântica do ritual não pode ser classificada na dicotomia do falso e do verdadeiro, mas pelos objetos de persuasão, além dos critérios de adequação relacionados à legitimidade do rito realizado e experimentado pelos participantes (PEIRANO, 2001, p. 27). Analisando a perspectiva da magia e do feitiço, Malinowski diz que “o feiticeiro tem como parte essencial da execução do ritual, não só que apontar à vítima a flecha de osso, mas também, com uma profunda expressão de fúria e ódio, erguê-la, virá-la e torcê-la, como se a espetasse na ferida, depois de retirá-la com um puxão súbito. Assim, não só é necessário reproduzir o ato de violência, ou de apunhalar, também tem de ser patenteada a paixão (1998, p. 75)”.

da ambiência mágica. Em *Corpo Fechado*, é narrada a condição imprescindível para vencer os medos, guerras e de como sobreviver num ambiente recheado de valentões. O protagonista Manuel Fulô, homem simples e fraco, é convocado para um duelo mortal com o maior bandido da região chamado de Targino, e a única forma de vencê-lo é fortalecer-se pela via da magia. Após um ritual de fechar o corpo, encoraja-se e vence o valentão, tornando-se num herói por aquelas regiões de Minas Gerais. As duas histórias foram escolhidas por que demonstram os usos e a eficácia de ritos de magia tão presentes em nossa cultura. Nas duas histórias que serão analisadas, buscaremos uma brevíssima antropologia roseana para dialogar com Leôncia e Izina, uma percepção do autor sobre o homem sertanejo e as interrelações com a religiosidade de matriz africana, a partir da temática do imaginário e da magia como elementos que concorrem para a construção de um universo mítico brasileiro. Nos casos acima, os participantes, mediados pelo feiticeiro e objetos simbólicos, promovem um reencantamento para a ordenação do mundo vivido, pela força e paixão dos ritos em suas eficácias. Consequentemente, julgamos pertinente fazer o diálogo entre a sociologia da religião e a literatura brasileira, uma oportunidade para dialogarmos com cultura. Por isso, queremos pensar o imaginário da magia, do ritual, do feitiço, e quais seus espaços narrados nos dois contos de Guimarães Rosa.

A primeira história é o conto *São Marcos*, o texto mais trabalhado do livro *Sagarana* (ROSA, 2009, p. 12). A narrativa apresenta a reflexão sobre o crer ou não em feitiços, e suas consequências na existência humana. No conto, José, o personagem narrador, nos é apresentado como morador uma vila chamada de Calango frito, e que não acreditava em feitiçarias (ROSA, 2009, p. 168). Contudo, quando a cozinheira dele, chamada de *Sá Nhá Rita preta* caiu no chão com gritos horrendos e as mãos agarradas aos pés, enquanto *Cesária Velha* estava espetando com agulha *um calunga de cera* representativo da opositora Nhá Rita, o narrador José reconhece que “naquela região até os meninos faziam feitiço” (ROSA, 2009, p. 169). Crer ou não crer, eis a questão. Este imaginário do mundo mágico é tão representativo no cenário do catolicismo popular de Minas Gerais, quanto a atribuição preconceituosa de que magia e feitiço são coisas de negro. Estes gracejos e estereótipos estão bem presentes no conto através da crítica de José ao personagem preto velho e feiticeiro chamado João Mangalô que ouviu gracejos

sobre os negros: “Todo negro é cachaceiro, todo negro é vagabundo, e todo negro é feiticeiro” (ROSA, 2009, p. 171).

A partir do ódio e perseguição de João Mangalô ao narrador, para se proteger, José começa a recitar a temida reza de São Marcos, a chamada ‘*reza brava*’: “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo mau, seu e meu companheiro...” O que, nas palavras do narrador, afirma: “Para fazer bom efeito tem que ser rezada à meia noite, com um prato fundo, cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa... com a invocação do cabloco Gonzazabim” (ROSA, 2009, p. 172- 173). Por ter ridicularizado Mangalô, José, o protagonista, torna-se alvo de uma bruxaria. O preto velho constrói um boneco-miniatura do inimigo, e coloca uma venda em seus olhos, o que faz José ficar cego e se perde no meio do mato. Para conseguir achar o caminho de volta, mesmo sem enxergar, ele faz a reza de São Marcos, um sacrilégio e um perigo. Com o poder dado pela oração, mesmo cego, José encontra a casa de João Mangalô, ataca o negro e o obriga a desfazer a feitiçaria (ROSA, 2009, p. 187, 188).

Enquanto a religião formal em seu aspecto ritual se absorve na criação de imagens ideais para os embates do viver, a magia escapa por mil fissuras do existir do homem, onde vai buscar suas forças para misturar-se à vida e servi-la de modo circunscrito no mundano e no sagrado. Ela tende ao concreto da vida, o que poderia ser interpretado como um abstrato religioso é, entretanto, parte integrante da possibilidade do viver. A magia é, segundo Marcel Mauss, o “objeto de crença” (MAUSS, 2003, p. 126). A prática da magia possui uma lógica de funcionamento da qual Mauss fala sob a denominação de *leis da magia*, a saber, a lei da contiguidade, da similaridade e de contraste, que carregam em si:

a ideia da continuidade mágica, quer se realize por relação prévia do todo com a parte ou por contato acidental, implica a ideia de contágio. As qualidades, as doenças, a vida, a sorte, toda espécie de influxo mágico são concebidos como transmissíveis ao longo dessas correntes simpáticas (MAUSS, 2003, p. 102).

O caráter contagioso de alguns elementos, ou atos mágicos, pode ser transferido através do contato com qualquer um dos aparelhos sensoriais. As práticas mágicas no meio social têm duas tendências fundamentais: uma consiste na busca de ajuda sobrenatural para proteção, é uma magia social e construtiva; a

outra representa uma evasão contra a lei que impede toda liberdade de ação e proíbe toda manifestação do instinto, é uma forma de evasão antissocial e contra a legalidade estabelecida (NOGUEIRA, 2004, p. 27).

No realismo da magia, acredita-se em benefícios e malefícios produzidos por manipulações do sobrenatural ou de forças ocultas. Segundo a antropóloga Yvonne Maggie certas pessoas podem usar consciente, ou inconscientemente esses poderes sobre os outros, para atrasar a vida, fechar caminhos, roubar amantes, produzir doenças, mortes e uma infinidade de outros males (MAGGIE *apud* KOGURUMA, 2001, p. 30-31). As características da crença, destacadas por Maggie, compõem em parte a base do imaginário religioso do povo brasileiro. O medo que feitiços, malefícios, espíritos maléficos, qualquer entidade sobrenatural venham a prejudicar uma vida já instável e mediante dos diversos medos e ansiedades humanas tão presentes no conto *São Marcos*. O cenário do conto é Calango-Frito, arraial do interior de Minas Gerais. Esse espaço físico é rico em vidas, sons e sensações. Segundo Sartre (2013, p.13), “a imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem”. E esta, retratada no conto, faz parte do mundo encantado e mágico que povoa o imaginário, delimita credos e compõem a existência a partir da consciência apreendida na cultura tão peculiar das Minas Gerais.

O imaginário⁵⁸ afro-brasileiro narrado em *São Marcos* está próximo das percepções da esfera afetiva que produzem um sentido diverso de temas, experiências, motivos, intrigas e cenários tão presentes em nossa cultura. Neste aspecto, a reza de São Marcos demonstra sua característica forte e temerosa, ela não aparece na íntegra, mas é somente mencionada várias vezes na narrativa. Em seu processo ritual de execução ostenta a prerrogativa de poder acarretar em prejuízo e/ou sorte. A reza que se cumpre no conto adquire um traço de amuleto que afasta o mal recebido. O mito e a magia que surgem no conto se figuram através da crença e da devoção do povo de Calango-Frito nos feiticeiros, videntes ou curandeiros, crença esta, que promove benefícios aos participantes da história.

⁵⁸ Segundo Wunenburger (2007, p. 12), "o estudo do imaginário como mundo de representações complexas deve, pois fundar-se no sistema das imagens e textos, em sua dinâmica criativa e sua riqueza semântica, que tornam possível uma interpretação indefinida, e por fim, em sua eficácia prática e sua participação na vida individual e coletiva".

O segundo conto, *Corpo Fechado*, é a antepenúltima das nove histórias que compõem *Sagarana*. Quem narra a história é um médico de um vilarejo do interior. A narrativa começa com o personagem Manuel Fulô contando casos e causos para este doutor. O cenário é Laginha, arraial monótono do interior de Minas Gerais. *Corpo Fechado* continua a problemática apresentada em *São Marcos*: mundo de magia e feitiçarias. Que apresenta? Um curandeiro chamado *Antonico das pedras* fecha o corpo e anulando a fragilidade do protagonista que, imantado pela fé, vence o vilão, brutal e valente. Em carta a João Condé, Guimarães Rosa emitiu sua opinião sobre *Corpo Fechado* dizendo que:

talvez, seja a minha predileta. Manuel Fulô foi o personagem que mais conviveu 'humanamente' comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer espécie de existência. Assim, viveu ele pra mim mais umas 3 ou 4 histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não transcendiam (ROSA, 2009, p. 12).

O doutor narra casos de valentões que escutara de Manuel Fulô, dono de uma mulinha chamada Beija-Flor, animal que exibia orgulhosamente. Um dia decidiu se casar com Maria-das-Dores. Targino, um dos últimos valentões da cidade, o afronta: comunica-lhe que a primeira noite de das Dores seria com ele, depois ela poderia ficar com o noivo: “- Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva. Amanhã... já mandei recado, avisando a ela... é um dia só, depois vocês podem se casar... se você ficar quieto, não te faço nada... se não...” (ROSA, 2009, p. 205). Para enfrentar o valentão, Fulô aceitou a ajuda do detestado Antônio das Pedras: pedreiro, feiticeiro e curandeiro. Manuel entregou sua mulinha ao feiticeiro em troca dele ‘*fechar seu corpo*’ para a briga com Targino. O corajoso noivo enfrentou o valentão, que errou os cinco tiros e morreu esfaqueado por ele, que ganhou fama de novo valentão de Laginha (ROSA, 2009, p. 205-210):

Aí, de chofre, se abriu a porta do quarto-da-sala, onde os dois [Tonico e Manuel] davam suas vozes, e o Antonico das Pedras surgiu, muito cínico e sacerdotal, requisitando agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas... Houve um parado de próxima tempestade. Uma voz fina rezou o credo... - Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo garanto! (ROSA, 2009, p. 208).

A técnica narrativa de *Corpo Fechado*, de início, é em forma de entrevista. O doutor, no decorrer da história, vai entrevistando Manuel Fulô, um valentão manso e

decorativo. No final da história, após o aspecto mágico de Fulô com seu corpo fechado, há uma teatralização do personagem, que, até o fim da história, consegue passar uma imagem, como num faz-de-conta, de ser valente, contradizendo todas as provas de um personagem medroso, mas que é salvo pela sorte, ou pela magia. Esse diálogo com o doutor interlocutor, referente aos valentões que existiam em Lajinha, vilarejo do interior, apresenta a temática principal desenvolvida no conto, a saga dos valentões das gerais, e de maneira mágica, o personagem principal, ao ser imantado pelo feitiço, de medroso passará a ser o herói da vila.

Neste caso, este ambiente e cenário, cheio de mitos, símbolos e ritos torna visível a energia psíquica, nos imaginários de medo e coragem, formalizados no nível da individualidade quanto ao nível da coletividade (WUNENBURGER, 2007, p. 14). Assim sendo, o imaginário da magia, visto no pluralismo das imagens narradas em *Corpo fechado*, é a própria vivência dentro do campo dos patrimônios da cultura, que tornam visíveis a partir das memórias habitualmente associadas aos produtos da magia e dos ritos praticados por Manuel Fulô para, em primeiro lugar, vencer seus medos, e, em segundo lugar, vencer o inimigo Targino. Logo, graças ao “profano” da magia, a imaginação é essencialmente aberta, e é realizada na prática vivenciada pelos homens humanos, assim sendo,

a fala é um ato social tanto quanto os rituais, a antropologia incorpora uma teoria da linguagem. Não é possível separar o dito e o feito, porque na ritualização o que é dito é também feito, revelando os múltiplos sentidos dos encontros sociais (PEIRANO, 2001, p. 11).

O imaginário, essencialmente ligado aos mitos e ritos, constitui o primeiro substrato da vida, o que segundo Gilbert Durand, as imagens se enxertam num trajeto antropológico, que começa no plano mental para estender-se ao plano cultural, o que faz do imaginário um mundo de representações próprias ao ser humano, que é também um homem simbólico (*apud* WUNENBURGER, 2007, p. 20). *Corpo Fechado*, assim como *São Marcos*, está sob o signo mágico dos encantamentos da prática de feitiçaria, ou seja, Antonico das Pedras, ou Antonico das Águas, tinha alma de pajé, uma espécie de curandeiro e feiticeiro local que ajudou Manuel Fulô a vencer o valentão Targino. No final da história, Manuel Fulô com seu corpo fechado, é protegido e encorajado, consegue passar uma imagem de ser valente, contradizendo todas as provas de um personagem medroso, mas que é salvo pela força das palavras mágicas, a eficaz relação entre o dito e o feito.

Nas duas narrativas, *São Marcos* e *Corpo Fechado*, o ritual mágico coloca ordem, dá sentido ao que é importante para sobreviver no sertão. O rito permitiu a José e a Manuel Fulô viverem num mundo organizado pelas forças sobrenaturais, permitindo sentirem-se fortes num mundo que, do contrário, apresentar-se-ia como hostil, violento, impossível (TERRIN, 2004, p.19). Guimarães Rosa, nos contos *São Marcos* e *Corpo Fechado*, aborda o aspecto humano de existir e sobreviver entre o céu e a terra. Assim, tanto os rituais para proteção através da reza de São Marcos, como o feitiço para proteger e encorajar retratado em *Corpo Fechado*, não obstante a ordem do abstrato e do metafísico, estabelece uma ordem moral a ser experimentada no cosmo humano que aumenta os sentidos para a vitória sobre o inimigo, ou potencialidades de conquista na vida segundo o imaginário roseano em Sagarana. Esta é uma oportunidade de ir além das próprias forças naturais, o caminho para vencer os inimigos e a vida, logo, a experiência religiosa da magia no imaginário de Guimarães Rosa perpassa pela força dos feitiços e da magia através das palavras que transnificam mundos.

A imanente e a transcendente condição da magia estão presentes em *São Marcos* e *Corpo Fechado*, assim como nas ações rituais de *Maria Leôncia* e *Izina Calanga*. Guimarães Rosa delinea os medos, temores e caminhos (sobre) humanos diante do viver no sertão de Minas Gerais. Tanto a reza quanto o feitiço assumem uma condição relevante de nossa brasilidade, parte integrante de uma expressão religiosa de magia a partir do histórico catolicismo popular.⁵⁹

Leôncia e Izina perpassam pela ambiência do medo e respeito à reza e também ao feitiço, promovendo, pela magia, resultados positivos para uns, e os respectivos prejuízos para outros. Portanto, quer a magia “pegue ou não pegue”, o feitiço fecha/abre corpos e caminhos segundo a operação do ritual no encontro com o mistério do sagrado e do profano administrado por mulheres proféticas, usuárias do poder da palavra, depositárias de um conhecimento utilizável no sertão. Por isso, que se carece tanto de religião, através rezas e feitiços, brados de símbolos religiosos expressos em ritos individuais e coletivos, aproveitados por aqueles que vivenciam as dimensões do sagrado e do profano, em ambos os aspectos, são

⁵⁹ Guimarães Rosa debruça-se sobre o sertão de todos os homens, cujos personagens se movem do norte de Minas Gerais, ao sul da Bahia, e de Goiás, tendo como referência essencial o Rio São Francisco. Sugere um Brasil em que “os excluídos” possam participar da invenção da sua História a partir do centro da ficção.

espécie de sombra que refresca a existência do homem humano, que também é um homem simbólico: o povo brasileiro, e o homem universal. Por conseguinte, a magia e o rito são descritos por Guimarães Rosa como celebrações ordenadoras da vida individual e coletiva dos diversos embates humanos.

Ana Duzuza: adivinhadora da boa e má sorte

Ana Duzuza, mãe da meretriz Nhorinhá, era uma velha arregalada, filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente" (GSV, p. 49). Duzuza está ligada às atividades prognosticadoras e mágicas, sua função é a de ser vidente, o que atrai a atenção de Riobaldo quando revela que Medeiro Vaz vai passar de banda a banda o Liso Sussuarão.

No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza. Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (GSV, p. 51).

Esta preocupação pendular de Riobaldo na busca de sua sina, ou destino, faz com que ele pare na *Aroeirinha*, onde encontra uma mulher moça vestida de vermelho no portal da vila, a prostituta Nhorinhá, mas também conhece a mãe dela e os seus respectivos poderes. O que Riobaldo quer era entender os panos do destino, ou o descortinamento destes panos no palco da vida.

Não obstante o poder de atração que Ana Duzuza exerce sobre Riobaldo, o jagunço, por incitação ciumesca de Diadorim, também intenta matá-la para que ninguém mais saiba o rumo do bando. Nesta batalha entre eliminá-la ou não, Riobaldo descreve a fisionomia decadente e decrépita de Duzuza.

Não sou homem de meio-dia com orvalhos, não tenho a fraca natureza. Mas me venceu pena daquela Ana Duzuza, ela com os olhos para fora – a gente podia pegar nos dedos. Coisa que me contou tantas lorotas. Trem, caco de velha, boca que se fechava aboborosa, de sem dentes. Raspava a rapadura com a quicé, ia ajuntando na palma da mão o farelo peguento preto; ou, se não, segurava o naco, rechupando, lambendo. A gente engrossava nojo, salivava. Por que é, então, que ela merecia tanto dó? Eu não tive solércia de contradizer. As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim. A razão dele era do estilo acinte. Só previ medo foi de que ele falasse para eu mesmo ir voltar lá, por minhas próprias acabar a Ana Duzuza (GSV, p. 53).

No entanto, Riobaldo somente não matou a vidente, "a bruxa feiticeira" (GSV, p. 54), porque pensou na possibilidade de que tivesse, ele ou seus homens, de matarem também o seu amor *eros*, a filha de Duzuza, a Nhorinhá. Então, mesmo com todo o asco que aquela figura de aparência repugnante lhe proporcionava, Riobaldo sustentava seus medos nas travessias do viver, pois como disse, "bolir com a vida dessa mulher , para gente dá atraso" (GSV, p. 53). Assim ao deixá-la com vida, preservou também Nhorinhá, e mais, "pois, para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!" (GSV, p. 54). Pragmaticamente, para o jagunço Riobaldo é melhor tê-las por perto, a mãe feiticeira, a filha meretriz, e ir controlando os ciúmes de Diadorim, pois em qualquer tempo os usos e funcionalidades de cada uma valerão a pena.

Um polo de interpretação vê a identificação de Ana Duzuza com a bruxaria e a feitiçaria colocando-a na "esteira das mulheres causadoras de miséria e infortúnios, retomando a temática da mulher como presa preferencial de satã, uma espécie de bode expiatório" (NEITZEL, 2004, p. 106). A autora se apoia em citação de Carlos Roberto F. Nogueira no livro *O diabo no Imaginário Cristão* (2000, p. 42): "Em toda parte se vê o diabólico, o mundo inteiro é por ele invadido. E sua vítima por excelência é a mulher, porque a mulher está mais predestinada ao Mal que o homem". E ainda o autor traz uma narrativa bíblica que diz: "Toda a malícia é leve, comparada com a malícia de uma mulher; que a sorte dos pecadores caia sobre ela" (Eclesiástico 25.26). Uma clara ideia misógena, mas bem consolidada desde a idade antiga grega, como por exemplo, o mito de Pandora. No caso de Duzuza, os atributos de vidente, feiticeira e bruxa atingem as órbitas do bem e do mal que se interpenetram e são dominadas por algumas pessoas, com estas, incluindo ela, é melhor mantê-la por perto e a seu favor.

No caso da filiação maternal com Ana Duzuza, a pesquisadora Kathrin Holzermayr Rosenfield (2006 , p. 273) diz que:

a metáfora materna não é, portanto, mera referência à mãe Bigrí enquanto mãe do indivíduo Riobaldo. Nela surge muito claramente a dimensão da maternidade primordial e da femininidade mítica como encarnações da essência fundamental da vida.

A mulher que advinhou o roteiro futurista de Medeiro Vaz não deveria morrer e sim viver próximo a ele assumindo uma função mítica particular verificada pelo próprio nome *Ana Duzuza*, que segundo Rosenfield (2006, p. 274) "pertence igualmente ao campo de potências vizinhas e complementares das divindades virginais". *Ana* aponta para a maternidade primordial geradora de figuras como *Anahita, Anna Perenna, Magna Mater*, etc⁶⁰. O sobrenome *Duzuza*, decomposto em lexemas indígenas, *Dué* e *Zuzá*, viria a complementar negativamente estas significações, atualizando a ambivalência fundamental dos personagens míticos. *Dué* é um deus do fogo arrasador, e ele tem poderes de vida e morte. *Zuzá* designa uma espécie de chocalho usado na dança para ritmar e acentuar o movimento *extático* que desemboca em estados de transe como a morte simbólica seguida de ressurreição revigorante (ROSENFELD, 2006, p. 274, 275). Simbolicamente, o jagunço Riobaldo cuja essência de seu nome tem o elemento a marca d'água, complementa unilateral do elemento aquático com o signo da terra (*Ana*), do fogo (*Dué*) e do vento simbolizado pelo ruído extasiante do chocalho (*Zuzá*). Assim, ao receber Ana Duzuza como sua mãe ele incorpora em seu ser a totalidade dos elementos primordiais no seu próprio existir jagunço para a manutenção da vida naquele cenário de morte e destruição.

Maria Mutema: o segredo da audição hierofânica

O caso de Maria Mutema é contado por Joe Bexiguento. Destaco cinco aspectos iniciais e intrigantes. Em primeiro lugar, a história é um longo conto dentro

⁶⁰ cf. verbetes Ana, Dué, Zuzá. in: Luís Câmara Cascudo. Dicionário do folclore brasileiro. rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

do romance. Em segundo lugar, em todo o restante da obra o nome Mutema não aparece mais. Em terceiro lugar, a narrativa caminha por uma vereda tríplice: a audição ou o ouvido, a fala e o segredo. Em quarto lugar, Riobaldo escuta a história e nada comenta sobre ela, e por fim, o caso reúne em si muito do que o romance propriamente quer dizer.

O relato se passa no arraial de São João Leão, em que uma mulher aparentemente comum, igual às outras, tem o marido morto misteriosamente de madrugada, sendo enterrado na tarde daquele mesmo dia. A partir desta perda instaura-se "*a religião de Mutema*" (GSV, 238). Daí ela passa a ir à igreja diariamente, afora de três em três se confessar. Uma vez na igreja não tirava os olhos do padre Ponte, um vigário diligente que tinha três filhos com uma mulher chamada Maria, a Maria do padre. O padre Ponte no exercício contínuo de ouvir as intermináveis confissões de Maria Mutema foi ficando progressivamente adoecido, o que da doença para morte foi em breve prazo. Morreu triste, emagrecido, encaveirado e com dores profundas. Consequentemente, Maria Mutema nunca mais voltou à igreja. Passados alguns anos, chegaram ao povoado dois missionários estrangeiros. Eles possuíam uma religiosidade enérgica tanto na saúde quanto na virtude, seus sermões eram com voz forte, com fé brava. Assim, num derradeiro dia quando um dos missionários subiu ao púlpito para a prédica, era rezado naquele *momentum* litúrgico um salve-rainha, a mãe da misericórdia. No meio do ritual, Maria Mutema entra na igreja. Ao avistá-la o missionário se levanta, ficando em brasa de vermelho, dá um soco no pau do peitoril, parecendo um touro tigre, e grita:

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 os dois defuntos enterrados! (GSV, p. 241).

Um alvoroço ocorreu na igreja, gente chorando, rezando, louvando... E Maria Mutema permanecia sozinha em pé, lá estava torta, magra, de preto. Ela deu um gemido de lágrimas e exclamação pedindo perdão, perdão forte, perdão do fogo, um perdão público.

E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma ; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz – do oco para o oco – do sono para a morte; e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessional: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, 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, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos vivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava (GSV, p. 241, 242).

Este ato confessional público fez com que o missionário entoasse "um grande Bendito, Louvado seja!" (GSV, p. 242). Maria Mutema ficou recolhida na casa-de-escola, num auto suplício espiritualizante, sempre de joelhos, clamando em seu remorso por perdão e castigo, e ainda que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas, ela dizia que tudo merecia. Por conseguinte, naqueles dias, desenterraram da cova seu marido, e percebiam que quando balançavam o crânio sacudia lá dentro uma bola de chumbo. Mutema ficou ali pelo arraial, os padres missionários foram embora, vieram autoridades judiciárias para levá-la ao júri na cadeia de Arassuaí. Tendo ai sido perdoada pelo povo, pela Maria do Padre e seus filhos, o que produziu bem estar a todos e edificação, "alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa" (GSV, p. 243).

Pois bem, o caso de Mutema é o mais importante do romance. Esta parábola fala do mal puro, o mal em si sem motivação, o que para Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 120):

Os dois crimes de Maria Mutema são, formalmente, um só. O crime é executado mediante a introdução de algo no cérebro pelo conduto auditivo, algo que se solidifica ou se consolida, e mata. Também em ambos os casos o crime é um pacto entre duas pessoas, um agente e um receptor passivo, e com mesmo efeito: a morte para o receptor, a dano para o agente. E a falta de motivo indica a intervenção do mal, que estava dentro do agente e que foi levado para dentro do receptor, sem que por isso o agente dele se livrasse. O chumbo derretido, portanto em estado móvel,

transforma-se numa bola sólida; a mentira pecaminosa, que o padre não põe em dúvida, é recebida com uma certeza. No caso do marido, a bola de chumbo figura a certeza; no caso do padre, a certeza se dá diretamente.

Concomitantemente, Maria Mutema se livra do mal pelo mesmo caminho, introduzindo no ouvido das pessoas a sua confissão pública na Igreja: um novo pacto com a multidão. Com o assassinato do marido o nível da concreção. Com a morte do padre Ponte o nível da abstratividade. Já em sua confissão pública se instala o nível da certeza pactual, que segundo Walnice Galvão é o certo dentro do incerto, uma coisa sai da outra, "o pacto, como o crime, e algo que alguém atenta contra a natureza de existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver" (GALVAO, 1972, p. 121). A imagem símbolo disso é o resíduo do mal e da morte, a bola de chumbo encontrada dentro da caveira do marido de Maria Mutema.

A dupla imagem do concreto e do abstrato é a matriz imagética do Grande Sertão: Veredas em diversas variantes, onde o fulcro central é a imagem da coisa dentro da outra, por exemplo, o Demo no meio do redemoinho, o Diabo que vige dentro do homem, o miolo do mal que está no sertão, Deus e o demo na concretude e na abstratividade de Diadorim. Também a busca contínua de eliminar Hermógenes do sertão é a constante preocupação de Riobaldo Tatarana nas travessias e incertezas sob o comando do destino, da fortuna, do sortilégio.

Heloísa Vilhena de Araujo, em *O Roteiro de Deus* (1996, p. 128) diz que no *exemplum* de Maria Mutema encontramos, sob os auspícios do segredo, um saber escondido do outro, o mal completamente separado do bem, a morte segregada da vida. Segundo Franz Utéza (1994, p. 135) João Bexiguento contou uma história que se passou em São João Leão, uma pequena aglomeração do Vale do Jequitinhonha donde ele era originário. O caso de Maria Mutema trata a relatividade do bem e do mal, assim como nos casos de Aleixo e Pindó que trataremos no próximo capítulo. Paralelamente a estes casos internos do romance, especificamente, no caso de Mutema:

o lance teatral da missão que desvela os crimes de Maria se explica pela dialética alquímica dos fluidos e dos sólidos: a conversão de Mutema põe em cena uma autêntica obra em negro que leva a criminoso dos mais profundo dos infernos às portas do paraíso. De fato, dobrada sobre si mesma, como vimos, ela se solidifica e

se enfia na solidão até o ponto em que, segundo a Senhora Alquimia, deve inicar-se a subida para a luz (UTEZA, 1994, 138).

O ardor do missionário na confrontação de Maria Mutema não foi apenas a ênfase pré-dica de um padre, mas sim a emanção do fogo divino, a presença fulminante do oráculo, a presença do sagrado que perturba a ordem vigente. O enviado de Deus promove a mudança da Mutema, que além de *Muta*, arquétipo feminino do silêncio cujo radical⁶¹ é *Mut* que significa mudo (do latim *mutus, a, um*), em *Mutare* (mudar, trocar, deslocar) que se faz por meio de trocas. E esta é a grande alquimia pelo poder do silêncio, da audição, da fala, da confissão e do perdão, o caminho rumo à subida da Luz repartindo entre todos o peso do segredo de seus crimes abandonando sua condição de Mutema para se tornar "santa". Esta mudança se desenrola em quatro ambientes principais, a primeira morte se dá no ambiente doméstico, a segunda, no ambiente sagrado, o terceiro, na ambiência do judiciário que não teve poder total de condená-la, mas o último ambiente, é a ambiência social que perdoa e canoniza popularmente aquela que outrora era dos infernos, agora, do paraíso, o sempiterno triunfo do bem sobre o mal.

A mulher legal do Hermógenes: o segredo do existir por aqueles lados tão sombrios

A descrição física da Mulher legal do Hermógenes se afasta, em parte, da positividade afirmativa do universo feminino da qual fazem parte Nhorinhá, Otacília, Hortência, Maria-da-Luz, Rosa'uarda, etc... Esta mulher sem cativa e nome era uma mulher que:

sabia dureza; riscava. Ela discordava de todo o destino. Assim estava com um vestido preto, surrado muito desbotado; caiu o pano preto, que tinha enlaçado na cabeça, e ela, não se importou de ficar descabelada. Deixaram: ela sentar, sentou. Nunca encurtou a respiração. Devia ter sido bonita, nos festejos da mocidade; ainda era. Deram a ela de comer, comeu. De beber, bebeu. A curto, respondeu a algumas duas ou três coisas; e, logo depois de falar, apertava demais a boca fechada, estreitos finos beiços. Mas falava quase assoviado. Figuro que não mascava fumo nem cachimbava, mas mesmo assim cuspiu em roda; mas não passava a sola do pé, por cima, para alimpar o chão, como é costume de se fazer, nessas condições.

⁶¹ GALVAO, 1972, p. 128.

Adverti que estava descalça, e assim devia de ser fora do uso, decerto por causa da hora e confusão em que tinha sido pega. Se arranjou para ela par de alpercatas. Ela soubesse que não se pertencia com a gente. Aceitou meu olhar, seca, seca, com resignação em quieto ódio; pudesse, até com as unhas dos pés me matava. Enrolou a cara num xale verde; verde muito consolado. Mas eu já estava com ela – com os olhos dela, para a minha memória. Magreza, na cara fina de palidez, mas os olhos diferiam de tudo, eram pretos repentinos e duráveis, escuros secados de toda boa água. E a boca marcava velhos sofrimentos? Para mim, ela nunca teve nome. Não me disse palavra nenhuma, e eu não disse a ela (GSV, p. 532).

Esta mulher, não obstante suas descrições incomuns, misteriosas e extraordinárias, é a mulher do mal representado no sertão, ou seja, a mulher oficial do Hermógenes, o pactário. E semelhante à Mutema, está sob o signo do silêncio, mantendo um estado de suspense sobre o tipo de mulher vivia com o Hermógenes. Ele era o único que possui mulher oficialmente. A aparência dela, inicialmente, se aproxima de uma bruxa. Sua descrição é atada à cor do preto. Olhos, vestidos e panos, que parece distanciar-se da vida e aproximar-se do sombrio, do negativo, destinada ao silêncio e ao isolamento. Não obstante sua figura fúnebre:

Essa mulher, conforme vinha, num definitivo mau silêncio, a cara desaparecida pelo xale verde, escanchada em seu cavalo. Tinham dado a ela um chapéu-de-palha de ouricuri, por se tapar do forte sol baiano. A mais, dela não se ouviu queixa ou reclamação; nem mesmo palavra. O que eu desentendia nela era aquela suave calma, tão feroz; que seria aferrada em esperar; essa capacidade. Se o ódio, só, era que dava a ela certeza de si, o ódio então era bom, na razão desse sentido: que às vezes é feito uma esperança já completada. Deus que dele me livrasse! (GSV, p. 534).

O uso posterior de adereço do xale verde quebra, ou suaviza um pouco, a sobriedade insólita daquela figura feminina. Este xale pode ser um emblema de esperança na vida de uma mulher tão especial para o jogo do chefe Riobaldo para a descoberta e para a eliminação de Hermógenes. Nesta aparente dualidade de cores, lá estava também nas travessias da Bahia para o Paredão entre Minas e Goiás, um percurso de mudança na vida desta "mulher sem resgate que ia para a morte de outro homem" (GSV, p. 538). A mulher do Hermógenes é mais uma personagem do quadro feminino roseano envolvida pelo sortilégio fronteiro aos domínios do mal e do bem, dois princípios antagônicos da tradição cristã tão cristalizada por aqueles sertões, mesmo que não sejam exclusivos desta respectiva tradição. Segundo a pesquisadora Adair de Aguiar Neitzel (2004, p. 108), "ela é a representação do ser

feminino no extremo do não-ser, sem nome, estéril, fechada sobre si mesmo, velando segredos" naquele lugar onde tudo é e/ou não é.

Esta enigmática mulher chama Diadorim para um particular dentro do quarto do oratório de uma casa num arraial onde chegaram para descansar:

– Que a nhã senhora, aquela, suplicava o favor dum particular com o moço chamado Reinaldo... Essa, nhã, refiro, era a mulher do Hermógenes; que em reserva fechada se tinha, no quarto-do-oratório. E Diadorim, saber o senhor tem, era o conhecido por "Reinaldo". [...] Diadorim se tinha encaminhado para onde estava a mulher, para ir ouvir o que ela queria que ele ouvisse. [...] Diadorim não vinha, não dava de sair do quarto-do-oratório. E, quando foi que veio, não me contou nada. O que disse, comum: – "Ah, ela só chorou mágoas..." Não perguntei passo. Devido que não perguntei logo à primeira, depois foi não ficando bem, para o meu brio, o perguntar. Diadorim se atarantava quieto, nem não era correto o que ele estava fazendo – escondendo fatos. Palavras que vieram a gume em minha boca, foram estas: – Que eu não gostava de hipocrisias... Pensei, e não disse. Eu podia duvidar das ações de Diadorim? Lá ele alguma criatura para traição? Rosmes! Ideia essa não aceitei, por plausível nenhum (GSV, p. 553, 554).

Neste exato momento, a mulher despejando ali no seu ouvido um segredo, que Diadorim não passará a Riobaldo, todo o bando sai dali para a batalha do Tamanduá-Tão, onde posteriormente morrerão Diadorim e Hermógenes. Um detalhe interessante é a atitude humanizante de Riobaldo enviando para a "solapa do morro os que não eram mão-d'armas" (GSV, p. 565), ou seja, o *menino Guirigó*, o *cego Borromeu*, a *mulher do Hermógenes* e o *catrumano Dos Anjos*, e que eles com provisão de comida para bons tempos lá esperassem o desfecho final daquela batalha final. Sendo depois transferidos para uma casa no Paredão, um sobradão onde a mulher de Hermógenes era mantida sobre "custódia" (GSV, p. 598).

Logo após a briga e morte de Diadorim e Hermógenes, a mulher custodiada é trazida pelo corredor da casa e é orientada a olhar pela janela, e uma importante revelação dela estreme a todos:

– *A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua...* – o que João Concliz falou. *Aquela Mulher não era malina. – A senhora conheça, dona, um homem demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...* *Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. – Eu tinha ódio dele...* – ela disse; me estremecendo. *Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência* (GSV, p. 613).

Na imagem da rua de vê guerra, sangue e caos vistos pela janela. João Concliz diz que Diadorim, morta no chão, não era mali(g)na, e que ali ao lado estava um homem endemoniado retalhado no ferro. Mediante aquele cenário bélico, ouvi-se a primeira palavra da mulher de Hermógenes: ela tinha ódio dele, revelação que estremeceu todos por ali. Mas, o que viria seria mais revelador:

– *Tomaram as roupas da mulher nua?* Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” – conforme era. – “Gente, vamos trazer. Esse é o Reinaldo...” – o que o Alaripe disse. E eu parava ali, permeio o menino Guirigó e o cego Borromeu. – Ai, *Jesus!* – foi o que eu ouvi, dessas vozes deles. Aquela Mulher não era má, de todo (GSV, p. 614).

Sim, ela se tornou má pela convivência ou pela caminhada *pari-passo* com a representação humana e direta do mal no sertão, o Hermógenes. Agora, tendo o marido morto, só assim, pode revelar seu ódio por ele. Aquela mulher custodiada por Riobaldo, na prática, pode se desnudar das vestes pretas, para o xale verde, com a finalidade, ou funcionalidade libertadora rumo à Luz, à redenção, o caminho para uma nova fase da vida. Quem é mau, de todo? No caso da mulher, não era má, de todo. Havia esperança a partir da indicação do xale verde, tornou-se real, na morte do mal Hermógenes, na eliminação do mal do sertão.

O que a narrativa riobaldiana nos descreve é que a mulher do Hermógenes é quem cuida do corpo da paixão de Riobaldo, Diadorim:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim... Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nu de tudo. E ela disse: – “A Deus dada. Pobrezinha...” E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... (GSV, p. 614, 615).

No lavar e no vestir o corpo, duas belezas sobressaem naquele cenário mórbido ante a morte: a da mulher do Hermógenes e a de Diadorim. A mulher rezava rezas da Bahia, terra originária dela, enquanto todos saíam daquela sala. Ficaram apenas, a mulher, Diadorim e Riobaldo. A mulher sabia, previamente, que Diadorim era e tinha corpo de mulher, moça perfeita. Esta revelação foi um “coice d'armas” para Riobaldo, não para a mulher de Hermógenes. O que ela e Diadorim conversaram no quarto do oratório? Não temos na narrativa uma evidência direta sobre, mas tem relevância dois fatos: em primeiro lugar, ao sair do quarto Diadorim não falou nada para Riobaldo. Em segundo lugar, a mulher de Hermógenes, mais tarde no interior daquele quarto funerário, lhe conta o grande segredo, a ambiguidade figural, jagunça e épica do jagunço Diadorim, que na morte venceu o mal no sertão.

A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma. No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedra-deametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim. Como tinham ido abrir a cova, cristamente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...” Tal que disse, doidava. Recai no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam. Daí, fomos, e em sepultura deixamos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão. Ela tinha amor em mim. E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba (GSV, p. 615, 616).

Com o sepultamento de Diadorim descobriu-se, ou foi revelado, o nome de sua primeira existência nascitura a partir de uma investigação empreendida por Riobaldo Tatarana:

Aonde fui, a um lugar, nos *gerais* de Lassance, Os-Porcos. Assim lá estivemos. A todos eu perguntei, em toda porta bati; triste pouco foi o que me resultaram. O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina – e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Cru, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. Só um leteiro achei. Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... Reze o senhor por essa minha alma. O senhor acha que a vida é tristonha? Mas ninguém não pode me impedir de rezar; pode algum? O existir da alma é a reza... Quando estou rezando, estou fora de sujidade, à parte de toda loucura. Ou o acordar da alma é que é? E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de

querer viver, tão acabadiço, até o cumprimento de respirar me sacava. E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver? (GSV, p. 620 621).

O menino, Reinaldo, Diadorim era também Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Diadorim era também Deodorina da Fé, que nasceu para guerrear e nunca ter medo. Sobre esta transição de nomes falaremos logo adiante, aqui destacamos a importância crucial da mulher de Hermógenes na trama e descoberta dos vestígios do sagrado em si e no seu redor. Ela transiciona do negro vestir e do taciturno viver para uma nova etapa, inicialmente sob custódia, mas depois de ser liberta, é ela quem abre o segredo de Diadorim, um dos maiores e grandes segredos daqueles sertões. A cuidadora do corpo de Diadorim não era boa nem má, de todo, era uma mulher sob o signo dos segredos de *caráter coisico* revelados progressivamente no desenrolar de sua vida.

As personagens femininas que aqui abordamos têm o estigma de detentoras de segredos, do escondido e da revelação das palavras. Dos poderes míticos das rezas, dos cânticos, das feitiçarias, das bruxarias, dos encantos e da significação de pertença naqueles lugares tão impregnado de concepções hierofânicas dos modos de atuação do sagrado no sertão das Gerais.

2.3. UMA NEBLINA NUMINOSA CHAMADA DE MENINO, REINALDO, DIADORIM E MARIA DEODORINA DA FÉ.

O corpo não traslada, mas muito sabe, advinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz (GSV, p. 45).

Dentre as inúmeras mulheres roseanas, *Diadorim* é a que assume o centro do palco com suas diferentes identidades ao longo do enredo narrativo de João Guimarães Rosa. O corpo de Diadorim é corpo que fala, vivo ou morto. Nele se assumem várias dimensões da paixão humana, da mesma forma em que nele se expressam dimensões do sagrado no plano narrativo roseano. Que se sabe no

corpo de Diadorim? Vamos observar a seguir alguns signos corporais deste personagem figural e ambíguo no *Grande Sertão: Veredas*, assim como a correlação antroponímica-sagrada de Diadorim e Deodorina da Fé. Nosso personagem nos desafia a neblina móvel, cheia de formas, desejos e intencionalidades. A consciência progressiva dos nomes e a configuração do corpo de Diadorim são vetores fenomenológicos para o imageamento das letras roseanas no *Grande Sertão: Veredas*. Diadorim nos oferecerá dados e vestígios para a compreensão do sentido da dupla paixão de Riobaldo: Diadorim do desejo e Diadorim sagrada.

Diadorim: o corpo híbrido da paixão

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade os sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele... (GSV, p. 37)

Nas páginas de *Grande Sertão: Veredas* há uma ebulição de sentimentos que, com a intensa compreensão destes mistérios na narratividade de reminiscência de Riobaldo Tatarana, teremos como tema e figura essencial do romance, o amor ambíguo por Diadorim. Vida e morte se entrelaçam no emaranhado discursivo permeando a narrativa no redemoinho efervescente de paixões onde sentimentos voavam reto para o outro. Metáfora fálica ou não, o que vai reto tem a possibilidade de atingir o alvo. Como Diadorim é a *neblina* de Riobaldo, entraremos no percurso da paixão através do corpo de Diadorim. A paixão⁶² é o que faz com que se ignore

⁶² Aristóteles, em *Retórica das Paixões* (2003, p. 5), diz que as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e de prazer, como cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. Ainda, no prefácio de *Retórica das Paixões*, Michel Meyer, afirma que: “A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como esta se exprime na relação incessante com outrem. Reequilíbrio que assegura a constância na variação multiforme que o Outro assume em sociedade, a paixão é resposta, julgamento, reflexão sobre o que somos porque o Outro é, pelo exame do que o Outro é para nós. Lugar que se aventuram a identidade e a diferença, a paixão se presta a negociar uma pela outra; ela é o momento retórico por excelência. Resposta ao Outro, a paixão é, por definição, a

elementos claros aos olhos, a cegueira de Riobaldo: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (GSV, p. 51). A travessia das paixões não exige a necessidade de um inconsciente que a esconda, contudo, na alteridade que ameaça a identidade, a paixão é a consistência da personalidade, as paixões cristalizam a mutualidade das relações e estabelecem as imagens do eu no outro.

Todo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. E tinha nojo maior daquela Ana Duzuza, que vinha talvez separar a amizade da gente (GSV, p. 55).

A paixão é uma resposta à imagem que formamos do outro, uma representação retórica para convencer, portanto, uma representação de representação da ação. A paixão é uma forma de auto representação projetada no outro e em sua reação, e como contingência que exprime a diferença no sujeito, a paixão se torna um arauto do narrador personagem de *Grande Sertão: Veredas*, enunciados da dor e amor de alguém que para vencer o inimigo se vê forçado a assistir à morte do amigo. Willi Bolle (2004, p. 197), pesquisador de Guimarães Rosa, diz:

Entendo paixão como a forma mais densa de organização do tempo do saber e da energia, na dimensão de uma vida humana, como também de uma geração ou de um período histórico. No romance de Guimarães Rosa, a paixão do protagonista-narrador pelo personagem Diadorim, no plano da ação e da rememoração, corresponde, no plano do projeto literário e da composição da obra, à paixão estética do autor pela sua invenção ficcional. Diadorim é a musa, o princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença.

No rastro de Erich Auerbach, no livro *Figura* (1997, p. 58), para quem "a figura desempenha a função de guia da narrativa", ou seja, Diadorim é uma personagem

própria variação, o que no mais profundo do nosso ser exprime o problemático” (ARISTÓTELES, 2003, p. 39, 40).

figural, condutor da narrativa, uma possibilidade de se representar na narrativa uma perspectiva de salvação e revelação para Riobaldo. Eis nosso percurso hermenêutico doravante analisado em três espaços corporais no imageamento da paixão de Riobaldo pelo personagem figural do romance, Diadorim. Uma forma de sistematização dos elementos discursivos, no caso de *Grande Sertão: Veredas*, uma figura-chave que estrutura a narrativa da *poiésis* roseana.

Paixão na imagem do menino: a travessia

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. (...) Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (GSV, p. 119).

Na página 116 (GSV, 19 ed., 2001), há um elemento revelador para a compreensão da importância de Diadorim na trama da ficção de Guimarães Rosa: Riobaldo e seu *interlocutor doutor* dialogam sobre o anseio da *matéria vertente*, a constante busca pela essência do viver.

E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (...) Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas O que lhe agradeço é sua fineza de atenção.

Num tom de início de história, Riobaldo fala de um fato decisivo em sua vida aos quatorze anos. Nas bordas de um afluente, numas águas de um porto chamado Rio de Janeiro, ou de Janeiro, uma beira de barranco próximo ao São Francisco, Riobaldo pedia esmolas como pagamento de uma promessa de cura recebida. Tudo ali estava parado. Já ao terceiro ou quarto dia que lá ia, Riobaldo vê a imagem que mudaria sua história: a imagem do menino.

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. (...) e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verde. (...) Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido (GSV, p. 118).

Riobaldo escondeu com vergonha o saco de esmola, pois fora convidado pelo menino para andar de canoa: “Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco (...) Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado” (GSV, p. 119). Como Riobaldo não sabia nadar e a canoa balançava muito, seu medo inicial, num primeiro momento, desaparece diante da presença do menino: “Só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo a esmo (...) Eu queria que ele gostasse de mim (GSV, p. 120). Nas turbulências dos entroncamentos entre o de Janeiro e o rio São Francisco, o decidido menino disse ao canoeiro “- Atravessa!” O canoeiro obedeceu. Contudo, o temeroso Riobaldo diz: “Tive medo Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha” (GSV, p. 121).

Para Benedito Nunes (1976, p. 160) “é Diadorim menino que introduz Riobaldo no mundo maravilhoso e áspero do sertão, que o rio simboliza”. As cenas do encontro com o menino Diadorim, o que fez a travessia de Riobaldo rumo à matéria vertente do romance e do existir, demonstram a centralidade de Diadorim na ficcionalidade de *Grande Sertão: Veredas*. O encontro com o menino é uma espécie de marco, uma espécie de antes e depois do encontro com o menino. E este marco guia é Diadorim. Um outro caso emblemático é incidente com *o jovem mulato* (GSV, p. 124), rapaz forte, que ao chegar na mata vê Riobaldo urinando e o menino Diadorim próximo a Ele, o jovem pensa alí ver algum tipo de cena ou relacionamento íntimo entre os dois meninos. Assim deseja também fazer parte daquele relacionamento circunstancial. Como reação à intenção do jovem mulato o menino (Diadorim) num só golpe o sangrou, só lhe restou sair em fuga para não morrer. O menino Riobaldo pergunta se o menino Diadorim é sempre valente e corajoso? A resposta é instigante e desafiadora: “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente” (GSV, p. 125). A partir do relato do encontro ao doutor interlocutor Riobaldo estabelece:

O sério é isto, da estória toda – por isso foi qua a estória eu lhe contei - : eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta o nome. (...) nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois de tantos anos todos. Agora, que o senhor ouviu, pergunta faço. Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda. Mais que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo? (GSV, p. 125).

Riobaldo descobriu o porquê do encontro com o menino e decidiu atravessar o rio. Logo adiante, demonstra a tristeza pela morte da mãe Bigrí, porém percebe a oportunidade que isto traz: “Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte” (GSV, p. 127). O começar da travessia. No encontro com o menino e na morte da mãe se inicia uma nova vida, Riobaldo sai de casa e começa a andança pelo imenso mar de territórios chamado sertão. Esta descoberta se inicia com o encontro figural com aquele menino de forças (extra)ordinárias, ele tira o medo de Riobaldo e o “*empodera*” para ser o *homo viator* que veremos a seguir. O menino será o guia na narrativa, o personagem figural Diadorim, a neblina numinosa sobre Riobaldo Tatarana.

Paixão na imagem da ambiguidade Reinaldo - Diadorim

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem mesmo? Era o menino! O menino, senhor sim, aquele do porto do de-janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida (GSV, p. 154).

No segundo encontro, o menino do “porto”, do barranco, da travessia, temos a ênfase no olhar reminiscente de Riobaldo, novamente revê nos olhos verdes, nas compridas pestanas, na boca melhor bonita, no nariz fino e afiladinho a força da paixão que o tempo não apaga. Enfim, “os olhos nossos donos de nós dois” (GSV, p. 154). Onde está o foco de Riobaldo? “O Reinaldo mesmo chamou minha atenção” (GSV, p. 158). O Reinaldo, agora moço feito, justifica na trama a sua antroponímia, segundo João Adolfo Hansen HANSEN (2000, p. 141), Reinaldo designa o “rei que conduz”. Neste sentido:

Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você. E que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é um apelativo, inventado por necessidade minha. (...) Pois então: o eu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço, Riobaldo (GSV, p. 172).

No enredo de Guimarães Rosa, este personagem ambíguo seria o meio de reflexão, ou o fio condutor de Riobaldo no Sertão: "Que é que é um nome? Nome não dá, nome recebe" (GSV, p. 172). No mapa emocional e topográfico organizado pelo narrador, Reinaldo-Diadorim é a figura guia da travessia.

E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão extermos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Advinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: - Diadorim... Diadorim! – com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava (GSV, p. 172).

Logo na sequência do romance, Riobaldo e o moço Reinaldo participam de tropas e de viagens pelo sertão, pois "o nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim" (GSV, p. 307). Nestas andanças pelo Sertão foi que Riobaldo revelava seus desejos proibidos em sua paixão crescente.

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido na fantasia da idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser discreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: - ...Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espionar a cor de seus olhos... (GSV, p. 592-593).

Assim, de modo tão singular, Riobaldo começa a se acostumar com aquilo. O tema da paixão está desenvolvido na reação explosiva de Riobaldo ao se aproximar do agora Diadorim: o eclodir da paixão, "Diadorim – o nome perpetuo" (GSV, p.

387), ou, "o que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo" (GSV, p. 443). Na ambiguidade da ficção, na combinação de donzela guerreira e mito andrógino, na conjunção de gêneros entre o poético e o biológico é que Riobaldo questiona sua identidade e é desafiado à(s) travessia(s) no romance.

O Corpo da Paixão

A Deus dada. Pobrezinha. (...) Que Diadorim era corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A côice d'arma. De coronha. Ela era. (GSV, p. 615)

A narrativa do corpo de Diadorim⁶³, na limpeza do cadáver feita pela mulher de Hermógenes, ocorre a descoberta insólita, o jagunço Diadorim era mulher, para Riobaldo, o desejo adiado, a dor irremediável da paixão:

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. (...) E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - Meu amor!" (GSV, p. 615).

Já não era o menino, Reinaldo, Diadorim, e sim o "*meu amor*". No cemitério do Paredão foi enterrada. Mais tarde, Riobaldo foi à cidade natal de Diadorim e encontrou o registro:

Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (GSV, p. 620).

O jagunço Riobaldo resolve dar cabo à sua vida de chefe de bando, disse adeus para todos, as batalhas terminaram, é a hora de outra travessia. O corpo

⁶³ Cf. páginas 612 - 616.

morto de Diadorim foi uma nova ponte para Riobaldo, ele conhece o *segredo*, o fascínio e a curiosidade estão plenamente colocadas. Riobaldo é convocado a preencher a lacuna simbólica da morte do personagem ambíguo por excelência. Naquele momento, nem Deus, nem demo, somente Diadorim, a Deodorina da Fé. A absoluta liberdade de inventar da ficcionalidade, cria o destino no sortilégio da batalha final, a eliminação do mal do sertão, a travessia necessária para o esclarecimento do homem humano nas experiências no sertão, e estas, de vida e de morte, e da vida que nasce da morte, e da morte que dá vida.

Diadoração/Divinação: uma voz sagrada para Riobaldo Tatarana

A invenção poética é a própria matéria vertente, a conversa infinita, figura de passagem ou o desdobramento formal da metáfora “travessia”, é a existência que se temporaliza, revela maiores questões e problemas nas veredas poéticas da narrativa. Por exemplo, Riobaldo diz: “não sou do Demo, e não sou de Deus! - Pensei bruto, que nem se exclamasse; mas exclamação que havia de ser em duas vozes, uma muito diferente da outra. Vim feito”(GSV, p. 510). Visão não cristã, mas crédula, professante de um nível de relacionamento com o sagrado, sabedora que no sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder no caleidoscópio das palavras escolhidas, e elas estabelecem destino e sobrevivência por aqueles lados. Vejamos:

Como não ter Deus? Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra... O inferno é um sem fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim com depois dele a gente tudo vendo (GSV, p. 76).

Cada povo e sociedade constrói, ou herda, para si imaginários, por exemplo, “o diabo na rua, no meio do redemoinho” é uma representação e configuração de uma cultura e sociedade, uma possibilidade da leitura e interpretação da fenomenologia do sagrado no pensamento do autor, narrador, cultura brasileira, e nos leitores, primeiros e últimos, assim:

Grande Sertão: Veredas se insere no conjunto de obras literárias que apontam para o alcance da literatura enquanto acervo da memória religiosa e interprete do fenômeno religioso. O texto literário convida o leitor para que na sedução estética, na complexidade narrativa e estrutura literária ele amplie sua consciência de mundo e da religião [...] A religião encontra na literatura arquivo e interpretação. A Teologia e outras ciências da religião dialogam com a literatura reconhecendo ambos os postulados (MAGALHÃES, 2003, p. 85).

Deve-se deixar claro, como diz Francis Utéza, que "*Grande Sertão: Veredas* é uma obra de arte, não um tratado de teologia, nem um compêndio de metafísica" (1994, p. 409). Entretanto, nos dois primeiros parágrafos do romance, a palavra inventada, o sertão, o demônio são a matéria vertente entre ficção e realidade de cada homem humano. As fronteiras e cruzamentos das grandes religiões mundiais lhe são conhecidas. Na fortuna crítica, organizada por Eduardo Coutinho, há um interessante diálogo, uma entrevista dada à Gunter Lorenz, onde Guimarães Rosa diz que gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco:

O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica, pois para ele, cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem (COUTINHO, 1991. p. 72).

Para Guimarães Rosa, a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões, "Cristo é um bom exemplo disso, e também isso é brasilidade" (COUTINHO, 1991, p. 92). O sagrado presente está na vida e na obra de quem se lança no imenso mar de territórios chamado sertão, chamado também de vida, sem medo do demo, modo de vida.

Diadorim: Os três "dês"

Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda a parte lambendo o prato... Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que esses gerais são formosos (GSV, p. 72).

Em meio à floresta de sons e imagens nas incontáveis páginas do romance, Augusto de Campos investiga o *fonema D* no artigo intitulado “*Um lance de Dês do Grande Sertão*”. Para ele, em Guimarães Rosa nada, ou quase nada, parece haver de gratuito. As mais ousadas invenções linguísticas estão sempre em relação isomórfica com o conteúdo (COUTINHO, 1991, p. 334). Deus ou demo? Ser ou não ser? Parece-nos também ser a questão. Tanto Deus, quanto demo são postos na balança da equivalência, o isomorfismo no plano semântico da obra. Daí reverbera-se Diadorim, personagem enigma com sua natureza ambígua dividida entre Deus e o demo. Augusto de Campos brinca criando um novo vocábulo no emaranhado de *dês* para o jogo antroponímico sagrado de Diadorim, dizendo que ela é “demidivina” (COUTINHO, 1991, p. 338). Augusto de Campos analisa o prefixo e sufixo do nome Diadorim dentro do seguinte alinhamento:

a) Dia + adora

+ im

b) Diá + dor

Diadorim, donzela guerreira, tem no nome:

um caleidoscópio em miniatura de reverberações semânticas, suscitadas por associação formal... Assim, em dois planos de significado (deus ou o demo, sempre) se bifurca, desde o nome.... O que existe de ser e amor em Diadorim é representado pela vertente Dia+ adora. O que há de não ser, pela vertente Diá (diabo)+ dor.... Não temos dúvidas em ver no Diá de Diadorim uma referência ao Diabo (COUTINHO, 1991, p. 339).

Diadorim, personagem figural no romance, é amor proibido de sentimentos contraditórios, é guerra contínua. A luta do homem colocado entre o ser e o não ser, entre Deus e o Demo, dois princípios antagônicos, materializados na mesma pessoa. Em português, o sufixo neutro *'im'* se aplica tanto a homem quanto a mulheres, isto é, a desinência não revela o sexo, ambiguidade onde “tudo é e não é”. A diferença está no aspecto e conotação positiva da linha a, e no apontamento negativo na linha b: diá, dor... que simboliza a sedução diabólica que Riobaldo sentia na personagem e o ódio vingativo que o alimentava.

A transição dos “dês”

Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza (GSV, p. 45).

E Deus, Diadorim? – uma hora eu perguntei. Ele me olhou com silenzozinho todo natural, daí disse, em resposta: - Joca Ramiro deu cinco contos de réis para o padre vigário Espinoza (GSV, p. 186).

Para Riobaldo, Diadorim parece ser indicação e caminho para o seu lugar secreto. O itinerário para Deus. Segundo Heloisa Vilhena de ARAUJO (1996, p. 33) Diadorim é dom de Deus, “seu nome, na verdade indica este ser: Dia é, em grego, o nome de Zeus, de Deus; e doros significa presente, dom”. Deodorina (deo) sob a roupa de Diadorim (dia) representa Deus escondido sob a figura do Outro. Deodorina tem de passar pelo inferno (dia), Diadorim e Deodorina são as margens do rio, não o São Francisco, mas o da vida, Rio-baldo tem de atravessá-lo. O rio conjuga eternidade, é uma figura de eternidade. A narrativa de Guimarães Rosa “transforma Dia em Deo” (ARAUJO, 1996, p. 59). Diadorim é, a um só tempo, vida e(m) morte. Concentra em sua pessoa características não só diabólicas, mas também divinas, balizando as reflexões sobre o mal e o bem, sobre o verdadeiro e o falso. Numa ultrapassagem da dialética do bem e do mal o narrador de Diadorim descobre a Maria Deodorina da Fé, cheia de graça. Nas palavras de Riobaldo, “Diadorim e eu, nós dois. Agente dava passeios” (GSV, p. 44).

A verdade de Diadorim está no campo da ficção, do fingir, do jogo do “fazer-aparecer-aquilo-que-não-é”. A figura de Diadorim articula uma tríade como parte do relato da história: o plano ético, psicológico e político (ROSENFELD, 1993, p. 199). Marcada pela aura do não saber e do não compreender, pela aura do enigma, Diadorim conserva encantos sempre desafiadores como uma neblina que permite interrogações e a partir dos descobrimentos àqueles que entram nela. Mesmo possuindo nomes, para ela, ainda faltam outros: “Muita coisa importante falta o nome” (GSV, p. 125). Diadorim introduz Riobaldo no caminho do conhecimento de si, da relação humana e da metafísica presente na existência humana em suas dores e amores. No roteiro de leitura do romance, Rosenfield (1992, p. 29, 90) diz que:

A marca desta mediação que é função textual do personagem anuncia-se desde o nome Dia-dorim. O prefixo dia significa em grego 'através de' 'mediante', de forma que o nome do belo e meigo amigo pode vir a significar 'através da dor' ou travessia pela dor. [...] poderia ser lido como representação da relação de espelho que existe entre a figura de Diadorim e a disposição física e espiritual de Riobaldo. Diadorim apareceria então como encarnação ou como emblema dos fantasmas que constituem a personalidade de Riobaldo.

A morte do amado desfalece o corpo e a alma de Riobaldo. Dor, onde o fluxo contínuo do rio se interrompe, imprevistos nas veredas da vida onde o narrador (re)descobre seus fantasmas mediante “a certidão de nascimento” de Deodorina da fé. Como o rio tem de correr, sobram as reminiscências. Assim, se esforça, segue a vida de razão como marido de Otacília, como fazendeiro, como homem humano. Para Rio-baldo, o que existe é o que permanece: “...Diadorim é minha neblina” (GSV, p. 40). Os nomes falam e carregam uma antroponímia pessoal povoando-a de significações, em outros momentos, em vez de dizer, ocultam o não dito.

Neste ponto, Afrânio Coutinho esclarece o plano antroponímico em *Grande Sertão: Veredas*:

Os nomes encerram muitas vez na sua estrutura, um sentido misto de desgosto, compaixão, desdém, simpatia, riso, toda uma gama de reações que o artista quis simbolizar, graças a uma técnica singular de deformações, combinações, antíteses grotescas. É a grande arte do tragicômico, e os nomes aqui são signos de toda uma visão de vida (COUTINHO, 1991, p. 292-293).

Segundo a pesquisadora portuguesa Maria Amélia Johnston (1983, p. 10-17), Riobaldo mata a sua *alma* (Diadorim), para se entregar ao pensamento lógico. O *Grande sertão: Veredas* é a alegoria da vida de Riobaldo, é a história de seu conflito interior, a narrativa do processo de individualização marcado pela transição de Riobaldo Tatarana (*lagarta de fogo em metamorfose*) para o Riobaldo fazendeiro. Há profundidades no rio das almas, o que é insólita ou, solicitamente desejado. Passagem. Atravessar o rio em profundidades desconhecidas provoca ao homem humano sensações. Travessia, o aprofundamento do ser, experiência nova mediante a circunscrição do momento desafiador que encontra complemento não na solidão, mas nas companhias da neblina numinosa do “menino-Reinaldo-Diadorim-Deodorina da Fé”.

Em *Grande Sertão: Veredas* há três Guimarães Rosa. O homem que nasceu em Cordisburgo. O escritor que tenta o impossível pelas vias da palavra. O personagem que em Riobaldo deseja atingir a terceira margem do rio, a fluidez contínua de morte-vida-liberdade para o homem humano. O sertão de Guimarães Rosa é regionalmente universal, é demasiadamente humano. O *Grande Sertão* apresenta um “*imenso mar de territórios*” (NEITZEL, 2004, p. 15), onde plurissignificam seres em busca de sentido no existir, no caso de Diadorim, a síntese ambígua Deus e Diabo vigendo no homem humano, uma co-existência (im)provável na ficção e na verossimilhança cotidiana. De ‘*dia*’ a ‘*deo*’. Percurso conversionista no universo roseano? Na verdade, travessias contínuas. Pois na morte de Deodorina é que nasce a proclamação do que existe: o homem humano.

Em Diadorim, ocorrem convergências interdisciplinares entre o espaço ficcional e as cristalizações do humano na mitopoética roseana. Diadorim é o personagem polifônico por excelência no *Grande Sertão: Veredas*, a figura de Diadorim/Deodorina da fé é uma metáfora que esconde e revela a proposta mitopoética roseana do profano (diabólico) e do santo (simbólico), onde a multiplicidade e a equipolência de vozes do menino, Diadorim, Donzela guerreira e da Deodorina da fé perfazem a co-existência infinita do demo e de Deus na vida e pensamento do autor e do narrador de *Grande Sertão: Veredas*. Vemos no sertão aparecer uma materialidade cronotópica inserida no mundo romanesco para a contínua luta entre o sagrado e o profano na existência do homem humano. Uma espécie de (des)evangelho de Guimarães Rosa, isto é, uma proclamação invertida ao Evangelho bíblico. Rosa abre o básico texto, e verte o sagrado original brasileiro na revolução linguística em seu amado idioma natal, um caminho que chama a atenção para os efeitos ideológicos do anúncio kerigmático da auto-reflexão irracional Roseana, a sua proclamação ficcional aos confins da Terra.

Nesta conjugação ficcional “Diadorinesca” entre “Deus” e o “Demo”, o bem e o mal, que culmina na morte de um personagem tão figural ao final da narrativa. Suzi Frankl Sperber (1976, p. 39-56), em *Caos e Cosmos*, no capítulo intitulado *A Bíblia e os Evangelhos*, a partir da análise do espólio de Guimarães Rosa, diz que o escritor leu tanto o Novo quanto Velho Testamento, contudo, o que parece ter chamado mais a sua atenção é o Novo Testamento, e nele, os Evangelhos, frequentemente marcados, sublinhados e com observações marginais ao texto bíblico. O ser humano

em si é um mistério em *Grande Sertão: Veredas*, onde a vida e a morte de Diadorim correspondem a este centro. O seu fim não é apenas físico, é ao mesmo tempo, o começo de um mistério maior.

O tema e a forma de abordagem do Diabo, ainda que tenham sua origem nos temas da perseguição às heresias – pela inquisição e inquisidores – pode filiar-se mais ao Velho Testamento que ao Novo Testamento. Quanto ao Novo Testamento, sua influência parece tomar corpo na presença da Cruz; o Tamanduá- Tão também. Os dois locais decisivos de guerra tem esta forma. Joca Ramiro “é um messias” e Diadorim lembra a Virgem Maria (1976, p. 55).

Como o enredo está montado sobre o mistério que não se desvenda, segundo Sperber, Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, teria fundamentado uma espécie de “filosofia do mistério” em duas séries de igualdades, confundindo uma com as outras. O verdadeiro pode parecer o errado, enquanto que o falso poderá parecer o certo. Não é o caso de Diadorim, que tem uma aparência de homem – falsa – e que é amado por Riobaldo – o que parece erro, porém, é certo, porque subjazia a forma verdadeira da mulher no Reinaldo, em Diadorim, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins? (SPERBER, 1976, p. 107). Do ponto de vista da narratividade há uma dialética aberta e não resolvida entre logos x mythos, demonismo x messianismo, influências espirituais ocidentais x orientais. Dialéticas que se reúnem na dicotomia maior de caos pagão x caos cristão, cosmos pagão x cosmos cristão, reunidos na oposição básica entre caos e cosmos. Ou seja, o real que existiu e foi transcendido na ação, pelas palavras, pelo fictício e pelo imaginário: “Deus é definitivamente, o demo é o contrário Dele” (GSV, p. 58). Regiões altas e baixas no sertão do mundo, a verticalidade (i)racional, pensamentos meta-físicos, espaços e reflexões expressas a partir do cotidiano dos homens, entre suas heranças e vivências culturais, assim delinea-se o sótão e o porão em *Grande Sertão: Veredas*. A dimensão sacra e profana de um sertão tão humano quanto divino ou diabólico no qual Deus é o gatilho.

Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 100) afirma que as discussões metafísicas sobre Deus e o Diabo estão “no conceito que está ao alcance do narrador-personagem para efetuar a tentativa de demarcar os limites entre a liberdade humana e a necessidade imposta pelo sistema de dominação”. A questão está apenas num foco social, o problema de Deus e do Demo é mais amplo, é a

instalação do reino do sagrado e do profano que coexistem belicamente no interior das gentes e no sertão das gerais. Guimarães Rosa, ante a afirmação de Deus e a negação da existência do demo, ou a suspensão pela dúvida quanto à existência do mesmo para a sua travessia, estaria também mexendo nos alicerces da cristandade historicamente situado desde a terra de Santa Cruz? Rosa trataria de um veto religioso imposto aos (in)fiéis pelo sistema religioso brasileiro, quando anuncia a travessia necessária, ele “realiza” ficcionalmente “o desveto” religioso da fé cristianizada, um projeto da existência do homem humano através da existência ambígua de Diadorim. Neste caso, travessia e conflito são fenômenos afins, está tudo misturado. Na prática, Rosa preserva a representação do povo simples tendo a própria superstição e credence popular já como um desvio da religião formal, as tais recriações da expressão de sua fé. É o popular entre tradições cristalizadas segundo o critério da dúvida quanto aos aparelhos instrumentais do medo e da culpa impostos.

Mas o demônio não existe real. Deus é que deixe se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quemelém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão é dentro da gente (GSV, p. 325).

Tristão Ataíde, em *O transrealismo de Guimarães Rosa*, defende que o universalismo da obra rosiana advém de uma *poesis* que tenciona revolucionar o mundo, onde língua e religião são a mesma coisa, agentes da matéria vertente que move o sertão.

Não é a toa que G.R. é profundamente religioso. Dizem até místico. Isso se traduz em toda a atmosfera dos seus livros e no temperamento das suas personagens. Há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma áurea transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos (COUTINHO, 1991, p.143).

Para Franklin de Oliveira, no artigo *A Revolução Roseana*, na obra roseana há uma constante referência à religião, “mas religião, para ele não era matéria teológica, sim instituição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa

aventura humana" (COUTINHO, 1991, p. 182). Um dos temas principais do romance roseano é a travessia: "Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada" (GSV, p. 51). Diadorim é a neblina, a névoa numinosa que enche o mundo riobaldiano por todos os lados para as travessias necessárias naquele sertão: "Aonde? Atravessei aquilo vida toda..." (GSV, p. 36).

Podemos dimensionar a travessia em pontes hermenêuticas, a saber: Na travessia geográfica, a narratividade dá ordem à história contada pelo narrador Riobaldo em suas reminiscências, fragmentações e distorções que forçam o leitor a obra de persistência na compreensão das linhas e veredas do Grande Sertão. Desde o primeiro encontro com o menino e a travessia do São Francisco: "Atravessa! O canoieiro obedeceu. Tive medo. Sabe?" (GSV, p. 121). Na travessia literária, o narrador transita entre a experiência vivida e a experiência discursiva da sua época. Um jagunço, o poeta, um teólogo, o filósofo, um homem erudito a ser instruído e lido? Quem é o narrador Riobaldo, eis a questão? Através dos elementos emprestados da ciência e da empiricidade da vida no sertão o romance vai sendo construído. A travessia do leitor, que precisa ser ouvinte das injunções linguísticas roseanas, faz-se presente tanto na figura do interlocutor silencioso quanto ao diálogo com os leitores também interlocutores da viagem Riobaldiana. Assim, a travessia do *Grande Sertão: Veredas* é um convite e uma passagem das experiências particulares e subjetivas ao rumo da via universal a todo homem do sertão ao sertão humano: "A vida é muito discordada. Tem partes, tem artes. Tem neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do cão, e as vertentes do viver" (GSV, p. 520).

Este sertão ambivalente é recheado de criaturas ambivalentes: homens e demônios (LIMA, 1969, p. 79). O sertão é um emblema da polifonia de ordens e desordens do contraditório religioso brasileiro, sobscritos na experiência da narrativa roseana. Já que o sertão está em toda parte, a matéria vertente, a quintessência das coisas, descobertas no ziguezaguear divino-diabólico no Grande Sertão: Veredas, neste caso, é o que preenche esses vazios do sertão, e dá sentido ao cosmos humano. Ainda assim, no sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder (COUTINHO, 1991, p. 94), o que em Guimarães Rosa é facilmente verificado no sertão onde tudo é e não é, contudo, nestas veredas temos um verdadeiro testamento romanesco, *Grande Sertão: Veredas* como ficção contemporânea fala da

paixão como espaço para a reflexão dos valores de nossa modernidade, a liberdade das ambiguidades, um pretense ponto principal para verter o sagrado original brasileiro, e nele, Diadorim, e nela, Deodorina da fé, tem o seu papel figural por excelência, deus e o diabo no redemoinho das palavras Roseanas para que no findar da travessia, possa nascer o homem humano, um homem que decida quem ele quer que exista e quem ele quer que morra.

O “menino-Reinaldo-Diadorim-Deodorina da Fé” é o mistério figural, a neblina constante para as travessias riobaldianas. Nos redemoinhos do demo e das palavras, a presença onipresente de Diadorim sobre Riobaldo é a tentativa de conduzi-lo para a emancipação sobre seus medos naquele lugar em que o viver que é perigoso. Nas mudanças de nomes, que representam as variadas faces possíveis na narrativa, se ressignifica o mito medieval da donzela guerreira elevado ao nível das possibilidades hierofânicas. E por fim, a dialeticidade ambígua de Deus e do demo na transição narrativa entre Diadorim e Deodorina da Fé revela uma compreensão do sagrado coexistente e convivente no homem do sertão, Deus e o Demo ali bem presentes mais do que se poderia desejar.

3 HIEROFANIAS TÓPICAS DE UMA CARTOGRAFIA SAGRADA

O real não está não está saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia [...] Ao viável, eu tinha de atravessar as tantas terras e municípios, jogamos uma viagem por este Norte, meio geral. Assim conheço as províncias do Estado, não há onde eu não tenha aparecido. A que viemos: por extrema de Santa Maria – Barreiro claro – Cabeça de Negro – Córrego Pedra do Gervásio – Acarí - Vieira – e Fundo – buscando jeito de encostar no de São Francisco (GSV, p. 80, 81).

Neste capítulo discutiremos o grande sertão sagrado, não apenas como um espaço físico delimitado nos rincões das Gerais, mas também uma ambiência mítica mediada pelos encontros da natureza e do imaginário religioso testemunhado pela literatura roseana. Este sertão, é o palco principal do testemunho ficcional de João Guimarães Rosa sobre o sertão mundo⁶⁴. Destaca-se o sertão como uma cronotopia relevante para o encontro disciplinar entre literatura e sagrado, um grande palco polifônico de hierofanias, o sótão e o porão da transcendentalidade humana sertaneja, o (i)real testemunho da natureza como uma relação testemunhal do sagrado na literatura brasileira. Detalharemos estes termos conexos tendo como eixo teórico norteador a hierofania tópica de Mircea Eliade para a leitura do sertão de Guimarães Rosa, não apenas como uma espacialidade, mas também como um personagem sagrado do romance *Grande Sertão: Veredas*, uma ambiência típica para uma cartografia⁶⁵ sagrada.

⁶⁴ “O sertão é do tamanho do mundo. Agora por aqui, o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda” (GSV, p. 89,90)

⁶⁵ Cf. HOISEL, Evelina. *Cartografias do sertão Rosiano*. Léguas & Meias: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, UFES, v. 13, n. 6, 2014, p. 97. “O conceito-metáfora de cartografia traduz uma apropriação, uma travessia literária por um território disciplinar um tanto incomum no panorama dos discursos sobre a literatura em sua relação com os demais saberes, ou seja, a geografia. Cartografar não significa a efetiva elaboração de cartas geográficas sobre os textos literários, embora elas também existam. Cartografar refere-se a uma configuração conceitual que pressupõe o estabelecimento de territorialidades literárias, comunidades imaginárias postas a dialogar e a se relacionarem, a partir de territorialidades linguísticas e culturais semelhantes ou divergentes. Cartografar pressupõe o delineamento de espacialidades, de fronteiras, a demarcação dos limites, reais ou virtuais, objetivos ou subjetivos, simbólicos ou alegóricos. Assim, falar de cartografias do sertão rosiano implica estabelecer limites, demarcar fronteiras, estabelecer percursos, aproximações e distanciamentos entre os espaços físicos e geográficos do sertão, ou interpretar as marcas dos

Em suas reminiscências escolares Riobaldo diz que:

Tive mestre, Mestre Lucas, no Currallinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando 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. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temor de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gosto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (GSV, p. 30,31).

Esse rastrear a fundo todos os matos é o sondar o sertão como todas as implicações possíveis desta busca e experiências num jogo geográfico-ficcional onde tudo é e não é: “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (GSV, p. 172). Com a geografia e os mapas apreendidos na escola, acrescidos da vivência viajante por aqueles lados altos e norte das gerais, tanto Guimarães Rosa quanto Riobaldo, são autor e personagem propícios para uma leitura geográfico-sagrada do romance *Grande Sertão: Veredas*. Segundo Eliade (2001, p. 25). O homem religioso percebe que o espaço não é homogêneo, pois apresenta roturas diferentes traduzidas pelas experiências de uma oposição entre o espaço real, que é único e que existe realmente, com todo o resto, a extensão que o cerca. Esta é uma experiência primordial fundante de mundos, ou seja, a manifestação do sagrado neste espaço mítico funda ontologicamente um mundo, e neste caso, as hierofanias ali manifestas revelam um ponto fixo absoluto, um centro, um mundo refigurado para se viver por aqueles cantos do Brasil.

Como afirma Mircea Eliade (2001, p. 30): “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território

espaços subjetivos dos personagens conforme configurados no texto de João Guimarães Rosa, o *Grande Sertão: Veredas*”.

do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente”. Este território diferenciado é o *locus* ficcionalizado na literatura roseana onde “o sagrado é real por excelência, e é ao mesmo tempo poder, fonte de vida e fecundidade” (ELIADE, 2001, p.31). A Hierofania tópica de lugares consagrados, no caso em questão, o sertão, como lugar sagrado repleto de mitos, ritos e símbolos peculiares vividos pelas pessoas que ali habitam, o que nas palavras de Mircea Eliade, “cada documento revela-nos, à sua maneira, uma modalidade da sacralidade celeste e de sua história” (2016, p. 4).

No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Guimarães Rosa encerra a fala apresentando as credenciais de sua escrita, de uma percepção da vida, do sagrado e de sua terra mundo:

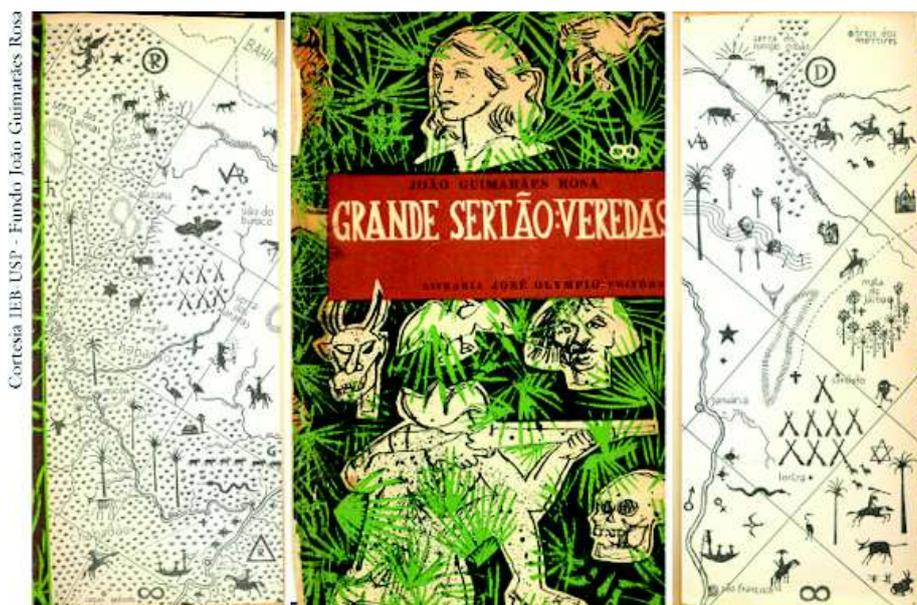
Alegremo-nos, suspensas ingentes lâmpadas. E: “Sobe a luz sôbre o justo e dá-se ao têsso coração alegria!” – desfere então o Salmo. As pessoas não morrem, ficam encantadas. Soprem-se oitenta velinhas. Mais eu murmure e digue, ante macios morros e fortes gerais estrêlas, verde o mugibundo buriti, buriti, e a sempre-viva-dos-gerais que miúdo viça e enfeita: O mundo é mágico. – Ministro, está aqui Cordisburgo.⁶⁶

No encerramento do discurso, Rosa cita o Salmo 97.11⁶⁷ convocando seus ouvintes à transcendência para além da vida, que pode ser contada, mas não limitada às convencionalidades do relógio e do calendário. Importa para ele, sim, vivenciar a ambiência sempre viva das Gerais com suas gentes e seus morros, estrelas, buritis, ou seja, um mundo sobre o mundo, mágico por excelência em sua humanidade, temporalidade e espacialidade: Cordisburgo, portal de entrada para um sertão norte e alto, um sertão mundo.

Willi Bolle (2004, p. 50), no capítulo *O sertão como uma forma de pensamento*, afirma que a tradição brasileira fez uso da palavra sertão como sinônimo de “mato longe da costa”, ou lugar ermo e escassamente povoado, no oposto do litoral urbanizado e civilizado, constituindo-se assim o interior do Brasil, o *hinterland*, o miolo do território brasileiro entre a velha zona canavieira do Nordeste, as metrópoles do Sudeste e a floresta Amazônica. No caso do sertão de Guimarães

⁶⁶ ROSA, Vilma Guimarães. *Relembrações*: João Guimarães Rosa, Meu pai. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 513. Cf. O discurso foi na noite de 16 de novembro de 1967.

⁶⁷ Bíblia de Jerusalém: “A luz se levanta para o justo, e a alegria para os corações retos” [...] Almeida revista e atualizada: “A luz difunde-se para o justo, e a alegria, para os retos de coração”.



Capa da 1ª edição de Grande sertão: veredas e orelhas de outras edições desenhadas por Potty.

As duas orelhas desenhadas por Potty traçam um cenário icônico da história: à direita, o Leste do sertão, à esquerda, o Oeste, e no meio o rio São Francisco. Destaca-se imediatamente nas duas orelhas do romance, na direita com o “R” de Riobaldo no alto estendendo-se até o limite com a Bahia, e à esquerda, o “D” de Diadorim. Inúmeros outros desenhos mapeiam localidades, jagunços, fauna e flora além de criaturas numinosas que rodeavam por ali naqueles Gerais.

No meio, entre estas duas orelhas, a obra, o rio, o lugar como uma geografia real e imaginária. As imagens são uma linguagem de signos particulares que formam uma representação simbólica e densa da essência do romance, um artifício semântico pictórico relevante entre os dois personagens primeiros da obra, Riobaldo e Diadorim. Tanto a capa quanto as orelhas, publicadas em 1956, colaboram essencialmente na certeza de que os espaços reais, hierofânicos e numinosos das Gerais não podem ser deixados de lado na leitura de Guimarães Rosa e sua obra.

Vilém Flusser diz que Rosa não era cristão. Será?

Havia em Rosa não um plotinismo mas um maniqueísmo impiedoso. Rosa não era cristão, eis o problema. (...) A sua “alma” era um pneuma descristianizado. E tal foi o tema fundamental de sua obra: um pneuma que ele sabia ser o diabo. Quem sabe

isto seja a profunda problemática brasileira: maniqueísmo apenas superficialmente cristianizado⁶⁸.

Rosa era um cristão para além do cosmos cristão. O grande tema de Rosa tinha quatro dimensões (FLUSSER, 2010, p. 130), numa ordem de importância crescente: Em primeiro lugar, a brasilidade, tal qual se manifesta no interior mineiro. Em segundo, as tendências do romance mundial e o impacto de Rosa sobre elas. Em terceiro lugar, a língua portuguesa e a língua *tout court*. Por fim, o eixo temático, a salvação da alma. Este ápice da escrita roseana, é o engajamento de uma realidade brasileira, que é mítica, logo, linguística. Em Da religiosidade, Flusser afirma que “a literatura, seja ela filosófica ou não, é o lugar no qual se articula o senso de realidade. E senso de realidade é, sob certos aspectos, sinônimo de religiosidade. Real é aquilo no qual acreditamos” (FLUSSER, 2002, 2013).

Neste sentido, como a língua tem o poder instaurador de realidades, seria Guimarães Rosa a expressão máxima da essência ficcional de uma realidade brasileira: o encontro da religião com a literatura para a expressão de mundos. A vivência humana, pelas cinzas do cotidiano, tal como existiu na infância e adolescência de Guimarães Rosa era mítica, lançada por forças não ignoradas dentro do convívio do sertão e da viagem humana em busca da salvação, assim o enigma e mistério fundamentam a existência do *homo viator*.

Não são pessoas (máscaras), são existências, isto é estão ‘nonada’. São ambivalentes (Diadorins), e correm debalde (Riobaldo), e habitam em uma terceira margem do rio. São verdadeiros, porque vivem a fundamental condição humana. É isto o ‘sertão’ rosiano: o mundo do mito por ele concretamente vivenciado em menino. E são estas ‘veredas’ roseanas: viagens em busca de meta. E é este o interior brasileiro roseano: o território da salvação da humana, ‘utopia’, portanto lugar não encontrável em mapa (FLUSSER, 2010, p. 133).

⁶⁸ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2010, p. 142. ‘Bodenlos’ pode ser traduzido como “sem chão” ou “sem *fundamento*”, isto é, da falta de fundamento que, paradoxalmente, a fundou. Nos diálogos que Flusser tivera com Rosa havia um único tema: Rosa, ‘o centro do universo’, ‘o autocêntrico’, ‘o egocêntrico’, o homem que buscava a fama a todo custo, inclusive ao custo da própria alma. Estas são descrições que Flusser fez sobre o ego e o projeto de Guimarães Rosa.

Esta é a mensagem brasileirista de Rosa, tratar sobre temas míticos que vivem na memória dos brasileiros como realidade concreta, e deve ser preservada, para uma proposta de salvação da alma, o caminho aberto da luta entre Deus e o Demo no indivíduo.

Destarte, Guimarães Rosa trabalha dentro da língua sobre a língua na projeção de mundos. Assim, o que temos por dizer ao que chamamos de *(des)evangelho de Guimarães Rosa*? Quando utilizamos o prefixo “des” nos referimos à ação contrária, a negação e uma nova hermenêutica da referência cristã da palavra evangelho, do grego *euaggelión*, que significa boas novas. Guimarães Rosa fala do que é peculiar ao sertão mítico brasileiro, a ambiguidade ontológica do bem e do mal no imaginário religioso transformando-o e apresentando, ficcionalmente, um novo querigma: Nem Deus, nem Demo, Diadorim. Uma possível negação aos evangelhos canônicos, uma desconstrução ao pilar do cristianismo histórico.

Para Rosa, a intenção é falar do que é mítico para apresentar o que existe: o homem humano. Uma tentativa ficcional de dessacralização a partir do imaginário do sertão. No entanto, a realidade do sagrado permanece, Deus, Demo e os homens lá continuam seus embates do viver.

A seguir, voltemos para a análise e discussão teórica sobre a figuração do sertão no romance de Guimarães Rosa na perspectiva de interpretar os vestígios deste sagrado na literatura brasileira.

3.1. SERTÃO: O PALCO PARA UM TESTEMUNHO SAGRADO

A literatura, na virada do século XIX, se vem espacializando, em sua opção por enredos geográficos. Mais especificamente, a literatura de última extração, pós-romântica e pós-realista, vem explorando o espaço como núcleo de uma hermenêutica que se irradia de dentro da construção literária mesma. Aqui o suporte geográfico leva ao nível das imagens, da semântica, da etimologia, do imaginário trans-histórico, constituindo um sistema de articulação onde vários processos acontecem, simultânea e reciprocamente. Nessas “narrativas de espaço” – a categoria ficcional do espaço constitui o eixo dinamizador de todo o sistema literário (BENEDITO NUNES).

Como um espaço físico, demarcado no interior das Minas Gerais com seus entroncamentos limítrofes com Goiás e Bahia, pode fazer toda diferença num texto ficcional? O sertão roseano é uma região situada geograficamente, mas também um espaço mítico-imaginário construído pela linguagem, o que ultrapassa à imediata referencialidade pela criação de um sertão mundo, e vivamente integrado à consciência do sertanejo, este é o *cosmos* roseano.

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 Urucuia. 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; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucuia 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. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte (GSV, p. 23, 24).

Guimarães Rosa pode ser citado como um exemplo de autor que faz a obra nascer daquilo que é a sua própria experiência e experimentação *in loco*. A sua paisagem tem uma peculiar textualidade, ou seja, é um dos elementos centrais num sistema cultural, pois como um conjunto ordenado de objetos, um texto que age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado (DUNCAN, 2004, p. 106).

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro⁶⁹, no artigo *O espaço iluminado no tempo volteador* (2006, p. 47, 48) observa que desde os primeiros parágrafos do romance *Grande Sertão: Veredas*, há a tentativa de uma explicação inicial sobre a espacialidade sertaneja, e que Riobaldo apresenta o sertão em seus aspectos essenciais do ponto de vista geográfico, em três caracteres definitivos: Em primeiro lugar, o sertão é uma unidade na diversidade geográfica. Os “gerais” correndo em volta, sem tamanho e dentro do complexo conjunto. Em segundo lugar, a essa complexidade se junta a imprecisão dos limites, em horizontes fugidios segundo a “percepção” dos habitantes. A essa percepção está ligada àquela sensação interior de isolamento, lugar de refúgio, onde se vive “arredado do arrocho de autoridade”, assim, o caráter geográfico, dentro de sua complexidade e imprecisão de limites, é percepção que se afirma interiorizada, produzida dentro do homem, firma-se aqui o vínculo indissolúvel entre “real” e o “mítico” na geografia do sertão.

No mundo das Gerais as forças da natureza assumem o relevo narrativo. Os rios, os ventos, as chuvas são elementos de referência cósmica para o autor e o narrador de *Grande Sertão: Veredas*. As referências aos rios merecem uma atenção especial, pois representa o espírito de uma cultura, a solícita vivência de um povo. Os rios não são traços decorativos da paisagem riobaldiana, e sim, a eloquência do fluxo narratológico perfeitamente integrado ao mundo humano onde os rios, especialmente o Chico, são veredas moventes que acompanham de perto toda a história narrada.

Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice eu vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia se confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigo somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia ∞ (GSV, p. 624).

O São Francisco é uma alegoria de integração ecológica, comunhão com função aglutinante que exemplifica a vida e(m) morte nas reminiscências do autor e

⁶⁹ Carlos Augusto de Figueirdo Monteiro é professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É autor de várias obras, entre elas: *O mapa e a trama. Ensaio sobre conteúdo geográfico em criações romanescas* (Editora da UFSC, 2002).

do narrador de *Grande Sertão: Veredas*. Um fluxo que curva e avança, ora mais rápido, ora mais lento, contudo, estabelece a continuidade narrativa do viver perigoso que é professado na obra roseana. Tanto o *sertão* quanto a terceira margem do rio como fluxo e meio são espaços simbólicos do universo ficcional roseano, a terceira margem do rio, assim como, a terceira margem do sertão, formam o espaço da dúvida para a transcendência, um terceiro pensamento devir.

O rio São Francisco, que simbolicamente, divide o *Grande Sertão: Veredas* em duas margens, o mundo do Hermógenes (mal) e o mundo de Joca Ramiro (bem), e Riobaldo vai além, segue para a terceira margem do sertão, encontra a existência do homem humano.

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. O senhor me acusa? Defini o alvará do Hermógenes, referi minha má cedência. Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios – bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. Deus nunca desmente. O diabo é sem parar. Saí, vim, destes meus Gerais; voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar: vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com lua no céu, dia depois de dia. Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha. Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende. Por que é que todos não se reúnem, para sofrer e vencer juntos, de uma vez? Eu queria formar uma cidade da religião. Lá, nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucuia. O meu Urucuia vem, claro, entre escuros. Vem cair no São Francisco, rio capital. O São Francisco partiu minha vida em duas partes (GSV, p. 325).

Nos entroncamentos entre Bahia, Goiás e Minas se manifestam os aspectos essenciais na comprovação do sertão como centro do mundo na ficcionalização roseana. Este sertão como espaço e o sertão como espaço relacional mítico dentro das gentes, tendo como eixo primário o São Francisco, rio divisor e emancipador da adolescência para a maturidade de Riobaldo Tatarana. Regina Zilberman (1977, p. 96), em sua tese de doutoramento em Filosofia pela Universidade de Heidelberg, afirma que o autor, “ao concluir a sua definição de espaço, este deixa de determinar uma parte dentro de um todo, mas confunde-se com a totalidade”. Ou ainda, nas

palavras do próprio Guimarães Rosa, “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo” (COUTINHO, 1983, p. 66).

Guimarães Rosa se debruça sobre o sertão cujos personagens se movem do norte de Minas Gerais, ao sul da Bahia, e de Goiás, tendo como referência essencial o Rio São Francisco. A narração de Riobaldo ao Doutor, desde as primeiras linhas romanescas, tenta estabelecer o cenário movente da obra. Neste palco, o sertão, os personagens vivenciarão suas inquietações metafísicas numa geografia bem delimitada, contudo ainda a ser descoberta pelas veredas da ficção entre Riobaldo e Diadorim: “Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios” (GSV, p. 44). Segundo o professor de Literatura Comparada da UERJ, Gustavo Bernardo Krause:

O sertão é para Guimarães Rosa um pretexto extremamente bom para provocar uma nova revelação do ser, a substituir uma revelação cansada e profanada da tradição do ocidente. E provocar fazendo de conta que já se deu. Os sertanejos de Guimarães Rosa não são os sertanejos do sertão atual, mas de um sertão pós-histórico, isto é, posterior a ruptura do tempo.⁷⁰

Um sertão que dialoga com o futuro do Brasil, uma transição do Brasil da Velha República para com o século XXI, um diálogo sobre as margens de uma compreensão do sagrado tão alicerçadas para o centro desta percepção acerca das funções e sobrevivências das relações sagrado no interior brasileiro e do mundo moderno, ou a proposição de novas leituras de velhas narrativas. Para Mia Couto, no texto *O Sertão brasileiro na savana africana* (2005, p. 105-118), Guimarães Rosa sabe analisar aspectos pontuais do povo, sendo um desses pilares, a religiosidade, que chama de “o chão da alma enquanto indivíduos e coletividades”. João Guimarães Rosa é como um contador de histórias que não se propõem a fechar a história, um “mestre, um ensinador de ignorâncias de que tanto carecemos para entender um mundo que só é legível na margem dos códigos da escrita” (COUTO, 2005, p.106-108). Assim, sertão, palavra quase intraduzível para outros idiomas, dá nome a uma das regiões mais singulares no centro do Brasil⁷¹.

⁷⁰ In: www.dubitoergosum.xpg.com.br [...] www.gustavobernardo.com [...] sites de literatura cujo editor é o professor Gustavo Bernardo Krause (UERJ). Acessado em janeiro de 2017.

⁷¹ O autor moçambicano faz alusão ao tempo da escrita de *Grande Sertão: Veredas* comparando ao projeto e surgimento de uma capital no interior deste sertão, Brasília, o sertão é erguido *do nada*, para ser mito que trabalharia a uniforme ideia de um Brasil em ascensão. Diz que o brasileiro escreve

Sendo uma construção imagética a partir da linguagem do cotidiano expressa a subalternidade de um país, o sertão é, então, um espaço para se atravessar, ou quem sabe, já a própria travessia. Para Mia Couto (2005, p. 112)⁷²:

Riobaldo não é apenas o protagonista-narrador de *Grande Sertão: Veredas*, mas é uma espécie de contrabandista entre cultura urbana, letrada, cultura sertaneja e oral. A escrita de Guimarães Rosa empreende algo que está pra além da literatura: uma mestiçagem de sentidos, uma ponte entre modernidade e a tradição rural, entre a forma épica moderna e as lógicas do relato tradicional. É isso, o fundo, que é o próprio Brasil.

Grande Sertão: Veredas, o território palco da narração não é um lugar, mas é a própria viagem. Lugar onde a subalternidade sertaneja tem voz e a oportunidade de ser homem humano, homem moderno nas escolhas entre o bem e o mal, ou entre o não ter de escolher. Antonio Cândido escreveu o conhecido artigo *O homem dos avessos*⁷³, perfazendo uma proposta de intertextualidade entre *Os Sertões*⁷⁴, de Euclides da Cunha e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Há em *Grande Sertão: Veredas*, como em *Os Sertões*, três elementos que estruturam a composição narrativa: a terra, o homem e a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens. Mas a analogia pára aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade.

como se fosse o próprio sertão, e este, cheio de histórias para contrariar, ou confirmar o curso da história.

⁷² A escrita seria a viagem da descoberta de dimensões e mistérios inauditos, na qual Guimarães Rosa se utiliza de uma linguagem mediada entre classes cultas e os sertanejos, o que não existia no Brasil. Através desta escrita coletiva, João Guimarães Rosa sugere um Brasil em que “os excluídos” possam participar da invenção da sua história a partir do centro da nação, ou da ficção.

⁷³ O homem dos avessos. In: Guimarães Rosa. Ficção completa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. CXLVI. Publicado inicialmente na revista *Diálogo*, n. 8, São Paulo, 1957.

⁷⁴ A estrutura do artigo baseia-se na tríplice divisão Euclidiana: *A Terra, O homem, A luta*. O que Candido, chama de “obsessiva presença física do meio”. No caso de Rosa, há uma literatura margeada pelo trato poético vaqueiro, na vertente do bruto ou regional surge um mundo penetrado pelo miolo do idioma, a posição chave para o caminho da expressão, a alta tensão emocional da obra. Será que *Os Sertões* e o *Grande Sertão: Veredas* fazem uma releitura da história do Brasil? Ou, este é uma reescritura daquele? Diferente das exegeses tradicionais devemos nos postar à margem do Rio São Francisco, um dos grandes rios da sobrevivência brasileira, para perceber no discurso do narrador luciférico Riobaldo sobre as dissimulações nos retratos da moderna tradição do Brasil, na medida em que Guimarães Rosa, através da invenção da linguagem, propiciou o país a pensar a si mesmo.

Na experiência documentária de Guimarães Rosa no que concerne à observação apaixonada pela vida sertaneja, a busca da coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar no rústico e perceber o universal traz à obra a matriz regional de um sertão mundo. A terra é o meio físico envolvente e bizarro que serve de quadro à uma concepção de universo inventado onde a paisagem e o rude são encantadores. Uma heterolateralidade da coexistência do real e do fantástico entre as veredas mortas e as veredas altas, entre lisos e rios que são ora transponíveis, ora intransponíveis. O homem, é uma outra parte simetricamente oposta, produzido pelo meio físico e com a possibilidade de ultrapassá-lo, o homem humano.

O sertão apresenta uma espécie de transformação de jagunços em homens livres. O sertão faz o homem. A luta ou o problema está nele, o demo. O grande problema. O demônio surge como um permanente estímulo para viver além do bem e do mal. No espaço onde viver é muito perigoso quem muito se evita se convive. Questão de sobrevivência jagunça justifica pactos com a vida, pactos para a sobrevivência e para a demonstração de quem é o chefe.

Renunciando aos altos poderes que o elevaram por um instante acima da própria estatura, o homem do sertão se retira na memória e tenta laboriosamente construir a sabedoria sobre a experiência vivida, porfiando, num esforço comovedor, em descobrir a lógica das coisas e dos sentimentos... Desliza, então, entre o real e o fantástico, misturados na prodigiosa invenção de Guimarães Rosa como lei da narrativa. E nós podemos ver que o real é ininteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. Nesta grande obra combinam-se o mito e o logos, o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o sertão.⁷⁵

A palavra “sertão”⁷⁶ não aparece nos títulos das traduções para o inglês e francês – *The devil to pay in the backlands*, *Diadorim*, *hautes terres*⁷⁷. Quando a

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. op cit. p. CLIX.

⁷⁶ Segundo Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 25), o nome de sertão se dá a uma vasta e indefinida área do interior do Brasil, que abrange boa parte dos Estados de Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. É o núcleo central do país. Sua continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, pelas características físicas, como tipo de solo, clima e vegetação. Conforme o ponto de vista geográfico, o romance *Grande Sertão: Veredas* fornece ao leitor a paisagem, variegada, dessa região de Minas Gerais. O sertão do Nordeste, mais explorado na literatura e no cinema, associa-se às noções de secura e de caatinga – com sua vegetação tacanha, eriçada de espinhos e garranchos. Já o sertão mineiro é dominado pelos *campos gerais*, com suas pastagens boas para o gado e suas “veredas”, onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis, assim, alternam-se matas e florestas também, um imenso mar de territórios.

cartografia real usada por Guimarães Rosa já não ajudar, então, temos a chance de chegar ao limite entre construção geográfica ficcional e pontuações geográficas reais, logo, a experiência do inominável e imponderável sertão aparecerá. Como interpretar uma história híbrida? Nossa modernidade é como um eco tardio e deficiente. Isso foi demonstrado pelo crime de nacionalidade escrito por Euclides da Cunha e a proposta de um novo retrato do Brasil, nos diálogos entre o jagunço e o Doutor, o projeto roseano. Ambos os escritores, trilham e descrevem pela ficção uma espécie de heterogeneidade multitemporal da cultura moderna, a substituição dos valores tradicionais. O moderno, então, passa a ser a conjugação do interesse por conhecer e conceituar o brasileiro quer seja ele antes de tudo um forte, ou quer seja, o que existe: homem humano. O sertão é o palco de uma espécie de fundamento e patrimônio histórico de um porvir do passado. O projeto de Guimarães Rosa se apropria do sertão como um bem histórico, palco de transição entre as tradições populares e o mundo moderno. Tradição e modernidade como teatralização do poder na dinâmica sócio-ficcional do Brasil⁷⁸ rural e da cidade a partir do palco polifônico por excelência: o sertão e suas veredazinhas.

O fundamento filosófico do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre sociedade e as coleções de símbolos que a representam. O que se define como patrimônio e identidade pretende ser o reflexo fiel da essência nacional (CANCLINI, 1998, p. 163).

⁷⁷ Diadorim – *Le diable dans la rue, au milieu du turbillon*. Paris: édition Albin Michel, 1965. Cf. Meyer-Clason, p. 73.

⁷⁸ Willi Bolle (2004), em *Grandesertão.br*, defende a tese de que Grande Sertão: Veredas é um romance de formação do Brasil, o projeto de Guimarães Rosa em fornecer com o sertão uma representação de todo o Brasil que se elucida com o seu precursor, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha⁷⁸. Entre 1902 e 1956 ocorreram grandes mudanças nos padrões de escrever a história e a cultura. Com o avanço do processo de industrialização e tecnologia, o desenvolvimento explosivo das cidades, a revolução da mídia e dos mercados, o imperialismo gerado entre duas guerras mundiais e o aparecimento da real consciência de um terceiro mundo levou a uma revisão do homem e da sociedade em que vive: O que é certo é que Guimarães Rosa desenvolveu um projeto que ultrapassa o horizonte da obra literária: a utopia de uma língua emancipada, fazendo entrever amplas possibilidades históricas de transformação (BOLLE, 2004, p. 45). Guimarães Rosa, diferente de Euclides da Cunha, transforma o sertão em um espaço labiríntico, o que BOLLE chama de “um website dedicado ao estudo dos discursos sobre o Brasil” (2004, p. 89). Redes de Poder, tradição e modernidade, violência e crime, humanidade, o sagrado e o profano, raças e escolhas que formam o Brasil. É possível vislumbrar o diálogo entre tradição e modernidade no sertão Euclidiano e no sertão Roseano? Do início à primeira metade do século XX, entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* houve na América Latina “um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 1998, p. 67). Este processo se deu impulsionado pelas oligarquias progressistas, pelos intelectuais europeizados e com uma educação deficitária para um projeto de nação. Se ser culto no sentido moderno é, antes de mais nada, ser letrado, em nosso país isso era impossível para mais da metade da população.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o tradicionalismo sertanejo aparece como recurso roseano para suportar as contradições contemporâneas. Uma celebração do passado para anunciar um porvir dinâmico que ultrapasse a dicotomia Deus e Demo: a insurreição do homem humano. Em 1956, Guimarães Rosa faz uma “exumação” do catolicismo pré-moderno para a constituição de uma nova essência brasileira, o sertão, o museu dos arquétipos sagrados consolidados e tipos humanos de um Brasil em transição.

Não pode haver porvir para o nosso passado enquanto oscilamos entre os fundamentalismos que reagem frente à modernidade conquistada e os modernismos abstratos que resistem a problematizar nossa ‘deficiente’ capacidade de sermos modernos. Para sair deste *western*, desse pendulo maníaco, não basta ocupar-se de como as tradições se reproduzem e se transformam. A contribuição pós-moderna é útil para escapar desse impasse na medida em que revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive a da modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado à superá-las por alguma lei evolucionista inverificável. Serve, em suma, para nos imcubirmos ao mesmo tempo do itinerário impuro das tradições e da realização desarticulada, heterodoxa, de nossa modernidade (CANCLINI, p. 204).

Aproximar espacial e humanamente o aspecto *brasilis* é uma das aspirações em *Grande Sertão: Veredas* para dialogar a seguir com as hierofanias tópicas. Por isso, dialogamos com diversos autores da fortuna crítica roseana cuja preocupação primeira era delinear o palco em que ocorre a mobilidade riobaldiana entre a terra, o homem e a luta.

Claro que não é o objetivo desta pesquisa uma escrita sobre o cunho histórico-sociológico-político do sertão. No entanto, é relevante destacar e descrever as nuances singulares do lugar para falar do não lugar chamado sertão, como ponto inicialmente fixo em que Rosa ficcionaliza sobre a vida, hierofanias e tradições que ultrapassam a cronotopia da imediata referencialidade das pessoas que habitam nesta região do alto norte das Gerais.

E notório que o sertão está em toda parte, também, de tantas outras gentes em alhures, que independente de seus contextos, transitam entre a manutenção do tradicional e as inevitáveis possibilidades da modernidade. No caso do sertão das gerais, ele se modernizou? Ao que parece, in loco, não. Lá está o mesmo? Também não. Mas como palco comum a todos os homens, ficcionais ou reais, permanece numa constante hibridização que configura as tradições populares coexistindo com a

modernidade. Ou melhor, procura elaborar uma interpretação plausível das contradições de nossa modernização e a problematização dos vínculos entre o mundo moderno e as tradições sagradas na cultura brasileira, um esforço para simular que há uma origem ou uma substância fundadora em relação a qual deveríamos aceitar hoje.

Este conhecimento do sertão como território palco é a ambiência para o testemunho do sagrado a partir do respectivo cosmo roseano. Uma possibilidade de ressignificação de um mundo hierofânico e numinoso que nos é dado pela ficção de João Guimarães Rosa, o que abordaremos diretamente a seguir. Vejamos como o sagrado se manifesta no palco chamado sertão.

3.2. O SÓTÃO E O PORÃO DO SERTÃO

Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vai-vem, e a vida é burra [...] Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver - a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo (GSV, p. 76).

Mircea Eliade (2016, p. 8) afirma que, de fato, “se quisermos delimitar e definir o sagrado, ser-nos-á necessário dispor de uma quantidade conveniente de sacralidades, isto é, de fatos sagrados”. Para exemplificar a discussão e análise proposta neste capítulo, tomaremos a poética ontológica de Gaston Bachelard (1884 – 1962) como um eixo de diálogo para análise dos elementos geográficos do romance pelo empréstimo figural do sótão e do porão bachaleriano para a análise das geografias de Deus e do Demo no Sertão riobaldiano: veredas altas e baixas, chão bem marcado no livro e na cultura brasileira, uma fronteira em elaboração na vida e nos dilemas do homem humano.

Mundo, o em que se estava, não era para gente: era um espaço para os de meia-razão. Para ouvir gavião guinchar ou as tantas seriemas que chungavam, e avistar as grandes emas e os veados correndo, entrando e saindo até dos velhos currais de ajuntar gado, em rancharias sem morador? Isso, quando o ermo melhorava de ser só ermo. A chapada é para aqueles casais de antas, que toram trilhas largas no cerradão por aonde, e sem saber de ninguém assopram sua bruta força. Aqui e aqui, os tucanos senhoreantes, enchendo as árvores, de mim a um tiro de pistola – isto resumo mal. Ou o zabelê choco, chamando seus pintos, para esgaravatar terra e com eles os bichinhos comíveis catar. A fim, o birro e o garrixo sigritando. Ah, e o sabiá-preto canta bem. Veredas. No mais, nem mortalma. Dias inteiros, nada, tudo o nada – nem caça, nem pássaro, nem codorniz. O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz? Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim. Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia. Os tamanhos. A alma deles (GSV, p. 330, 331).

Ler um sertão que tonteia, tanto o de sem razão, quanto ao de meia e alta razão, é um desafio complexo de espaços e existências que convivem com a ambiência do sagrado e do profano na fauna e flora tão peculiar àquela espacialidade. Para tal empreitada, é necessária uma análise das projeções do literário-geográfico-sagrado em suas possibilidades ficcionais, mesmo porque tanto a literatura quanto as paisagens precisam de interpretação pois o texto literário, que é de natureza ficcional, produz um sistema elaborado de interpretações. Já as paisagens, que existem antes do literário, tardiamente tomaram o seu espaço a fim de ocupar a colocação de ser objeto de estudo, principalmente em terras brasileiras. Partimos do entendimento de que nossos dois objetos de estudo nesse momento, romance e paisagens, margeiam dentro das travessias conceituais do real e do ficcional contido no imaginário sócio-religioso das Gerais. O teórico inglês Wolfgang Iser (1926 - 2007) substitui a relação opositiva usual entre realidade e ficção pela tríade do real, fictício e do imaginário, sendo esta relação triádica a propriedade fundamental do texto ficcional onde:

o fictício oferece agora ao imaginário a possibilidade de que este se faça presente no produto verbal do texto, na medida em que a própria a língua é transgredida e enganada, para que, no engano da língua, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente (ISER, 1996, p. 33).

A ficção e as paisagens serão percebidos em seus atos intencionais, reais ou não, naquilo que escondem e nos revelam. As paisagens também fingem, quando assim o fazem superam fronteiras e operam novas significações, pois como o fictício não é idêntico à obra, a paisagem, da mesma forma, possibilita também o algo inventado, como evidencia de sua não originalidade ante aos atos hermenêuticos de seus analistas. Como não há representação sem performance, e a origem deste desempenho é sempre distinta daquilo que é representado, o fictício e as paisagens podem tornar-se uma categoria básica de compreensão antropológica do homem.

Para STIERLE (2006, p. 9), “o fictício é uma instância da transformação que dá ao imaginário sua determinação e, deste modo, ao mesmo tempo conduz ao real”. A categoria do espaço, mais especificamente, as paisagens literárias se inserem no mundo, logo são movediças e evocativas, a qual:

na esteira de Foucault, para quem estamos vivendo a “época do espaço” (1984), pode-se considerar que a literatura, na virada do século XIX, se vem espacializando, em sua opção por enredos geográficos. Mais especificamente, a literatura de última extração, pós-romântica e pós-realista, vem explorando o espaço como núcleo de uma hermenêutica que se irradia de dentro da construção literária mesma. Aqui o suporte geográfico leva ao nível das imagens, da semântica, da etimologia, do imaginário trans-histórico, constituindo um sistema de articulação onde vários processos acontecem, simultânea e reciprocamente. Nessas “narrativas de espaço” – a categoria ficcional do espaço constitui o eixo dinamizador de todo o sistema literário.⁷⁹

A fisicidade dos lugares sob o fluxo do imaginário produz reconfigurações espaciais e remete a uma ontologia das imagens criadas, portanto, o ficcional se espacializa. A paisagem se qualificou, no âmbito dos estudos literários, como categoria para o estudo dos signos do espaço e para promover uma nova epistemologia do texto estético, aplicadas à investigação de paisagens concebidas pelo imaginário. As paisagens possibilitam uma fonte de inspiração para a *poiesis* literária, que as transformam em expressões verbais de acordo com a imaginação e a cosmologia de seus hermeneutas.

⁷⁹ Ad tempora. In: Texto de aula Professora Dra Carlinda Fragale Pate Nunez (UERJ). Citando FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos. 14 de março de 1967). Architecture, mouvement, continuité, no 5, outubro de 1984, p. 46-49.

As alusões ao espaço geográfico se tornam objetos de estudo para os geógrafos culturais e dos teóricos em literatura que desejarem registrar e interpretar a geograficidade nos textos onde Guimarães Rosa pode ser citado como um exemplo de autor que faz a obra nascer daquilo que é a sua própria vivência, na experenciação dos sertões de Minas Gerais.

A ontologia do espaço em Gaston Bachelard⁸⁰ percebe que “a comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica (BACHELARD, 1978, p. 184). O ato da consciência criadora está associado à imagem poética. Como teorizador de uma ontologia poética do espaço romanesco Bachelard nos propõe uma fenomenologia da imaginação poética, onde “o não saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento” (BACHELARD, p. 194). O autor deseja examinar “as imagens do espaço feliz” (p. 196), ou seja, uma espécie de *topofilia*, para a determinação do valor humano nos espaços de posse e de pertença.

Gaston Bachelard toma a casa⁸¹ para exemplificar possibilidade de um plano filosófico da literatura em que ler a casa é interpretar “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (1978, p. 208). Ao distinguir as imagens nos é revelada a alma da casa, imaginada em sua verticalidade pela polaridade do porão e do sótão.

Todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros. No sótão, vê-se, com prazer, a forte ossadura dos vigamentos. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. Para o porão encontramos sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas (BACHELARD, 1978, p. 209).

Bachelard faz referência ao psicanalista Carl Gustave Jung para servir-se da imagem dupla do porão e do sótão para analisar os medos que moram na casa. A imagem é a seguinte:

⁸⁰ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço. Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.

⁸¹ Op. Cit. p. 200: “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”.

A consciência se comporta como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar se ali não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão (BACHELARD, 1978, p. 209).

Por quê? No porão, há escuridão dia e noite, mesmo com velas vê-se sombras, lugar onde o inconsciente do homem manifesta seus medos. No sótão, a verticalidade luminosa atinge seus partícipes. Há um sótão e um porão no sertão? Para entendermos esta imagem poética é necessário perceber o emergir da consciência como um produto do ser humano.

Guimarães Rosa traz a mesma referência em relação ao sertão:

- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se ouviu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. [...] O senhor tolere, isto é sertão (GSV, p. 23).

Acima está o primeiro parágrafo de *Grande Sertão*; veredas. O que é o sertão? Lugar de barulhos entre o lá e o aqui, os diálogos do além – humano. Lugar em que Deus esteja e onde determinam: é o Demo. Lugares de interlocuções entre o narrador do romance e seu ouvinte silencioso. O objetivo deste capítulo é analisar alguns elementos geográficos na obra de Guimarães Rosa em seu romance *Grande Sertão: Veredas*. Componentes do sótão e do porão, a casa do homem humano no sertão riobaldiano.

O Sótão e o Porão do Grande Sertão

Há em Grande Sertão: Veredas, como n'Os Sertões, três elementos que estruturam a composição narrativa: a terra, o homem e a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens. Mas a analogia pára aí; não só porque a atitude euclidiana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir, como porque a marcha de Euclides é lógica e sucessiva, enquanto a dele é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo e levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade (COUTINHO, 1991, p. 295, 296).

Guimarães Rosa se debruça sobre o sertão brasileiro, afastado do litoral, cujos personagens se movem do norte de Minas Gerais ao sul da Bahia e de Goiás, tendo como referência essencial o Rio São Francisco. Onde fica o sertão? A narração de Riobaldo ao Doutor, desde as primeiras linhas romanescas, tenta estabelecer o cenário movente da obra: o sertão. Este cenário é o périplo de Riobaldo e Diadorim. No início de *Grande Sertão: Veredas*, após um esclarecimento sobre os tiros ouvidos e o caso de um bezerro cara de gente e do Demo, Riobaldo esclarece os fatos ao interlocutor:

O senhor tolere. Isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por 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! (GSV, p. 23).

Segundo Kathrin H. Rosenfield, já “nos dois primeiros parágrafos do romance, a palavra inventada, o sertão, o demônio e a invenção poética são a verdadeira matéria vertente” (1993, p. 178). Neste palco, o sertão, os personagens vivenciarão suas inquietações metafísicas numa geografia bem delimitada, contudo ainda a ser descoberta.

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões do 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. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte (GSV, p. 24).

O sertão, mais que um espaço físico, mais que um tempo cronológico, é uma projeção daquilo que é universal, perspectivas do imaginário vivido em cronotopias distintas, lugar de congregação de dimensões opostas, é um ponto físico correlacionando-se em um ponto cósmico onde medo e coragem são as ambivalências da existência. Luiz Costa Lima diz que:

O sertão então se transmuda. Ele não é apenas geografia em que pisara, mas a geografia ao dispor do homem. O sertão não é apenas mineiro, é o caminho da criatura. É o cosmos humanizado. Cosmos que não se vê ou se imagina de fora, pois que é dito por alguém cercado por ele, nele submerso e procurando direção (1969, p. 75).

O sertão é, nas palavras do autor e do narrador de *Grande Sertão: Veredas*, um espaço tempo “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso [...] um mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe?” (GSV, p. 41) [...] “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV, p. 89) [...] “O sertão é sem lugar” (GSV, p. 370) [...] “Sertanejos, mire e veja: o sertão é uma espera enorme” (GSV, p. 591).

O que é professado, negado ou ultrapassado na obra roseana? Segundo Vilém Flusser, no texto *Guimarães Rosa e Geografia*⁸² defende a tese de que:

O sertão é para Guimarães Rosa um pretexto extremamente bom para provocar uma nova revelação do ser, a substituir uma revelação cansada e profanada da tradição do ocidente. E provocar fazendo de conta que já se deu. Os sertanejos de Guimarães Rosa não são os sertanejos do sertão atual, mas de um sertão pós-histórico, isto é, posterior a ruptura do tempo.

O sertão se torna um emblema da polifonia de ordens e desordens do contraditório do Sagrado e do Profano inscritas na experiencição e na narrativa riobaldiana. Já que o sertão está em toda parte, a matéria vertente, a quintessência das coisas são descobertas no ziguezaguear divino-diabólico no *Grande Sertão: Veredas*: “Remei vida solta. Sertão: estes seus vazios” (GSV, p. 47), o que preenche

⁸² In: www.dubitoergosum.xpg.com.br, cujo editor é o professor Gustavo Bernardo Krause (UERJ).

esses vazios? O que dá sentidos ao cosmos humano? Se "no sertão, cada homem pode-se encontrar ou se perder"⁸³. Em todo o caso, "os lugares sempre estão aí em si, para confirmar" (GSV, p. 43), e conseqüentemente, "ao sertão ambivalente advêm criaturas ambivalentes: homens e demônios" (COSTA LIMA, 1969, p. 79).

Qual é a novidade no Grande Sertão? Que há de intempestivo em chamá-lo de o primeiro romance metafísico da literatura brasileira? Uma nova revelação do ser, pós-cristã, que se dá em determinada geografia concreta, num lugar caracteristicamente brasileiro onde tudo é e não é. Onde está o sótão e o porão do *Grande Sertão: Veredas*? Mire e veja.

E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é o gatilho? (GSV, p. 359).

Regiões altas e baixas no sertão do mundo, uma verticalidade (ir)racional, pensamentos metafísicos, espaços e reflexões expressas a partir do cotidiano dos homens, entre suas heranças e vivências culturais. Deus e o Demo estão no sertão, são entes necessários como sustentáculo para a religiosidade bem alicerçada no Grande Sertão. É a arma, é o gatilho para o viver e suas respectivas circunscrições do sagrado, neste caso, não penas o Demo, mas também Deus, está no redemoinho das palavras no Grande Sertão de Guimarães Rosa, a real encruzilhada da optatividade humana, as veredas tortas e as veredas mortas:

Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as *Veredas Tortas* - Veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde. Lugares assim são simples – dão nenhum aviso. Agora: quando passei por lá, minha mãe não tinha rezado – por mim naquele momento? Assim, feito no Paredão. Mas a água só é limpa é nas cabeceiras. O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão. O senhor ouvindo seguinte, me entende. O Paredão existe lá. Senhor vá, senhor veja. É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias. Tem até sobrado. Deu capim no telhado da igreja, a gente escuta a qualquer entrar o borbolo rasgado dos morcegos. Bicho que guarda muitos frios no corpo. Boi vem do campo, se esfrega naquelas paredes. Deitam. Malham. De noitinha, os morcegos pegam a recobrir os bois com lencinhos pretos. Rendas pretas defunteiras. Quando se dá um tiro, os cachorros latem, forte tempo. Em toda a parte é desse jeito. Mas aqueles

⁸³ Guimarães Rosa em entrevista a Lorenz Günter. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimaraes Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 94.

cachorros hoje são do mato, têm de caçar seu de-comer. Cachorros que já lamberam muito sangue. Mesmo, o espaço é tão calado, que ali passa o sussurro de meia noite às nove horas. Escutei um barulho. Tocha de carnaúba estava alumiando. Não tinha ninguém restado. Só vi um papagaio manso falante, que esbagaçava com o bico algum trem. Esse, vez em quando, para dormir ali voltava? E eu não revi Diadorim. Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... *O demônio* na rua, no *meio do redemunho*... O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem.

Assim se delinea o sótão e o porão em Grande Sertão: Veredas, a dimensão sacra e profana de um sertão tão humano quanto divino ou diabólico no qual Deus é o gatilho, em que "Deus é definitivamente, o demo é o contrário Dele" (GSV, p. 58). Não obstante, "o miolo mal do sertão residia ali" (GSV, p. 65). Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 100) afirma que é normal toda essa discussão metafísica sobre Deus e o Diabo, porque "esses são os conceitos que estão ao alcance do narrador-personagem para efetuar a tentativa de demarcar os limites entre a liberdade humana e a necessidade imposta pelo sistema de dominação".

Mas o demônio não existe real. Deus é que deixe se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. Compadre meu Quemelém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão é dentro da gente (GSV, p. 325).

Tristão Ataíde, em *O transrealismo de Guimarães Rosa*, defende que o universalismo da obra roseana advém de uma *poiesis* que tenciona revolucionar o mundo, onde língua e religião são a mesma coisa, agentes da matéria vertente que move o sertão, e:

não é a toa que Guimarães Rosa é profundamente religioso. Dizem até místico. Isso se traduz em toda a atmosfera dos seus livros e no temperamento das suas personagens. Há sempre um mistério que cerca a paisagem, as figuras, os atos e as palavras do narrador. É uma áurea transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos (COUTINHO, 1991, p. 143).

Para Franklin de Oliveira, no artigo *A revolução Roseana*, na obra roseana há uma constante referência à religião, "mas religião, para ele não era matéria teológica, sim instituição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa

aventura humana” (COUTINHO, 1991, p. 182). Vejamos isso em alguns casos do romance:

Riobaldo narra a história de um chamado Aleixo, *homem das maiores ruindades* que um dia, só por graça rústica, matou um velhinho desvalido que lhe rogava esmola. Logo, os filhos de Aleixo adoeceram gravemente, algum tempo passou e a doença se foi, contudo estavam cegos: três meninos e uma menina. E o Aleixo? Sim,

não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas as suas horas da noite e do dia. Parece ate que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar prá lá o rumo de sua alma (GSV, p. 28).

Logo adiante da história, mire e vejamos: tem um sujeito Pedro Pindó, homem de bem, de família, que tem um filho de uns dez anos, o Valtêi. Menino mau, que “babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco. - Eu gosto de matar...” (GSV, p. 29). O pai e a mãe tentam corrigi-lo, lhe dão severos castigos. Mas, a perversidade aumentou. “A alma dele estava no breu” (GSV, p. 30). Assim permaneceu, com e na essência da perversidade, no mal.

Aleixo segue o modelo cristão de conversão e salvação, a verticalidade da fé. Passou para a banda de Deus, se tornou um homem redimido. Já o caso de Pedro Pindó, é a inversão do modelo cristão, Pedro e a esposa têm um filho essencialmente mau, sádico, que mesmo com os inúmeros castigos, torna-se um homem e vive no breu.

Duas esferas da abóboda terrestre no sertão. Redenção e perdição não apenas da alma, mas também da essência. A negridão do porão humano e a corrida para o sótão existencial no ser-tão humano. Deus e o demo granjearam discípulos para suas moradas. O céu e o inferno no sertão é o anseio vertical em Riobaldo. Cristo experimentou as vivencias do sótão e do porão, transitou nas fronteiras inferiores da terra somenos três dias e trevas profundas. Ressurgiu ao terceiro dia, assim diz o senhor Riobaldo:

A gente viemos do inferno – nós todos o compadre meu Quemelém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia (GSV, p. 64, 65).

Há no sertão um fazendão de Deus? Para Riobaldo, se não há, existe o almejar de uma dimensão espacial e de um estado de alma: o céu no sertão, lugar de elevações mediante os sempre estados de guerra, quer sejam de bala ou de espírito(s).

Todo assim, o que minha vocação pedia era um fazendão de Deus, colocado mais no tope, se braseando incenso nas cabeceiras das roças, o povo entoando hinos, até os pássaros e bichos vinham bisar. O Senhor imagina? Gente são valente, querendo só o Céu, finalizando. Mas diverso do que se vê, ora cá ora ali lá (GSV, p. 75).

Lá, junto ao rio Borá, tinha um casal, marido e mulher que eram primos carnais. Os seus quatro filhos nasceram com inúmeras deficiências – sem braço, sem pernas... Presenciar este fato faz com que Riobaldo vá para o sótão:

Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaim, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar - é todos contra o acasos. Tendo Deus, é menos grave se descuidar um pouquinho, pois no fim tudo dá certo (GSV, p. 76).

A dor da família e dos meninos traz a reflexão sobre as finitudes de todos os homens humanos. A escolha anunciada e, ou a aceitação adiada de Céu e inferno, vida de porão ou de fazendão do céu. Por que “o inferno é um sem fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (GSV, p. 76).

O Ser-tão na encruzilhada estabelecem veredas do (im)pacto: Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as Veredas Tortas – veredas mortas (GSV, p. 113). Encruzilhada: um espaço em que se cruzam caminhos. Um espaço propício para a experiência de hierofanias tópicas, “uma manifestação do sagrado no universo mental daqueles que o receberam” (ELIADE, 2016, p. 17). A encruzilha é o locus para o grande

questionamento do pacto de Riobaldo Tatarana: “Vender sua própria alma? Invencionice falsa!” (GSV, p. 40). A simbologia representada pela encruzilhada em *Grande Sertão: Veredas* possui um caráter mágico: o espaço enigmático do *pouso do diabo*: “O pacto! Se diz – o senhor sabe. Bobeia. Ao que a pessoa vai, em meia noite, a uma encruzilhada e chama fortemente o Cujo – e espera” (GSV, p. 64).

A duração cronológica é de uma noite⁸⁴, iniciando-se pouco antes da meia noite e o terminar, pouco antes do amanhecer. Duas veredas, uma perto da outra, e logo depois alargadas, formavam um tristonho brejão: “Elas tinham um nome conjunto – que eram as Veredas-Mortas. O senhor guarde bem. No meio do cerrado, ah, no meio do cerrado para a gente de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos” (GSV, p. 417).

Uma encruzilhada é sempre um lugar de decisão e temor. Ansiedade de decidir o caminho e a duração da viagem. Espaço que exige limites bem demarcados. Segundo Riobaldo, “uma encruzilhada, e pois! O senhor vá guardando... Aí mire e veja: as Veredas Mortas... Ali eu tive o limite certo” (GSV, p. 417, 418).

Começa com uma marcha de caminhada para as Veredas-Mortas, varando a *quissassa*⁸⁵, o pactário ia estudando tudo até chegar ao concruz dos caminhos: “cheguei lá, a escuridão se deu” (GSV, p. 435). Encruzilhada é lugar de trato. À meia noite, Riobaldo está rouco de tanto chamar “o careca dança, o demo, o sempre sério, o pai da mentira, o bode preto, o morceirão, o xú, o dado, o danado, o diabo/na rua/no meio do redemunho, Lúcifer, Satanaz⁸⁶”.

Riobaldo decidiu o tempo, “espiando para cima, para esse céu: nem o setestrêlo, nem as três marias, - já tinham afundado; mas o cruzeiro ainda rebrilhava a dois palmos, até que descendo. A vulto, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos. E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver” (GSV, p. 437).

⁸⁴ C.f. A narrativa do pacto ocupa quatro páginas em *Grande Sertão: Veredas* (páginas 435-438).

⁸⁵ Cf. Diz-se de uma terra muito seca, de vegetação xerófita, ou seja adaptada ao meio seco; mato baixo e espinhento; espécie de capoeira .

⁸⁶ Nomes do Demo nas quatro páginas do pacto.

Como o que o coração não vê o coração crê... o pactário *sapere aude*⁸⁷: “Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou demo? Sofri um velho pensar” (GSV, p. 437). E este pensar estabelece a dualidade da encruzilhada. Se o demo existisse, que viesse. O silêncio mostra o que não há, demonstra “o falso imaginado” (GSV, p. 438). “Não sou do demo e não sou de Deus! – pensei bruto, que nem se exclamasse; mas exclamação que havia de ser em duas vozes, uma muito diferente da outra. Vim feito” (GSV, p. 510).

Segundo Eliade (2016, p. 295), uma hierofania é semelhante a uma cratofania⁸⁸, que “transfigura o lugar que lhes serviu de teatro: de categoria que era até então, tal lugar ascende à categoria de espaço sagrado”. Esta paisagem, de certo modo, animada pelos eventos que ali ocorrem faz com que aquela ambiência esteja carregada de história humana onde:

a hierofania não teve, pois, por único efeito santificar uma determinada fração do espaço profano homogêneo; além disso, assegura para o futuro a perseverança dessa sacralidade. Aí, nesta área, a hierofania repete-se. O lugar transforma-se, assim, numa fonte inesgotável de força e de sacralidade que permite ao homem, na condição de que ali penetre, tomar parte nessa força e comungar nessa sacralidade. Tornando-se essa intuição elementar do lugar, pela hierofania, um centro permanente de sacralidade, ela orienta e explica todo um conjunto de sistemas muitas vezes complexos e densos (ELIADE, 2016, p. 296).

O pacto de Riobaldo, ou o não pacto em sua verificação daquilo que não há, instaura uma cratofania, um elemento de empoderamento, uma orientação para os enfrentamentos futuros. O Hermógenes era “pactário positivo” (GSV, p. 424), após a hierofania da encruzilhada, o Riobaldo impactado pela experiência com o nada, saiu para a luta final ao lado de Diadorim a fim de eliminar o mal do sertão.

Ao que fui, na encruzilhada, à meia noite, nas Veredas-Mortas. Atravessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi

⁸⁷ *Ouse saber* (Immanuel Kant): O caminho para o esclarecimento e a emancipação.

⁸⁸ A experiência religiosa surge na existência humana como manifestação do sagrado (hierofania/cratofania), algo que se apresenta em oposição ao profano, mais é justamente nessa realidade profana que o sagrado aparece ao indivíduo religioso. A experiência religiosa é fundante para o estabelecimento do mundo, esta, se dá através de cratofanias.

minha alma a quem não existe? Não será o pior?... Ah, não: não declaro. Desgarrei da estrada, mas retomei meus passos.[...] É o que tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco. (GSV, p. 499, 500).

O que Riobaldo encontrou na encruzilhada? Fez uma “aragem do sagrado” (GSV, p. 438) e encontrou “absolutas estrelas” (GSV, p. 438). Estas são as duas últimas frases na narrativa do pacto. O relato da experiência na encruzilhada não nos permite dizer que ele fez o pacto com o demo, permite-nos entender que o impacto da encruzilhada riobaldiana começa quando passa das Veredas-Mortas para as Veredas- Altas.

Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. Como é que eu sabia destornar contra minha tristeza? O dito, vim, consoante traçado. Num lugar, o Tuim, me alembro: eu tive que mudar para outro cavalo. E um sitiante, no Lambe-mel, explicou, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas- Mortas, mas Veredas-Altas... Coisa que compadre meu Quemelém mais tarde me confirmou (GSV, p. 617).

Veredas e encruzilhadas são espaços de escolhas. Caminhos largos e estreitos. Atalhos da alma, onde na aragem do sagrado o personagem transita das Veredas-Mortas para as Veredas Altas: Absolutas estrelas na escuridão do concruz caminho: "Louvado seja nosso Senhor Jesus Cristo!" (GSV, p. 515) [...] "Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada" (GSV, p. 51) [...] "Aonde? Atravessei aquilo vida toda..." (GSV, p. 36) [...] "Atravessa! O canoeiro obedeceu. Tive medo. Sabe?" (GSV, p. 121).

Para Riobaldo, o pacto elevou a missão de eliminar o mal no sertão, nas palavras de Mircea Eliade (2016, p. 307): “o acesso ao centro equivale a uma consagração, a uma iniciação. À existência de ontem, profana e ilusória, sucede uma nova existência real, durável e eficaz”. Riobaldo domina o centro, a vida e a morte, o miolo sagrado do sertão das Gerais, atravessou-o.

Um dos temas principais do romance roseano é a travessia e seu sentido. Podemos dimensionar a travessia em três pontes hermenêuticas, a saber: A travessia geográfica de Riobaldo pelo sertão pela qual a narratividade dá ordem à história contada pelo narrador Riobaldo em suas reminiscências, fragmentações e distorções que forçam o leitor a obra de persistência na compreensão das linhas e

veredas do Grande Sertão. A travessia literária do narrador transita entre a experiência vivida e a experiência discursiva da epocalidade.

Quem é o narrador Riobaldo, eis a questão?

Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice eu vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece um pau grosso, em pé, enorme (GSV, 624).

Um homem de passagem da travessia geográfica para a travessia existencial. Portanto, a travessia do *Grande Sertão: Veredas* é um convite e uma passagem das experiências particulares e subjetivas ao rumo da via universal a todo homem do sertão ao ser-tão humano, onde: "A vida é muito discordada. Tem partes, tem artes. Tem neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do cão, e as vertentes do viver" (GSV, p. 520). Neste caos e cosmo riobaldiano a natureza é um elemento de referência cósmica no *Grande Sertão: Veredas*. O espaço para a Travessia.

No final do romance há um caso enigmático, o transe de Riobaldo Tatarana na batalha final que culminou com a morte de Hermógenes e Diadorim, a eliminação do mal no sertão. Esta narrativa começou com "uma forte dor de cabeça" (GSV, p. 604) que podia ser sede ou outra causa não imaginada, quando na entrada da rua sob a chefia do Hermógenes, as duas pontas da rua lhe eram plenamente visíveis:

Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. Como vinham de lá e de lá, em contra-ranchos, a tomar armas, as cartucheiras de tiracol. Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – "Tua honra... Minha honra de homem valente!..." – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...

Neste curto espaço narrativo, aparece três vezes a expressão "o diabo, no meio da rua da rua, no meio do redemoinho". Riobaldo ali via aquele cenário da batalha final, a tempestade derradeira sobre a batalha do bem e do mal no sertão.

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado... Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dor: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei (GSV, p. 611).

O transe de Riobaldo pode também ser entendido como uma possessão demoníaca que o paralisou neste embate entre Hermógenes e Diadorim. Embate que, de fato, poderia ou deveria ser entre Riobaldo e Hermógenes. Em todo o processo narrativo do romance e nas sucessivas conquistas de espaços do crescimento do menino Riobaldo: O professor de Zé Bebelo, o Tatarana participante do bando de Joca Ramiro, o participante do bando de Hermógenes, o líder do próprio bando Urutu Branco, ele, justamente nesse processo final ele não participará da grande luta.

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei. E, daí, não sei bem, eu estava recebendo socorro de outros – o Jacaré, Pacamã-de-Presas, João Curiol e o Acauã : que molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo – como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio... Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. – “E a guerra?!” – eu disse. – “Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... João Goanhá e o Fafafa, com uns dos nossos, ainda seguiram perseguindo os restos, derradeira demão...” – João Concliz deu resposta. – “O Hermógenes está morto, remorto matado...” – quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido – do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: já ficou amarelo completo, oca de terra, semblante puxado escarnecente, como quem da gente se quer rir – cara sepultada... Um Hermógenes (GSV, p. 612).

Mortos, muitos. Riobaldo ainda com o corpo meio duro e as pernas cambaleantes, foi levantado, sustentado, e caminhando *paripasso* se apoiou de costas para uma janela próxima. A visibilidade da cena a partir dessa janela era de um mar de sangue, gente demais morta e esparramada por todos os cantos. Mas o que interessava Riobaldo era saber se, de fato, o Pactário positivo, isto é, Hermógenes, estava morto, e se o “menino, Reinaldo, Diadorim” estava vivo.

A ambivalência ou tensão dessa cena demonstra a despotencialização do chefe guerreiro no auge do momento em que poderia ser coroado rei das Gerais e se transformar em herói. No entanto, ele, novamente, vê o esvaziamento de si exatamente como lhe tinha acontecido no pacto: a ausência sob invocação e a ausência da visualização real da morte de Hermógenes e Diadorim. Riobaldo perdeu o controle, talvez nunca o tivesse, no que tange aos domínios do bem e do mal, de Deus e do Demo, e na inexistência deste controle, se insurge um momentum novo no romance: com a eliminação do mal no sertão a morte do personagem ambíguo por excelência, Diadorim, e o consequente descobrimento de que Diadorim era a Maria Deodorina da Fé, e o lance final do romance, a dúvida sobre a existência ou não do demônio.

3.3. SERTÃO: O TESTEMUNHO DA NATUREZA

Mas mor infernal a gente também media. Digo. A igual, igualmente. As chuvas já estavam esquecidas, e o miolo do mal do sertão: residia ali, era um sol em vazios (GSV, p. 65).

A temática da religião, e do sagrado, tem sido objeto de interesse por parte dos geógrafos brasileiros que trabalham na área da geografia cultural, e também da geografia da religião, destaca-se o aporte teórico do NEPEC⁸⁹, da Universidade

⁸⁹ NEPEC: Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura, do departamento de Geografia da UERJ, sob a liderança da professora Dra Zeny Rosendahl e Dr. Roberto Lobato Corrêa (UFRJ). As

Estadual do Rio de Janeiro. A contribuição do núcleo ocorre em três eixos temáticos: espaço e religião, espaço e cultura popular, espaço e simbolismo (ROSENDAHL, 2010, p.11). Segundo a geógrafa da religião Zeny Rosendahl (1996, p. 5,6), a religião deixou de ser ignorada como objeto de estudo dos campos da geografia. Aceitaram que ela é parte integrante de qualquer formação social, tendo, necessariamente, uma nítida dimensão geográfica. Geografia e religião são duas práticas sociais de ordem diferente⁹⁰, contudo, ambas, se encontram através da dimensão espacial, uma porque analisa o espaço, a outra, porque, como fenômeno cultural, ocorre espacialmente. Assim, o sagrado é um elemento de caracterização e diferenciação de lugares, atribuindo um significado que os desvincula da esfera do econômico, levando-os para a esfera do simbólico, espaços sagrados e profanos, analisados espacialmente (ROSENDAHL, 1996, p. 11,12).

A religião é um tema central na sociedade contemporânea, sua pluralidade temática pode ser examinada no contexto geográfico pelas apropriações dos espaços. Os estudos geográficos da religião datam do final dos anos 60, inspirados pela geografia cultural da Escola de Berkeley, influenciados por Carl Sauer, tendo David Sopher⁹¹ como referencial, sendo um dos primeiros que tratam da experiência religiosa na geografia cultural da década de 60. A geografia da religião investiga a interação espacial entre culturas e seu ambiente terrestre numa espécie de *Der Spezielle Überdisziplinäre Religions Geographische*, ou aspecto específico religioso-geográfico-interdisciplinar, onde surgem estudos de geografia social de uma determinada região, uma teologia ambiental de tal e tal cultura, numa constante dialética entre religião e ambiente, uma vez que a religião é um dos aspectos da vida que permite a investigação destes temas. A ideia de religião está associada à ideia de sagrado, e a reflexão sobre o sagrado envolve a consideração do profano. Conforme Mircea Eliade (2001, 2016) e Rudolf Otto (2011), o ato da manifestação do sagrado é indicado pelo termo hierofania, a manifestação do sagrado num objeto qualquer. O ser humano, ao aceitar a hierofania, experimenta um sentimento numinoso em relação ao objeto sagrado, o homem religioso busca um poder transcendente que o sagrado contém, assim ocorre a orientação da ordem no caos

pesquisas do NEPEC sobre espaço e religião estão na série de publicações intitulada Geografia Cultural, da EDUERJ.

⁹⁰ Uma é ciência. A outra não. Uma das compreensões epistemológicas é que a religião pode ser objeto da Geografia, não vice-versa.

⁹¹SOPHER, David. *Geography of Religions*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.

para a formação de um cosmo mediante a repetição mítica, simbólica e ritual da cosmogonia.

Geograficamente, o sagrado se manifesta sob a forma de hierofanias no espaço, qualificando-o como espaço sagrado, que segundo Zeny Rosendahl (1996, p. 30, 31), é um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência. É o espaço sagrado que possibilita ao homem entrar em contato com a realidade transcendente através da mediação dos mitos, dos símbolos e dos ritos, delimitados espacialmente. A estrutura do espaço sagrado implica também a ideia da repetição da hierofania primordial que consagra o espaço e, assim, transfigura-o, singulariza-o e isola-o do espaço profano para o homem dos avessos roseano nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela-já o campo! Ah, a gente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso. Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo”? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Hem? Hem? Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não... (GSV, p. 26, 27).

A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ponto fixo, ponto de toda a orientação inicial, o centro do mundo. A descoberta do ponto fixo, o centro, equivale à orientação na homogeneidade caótica. O oposto ocorre na experiência profana, quando não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o ponto fixo não tem um estatuto ontológico único. Assim, na geografia mítica, o espaço sagrado é o espaço real por excelência, quer seja ele materializado em certos objetos, ou manifestado nos símbolos hierocósmicos. Desta forma, isola-se do espaço profano que o circunda. O espaço sagrado e o espaço profano estão sempre vinculados a um espaço social, sendo o sagrado que delimita e possibilita o profano.

O sertão como desertão na obra roseana é um lugar propício às vertigens, imagem relevante para a dialética do existir entre o sagrado e o profano:

Era seu dia de alta tarefa. Quando estiou a chuva, procuramos o que acender. Só se trouxe uma vela de carnaúba, o toco, e um brandão de tocha. Eu tinha passado por um susto. Agora, a meio a vertigem me dava, desnordeado na vontade de falar aqueles versos, como quem cantasse um coreto: *Meu boi preto mocangueiro, árvore para te apresilhar? Palmeira que não debruça: buriti – sem entortar...* Deviam de tocar os sinos de todas as igrejas! (GSV, 1994, p. 105).

Segundo o geógrafo canadense Marc Brosseau⁹², no livro *Des Romans-Géographes*, a literatura é um novo objeto para a geografia. Obra de fundamental importância para situar o geógrafo na história da produção geográfica a propósito de textos literários, assim como encaminhá-lo em direção a uma fértil via de interpretação de romances na perspectiva geográfica. O desafio imediato do objeto literário do romance é que ele se trata de uma obra de ficção, não necessariamente, e às vezes sim, como um reflexo da realidade geográfica. Nesta ambiguidade está o desafio: o romance seria um porta voz cujos gêneros de vida descreve? Ele mergulharia nas atitudes, valores, conflitos das pessoas de uma região determinada, face ao seu meio ambiente? O presumido realismo das obras estudadas seria, portanto, um realismo subjetivo coletivo que o romance conseguiria explicar e saberia descrever adequadamente? Isso evoca a questão da verossimilhança, mas também a da representatividade a que uma obra de ficção pode pretender (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 25). Vejamos, por exemplo, a arte jagunça cantada e mediada pelas veredas da geografia e do sagrado nelas expressa:

A virar o ar, viemos; em caminho não se descansou um dia. Agora eram os brejos da beira do Paracatu. Mas eu tinha conseguido encher em mim causas enormes. Dispor do ror daquilo eu não conciliava, conforme perseguia, custoso, vermelho meu. Somente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, somente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes: *Hei-de às armas, fechei trato nas Veredas com o Cão. Hei-de amor em seus destinos conforme o sim pelo não. Em tempo de vaquejada todo gado é barbatão: deu doideira na boiada soltaram o Rei do Sertão... Travessia dos Gerais tudo com armas na mão... O Sertão é a sombra minha e o rei dele é Capitão!...*(GSV, 1994, p. 661,662).

Perceba-se que a ficção, como obra literária, não se expõe ao julgamento do verdadeiro e do falso, conseqüentemente, o mundo do romance tanto pode ser

⁹² Professor da Universidade de Ottawa. In: BROSSEAU, Marc. *Des Romans-Géographes*. Paris: L'Hamattan, 1996. Dois capítulos deste livro (Geografia e Literatura [e] O romance: outro sujeito para a Geografia) foram publicados por Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl em *Literatura, Música e Espaço*, coleção geografia cultural, da EdUERJ, 2007.

puramente fictício ou resolutamente ancorado em uma realidade histórica e geográfica. No caso de Guimarães Rosa esse aspecto é bem claro e delimitado, o autor de *Grande Sertão Veredas* pesquisou, como um exigente etnógrafo em campo de estudo, o sertão de Minas Gerais e seus entroncamentos com a Bahia e Goiás. Entre 1947 a 1955, durante o período de elaboração de *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, além de coletar dados sobre o sertão em livros e cartas, Rosa também realizou viagens de pesquisa pelo sertão mineiro, registrando tais coletas em forma de cadernetas de viagens. Estas, fazem, atualmente, parte do arquivo Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Em maio de 1952, ao lado de Manuelzão e demais jagunços, o doutor Rosa, com sua caderneta pendurada ao pescoço fez sua principal viagem, famosa pelas fotos do escritor a cavalo conduzindo boiada pelos Gerais. Uma destes registros de presença da hierofania no sertão é destacada na passagem pelo Liso do Suçuarão:

Depois, de arte: que o Liso do Suçuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco? Ah, não, isto é coisa diversa – por diante da contravertência do Preto e do Pardo... Também onde se forma calor de morte – mas em outras condições... A gente ali rói rampa... Ah, o Tabuleiro? Senhor então conhece? Não, esse ocupa é desde a Vereda-da-Vaca-Preta até Córrego Catolé, cá embaixo, e de em desde a nascença do Peruaçu até o rio Cochá, que tira da Várzea da Ema. Depois dos cerradões das mangabeiras... Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Suçuarão, é o mais longe – pra lá, pra 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. [...] Agora, o senhor saiba qual era esse o meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Suçuarão! Senhor crê, sem estar esperando? Tal que disse. Ainda hoje, eu mesmo, disso, para mim, eu peço espantos. Qu' é que me acuava? Agora, eu velho, vejo: quando cogito, quando relembro, conheço que naquele tempo eu girava leve demais, e assoprado. Deus deixou. Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele. Eh! – o que o senhor quer indagar, eu sei. Porque o senhor está pensando alto, em quantidades. Eh. Do demo? Se é como corujão que se voa, de silêncio em silêncio, pegando rato-mestre, o qual carrega em mão curva... No nada disso não pensei; como é que pudesse? A invenção minha era uma, os minutos todos, tivesse um relógio. A atravessar o Liso do Suçuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso (GSV, 1994, p. 721, 722).

A viagem, os mistérios, o contato com a terra e com os sertanejos, seus sons e odores, cores e formas, fauna e flora, serviam de preparação à atividade literária. Ao valorizar a pesquisa, documenta a natureza e cultura do sertão. Algo bem semelhante aos viajantes naturalistas estrangeiros no Brasil do século XIX, especialmente os que percorreram o sertão de Minas como o botânico Saint Hilaire, o mineralista Emanuel Pohl, o botânico Von Martius e o zoólogo Von Pix, segundo a

pesquisadora Ana Luisa Martins Costa (2000, p. 44), a descrição do Liso Susuarão é exemplar, pois não existe em nenhum lugar com esse nome no norte de Minas, onde foi situado. Esse raso “pior havente” reproduz o sertão de forma concentrada, tal como é descrito pelos viajantes que se defrontaram com a terra ignota, o território misterioso, desconhecido e resistente à interpretação científica.

A ideia de travessia está intimamente ligada à ideia de um sertão como um deserto, o espaço ermo e perigoso, marcado pela ausência de água e de vida humana. Ao transformar a travessia do Liso no ponto crucial do romance, o autor desdobra em duas, as tentativas de percorrê-lo, sendo que a primeira delas fracassa: é o Liso intransponível, lugar de sofrimentos atrozes. Rosa retoma um *topos* característico dos relatos de viagem: o espaço terrível, horrendo, onde a morte sopra a todo instante e ao homem resta o medo inquietante.

Ana Luisa sugere que Rosa se apoiou nos relatos de viagem, assim como pesquisas *in loco*, para criar o Liso do Sussuarão⁹³, situado na fronteira entre Minas e Bahia. Algo possível a partir da mimese literária de um *locus terribilis*. Nas cadernetas, e conseqüentemente no romance Grande Sertão: Veredas, Rosa capta e associa a sensação do tempo, espaço e a contemplação da natureza. Assim, sua capacidade de observar os sujeitos em trânsito, os sertanejos em suas andanças e

⁹³ Segundo o prof. Carlos Augusto Figueiredo Monteiro (2006, p. 54): “O Liso do Sussuarão parece um caso típico de criação. Uma criação para refletir um estado de espírito – ora dificultoso em demasia de ser atravessado ora sem maiores dificuldades – mas como que se colocando dentro de limites lógicos de verossimilhança. O Liso do Sussuarão não é um deserto com oásis de tamareiras, o que seria absurdo de conceber, mas algo que emprestou elementos do Raso da Catarina ou do Jalapão em sua composição. Mas parece que já houve felizardos que conseguiram identificar e localizar cartograficamente não só o Liso do Sussuarão enquanto outros continuam procurando-o. Talvez o Liso do Sussuarão – cujo nome masculinizado de um grande felino reforça a condição psicológica de medo – seja o exemplo mais vultoso dessa transgressão corográfica. Mas há outros casos. Destaque merece também aquele das Veredas Mortas, lugar onde ocorre o pacto, que depois é revelado como sendo Veredas Altas. O lugar cujo nome trocamos, que se aparenta ou que não existe bem, pode ser obra do inconsciente. Dentro do espaço geográfico, o lugar – com seu nome – revela a instância pessoal, individual. O lugar como que serve a defini-lo em sua fragilidade, em sua precariedade, ao longo da sua “travessia”. Daí ele estar embaralhado, como no jogo de cartas, misturando o real ao imaginário. O físico ao metafísico. Por conseguinte, a fruição geográfica do texto requer que o geógrafo esteja atento a uma preciosa sintonia. Assim como os acidentes topográficos, os lugares, para sair do nível corográfico e atingir o “geográfico” – o jogo de interações e correlações –, os símbolos ou signos (nível imaginário) estão articulados também num “sistema” o qual é preciso descobrir, conhecer. Tarefa nem sempre fácil, já que a simbologia admite um jogo de antitéticos, contrários que cumpre decifrar. O Homem, ser social, vivendo num dado espaço, num certo tempo, em sua travessia lida com a realidade – moldura de sua “identidade” –, e o metafísico (a sobrecoisa) – que lhe traça o “destino”. E na condição indissolúvel de “espaço-tempo”, é preciso notar o caráter de que se reveste o tempo nesta geografia iluminada de metafísica na história do *Grande sertão*”.

embates empírico/míticos nesta peculiar espacialidade chamada sertão, este imenso mar de territórios.

Neste caso, a natureza para Guimarães Rosa⁹⁴ se apresenta como um espetáculo ou uma coleção de aspectos naturais compondo cenário ou palco (a)onde se desenrola a aventura da viagem. Logo, o ambiente sertão não está separado das pessoas, dos bichos, das plantas, mas também dentro de cada um, pois o sertão está dentro da gente. Conforme Mônica Meyer (2000, p. 534), Guimarães Rosa descreve sua percepção da natureza o mais próximo possível da realidade e revela como os contrários, a dualidade, marcam o equilíbrio que move as relações sociais, culturais e ecológicas entre as criaturas. Nesta ambiência dualista, entre espaço e imaginários demarcados, o sertão é um lugar das Minas Gerais, assim como um sertão mundo, de todos os homens, em todos os lugares⁹⁵:

Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – *quê-quê-quê?* – o araçari perguntava. Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa

⁹⁴ Em Guimarães Rosa, a questão dominante é que ele, como romancista, foi um bom geógrafo, fez conexões exatas e verificáveis ainda hoje, na relação entre ficção e espaço geográfico bem delimitado. A literatura roseana torna-se em uma ferramenta de primeiro nível, em busca de informações positivas, para um geógrafo. Então, o que poderia ser um terreno limitado, depende da qualidade do autor e sua capacidade de pesquisa na evocação de paisagens, hidrografias e das relações homens-lugares que aparecem em sua obra ficcional podem estar em um terreno ilimitado, o caso de Guimarães Rosa, especificamente, em *Grande Sertão: Veredas*. Neste caso, objetivo da literatura Roseana é apresentar a experiência concreta, cotidiana, e assim fazendo, ela nos dá uma experiência do concreto, este tipo de obra é um instrumento com capacidade para desenvolver um senso crítico de ver os homens em delimitados espaços, assim como ficcionalmente, pode ultrapassar, pela ficção, estes lugares, espaço e imaginários demarcados.

⁹⁵ O romance é este outro sujeito para a geografia, o recurso ao romance, no âmbito de uma reflexão geográfica sobre os lugares, inscreve-se em uma perspectiva precisa, que se apoia no reconhecimento do caráter distinto do modo de expressão romanesca. Nesta ótica, é imputado ao romance uma utilização instrumental da linguagem, cuja função seria principalmente denotativa, ou, quando muito, cujo conteúdo conotativo poderia ser facilmente recuperado no interior do outro discurso. Assim a literatura vai transformando sua própria relação com o espaço e com o texto. Esta ideia de diálogo faz surgir uma breve constatação, o geógrafo no interior das ciências humanas, e o romance no interior da literatura, constituem duas esferas autônomas, duas totalidades, dois sujeitos com potencialidades dialógicas de comunicação (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 81, 89). O diálogo é a estratégia da legitimidade das relações entre homem, espaço e lugar que se juntam à lista das descobertas do romance, o espaço romanesco é decididamente antropológico, mas também geográfico, nessa dialogicidade conhecemos algo de novo sobre o espaço humanizado e a natureza.

outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. Mas, com pouco, chegávamos no do-Chico. O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar (GSV, 1994, p. 139,140).

A paisagem⁹⁶ é cartografável? Sim, pois comporta signos e indícios, formas e intenções, da mesma forma que ela pode mentir, plasmar-se diante do olhar de seu intérprete. No entanto, a paisagem está repleta de painéis indicadores da identidade do lugar, das direções, obrigações, interdições que caracterizam o lugar e orientam pessoas. A paisagem é ornamentada pelo testemunho dos rituais, pois a interpretação da paisagem pode nos conduzir ao centro de uma arena intelectual, e de imaginários do Sagrado. Segundo James Duncan (CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 106), a paisagem é um sistema de criação de signos. O sertão, particularmente, é um paisagismo literário peculiar, um conjunto ordenado de objetos, um texto de relações: age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, experimentado e explorado. Para Duncan, a paisagem, considerada como texto das relações de poder locais, assim desempenha importante papel na sociedade, por meio dela o sistema social é comunicado. A paisagem tem uma textualidade e uma intertextualidade. É um dos elementos centrais num sistema cultural, pois como um conjunto ordenado de objetos, um texto, age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é experimentado e explorado. A fisicidade dos lugares sob o fluxo do imaginário e da ficção produzem reconfigurações espaciais e remetem a uma ontologia das imagens criadas onde o ficcional se especializa. Nesta ambiência singular aparecem os *Benditos*, a reza, os cantos sagrados populares que seguem à fórmula “Bendito e Louvado seja!⁹⁷”. Segundo Riobaldo:

⁹⁶ O termo *paisagem* surgiu no século XV, nos Países Baixos, sob a forma de *landskip*. Aplica-se aos quadros que apresentam um pedaço da natureza, tal como a percebemos a partir de um enquadramento, por exemplo, uma janela, ou também, como um palco onde os personagens têm, a princípio, um papel coadjuvante que se desenvolve até chegar ao protagonismo no palco que lhes oferecem. Para o termo paisagem, o alemão cunha o termo *landschaft*, e o inglês, *landscape*, para traduzir o termo holandês *landskip*, cuja função se impõe com a difusão do novo gênero, e este pictural (CORRÊA; ROSENDAHL, 2004, p. 13,14).

⁹⁷ No conto dentro do romance, o caso de Maria mutema: “Mas o missionário, no púlpito, entoou grande o *Bendito, louvado seja!* – e, enquanto cantando mesmo, fazia os gestos para as mulheres

O pacto nenhum – negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa, podia carregar nômima; *rezo o bendito!* Trastempo, mais outras coisas sobrevinham, mas por roda normal do mundo, ninguém podia afiançar o contrário. Apus pedra por sobre pedra, não guardo lembrança. Eu era o chefe. [...] Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa... Aquilo eu repeli? (GSV, 1994, p. 671, 710).

O *Bendito* é a própria vivência na experencia-ação do sagrado nos sertões de Minas Gerais⁹⁸. A paisagem se qualifica como categoria para o estudo dos signos do espaço entre o governo de Deus e do Demo. E para promover uma nova epistemologia do texto estético, aplicadas à investigação de paisagens concebidas pelo imaginário, “os lugares sempre estão aí em si, para confirmar” (GSV, p. 43). Isto, é a própria experimentação hierofânica:

E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe, mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande sertão é a forte arma. Deus é um gatilho? (GSV, p. 359).

O conhecimento socioespacial do sertão⁹⁹ é compreendido no conjunto de saberes feitos em de geografia, economia, literatura, sociologia, arte, psicologia e as demais humanidades. Estes conhecimentos são a própria essência da transdisciplinaridade, as imagens socioespaciais evocadas pelo discurso literário constituem um rico material para os saberes ecológicos, literários e religiosos. A compreensão do espaço concebido pelo imaginário social demanda uma reflexão sobre suas dimensões simbólicas, ideológica, política e social.

todas saírem da igreja, deixando lá só os homens, porque a derradeira pregação de cada noite era mesmo sempre para os ouvintes senhores homens, como conforme” (GSV, 1994, p. 315).

⁹⁸ As paisagens possibilitam uma fonte de inspiração para a *poesis* literária, que as transformam em expressões verbais de acordo com a imaginação e a cosmologia de seus autores e leitores. As alusões ao espaço geográfico se tornam objetos de estudo para os geógrafos culturais e para os teóricos em literatura que desejarem interpretar a geograficidade nos textos literários.

⁹⁹ A análise do espaço no corpus literário de Guimarães Rosa pode seguir três principais leituras: espaço como categoria empírica, como categoria de linguagem, como categoria mítica. Neste texto, congregando as três tipologias de leituras do espaço, a arte imita a natureza, no caso roseano, reproduzindo mimeticamente a natureza. A palavra sertão aparece nas primeiras cartas dos jesuítas no século XVI, utilizada para designar a área oposta àquela conhecida na época, o litoral colonizado, e desse modo a região central e desconhecida do país foi preenchida por significação ambígua, espaço de imprecisão, imprecisão, de extensões infinitas, desertão (*vocabulo da gênese da palavra sertão*) a ser ocupado pelos interesses e valores da Coroa Portuguesa (MELO, HISSA, 2007, p. 15).

Segundo Georges Gusdorf¹⁰⁰ (1979, p. 28, 29), a consciência mítica decifra diretamente a natureza, desenha a paisagem em sua presença mais imediata. Por consciência, entenda que é o modo que o homem afirma uma dimensão nova do real, uma ordem nova manifestada pela emergência da consciência, para este o mito não é um mito, mas a própria realidade. Por mito, entenda-se o elemento estrutural de mentalidade, o mito é sentido e vivido antes de ser inteligível e formulado. Ele é a palavra, a figura, o gesto que circunscreve o evento do coração do homem emotivo como uma criança, antes de vir a ser narrativa fixada. Assim a consciência mítica desenha as configurações do universo humano, pois cabe ao mito dar sentido ao universo, formando um Cosmo Mítico, que Gusdorf divide em espaço mítico, tempo mítico e a festa. Três aspectos importantes para perceber a ecologia do sagrado em Grande Sertão: Veredas.

Em primeiro lugar, o sertão como espaço mítico e a ideia de universo é uma noção adquirida. O espaço, como dimensão de mundo e dimensão de pensamento, afirma uma das dimensões fundamentais do nosso comportamento, a abstração do mundo ou a invenção do espírito para a manipulação da realidade. O espaço assim visto pela razão desempenha elemento racionalizador da diversidade das coisas. Situar um fato através de suas coordenadas espaciais, dar a medida exata de suas dimensões já é uma tentativa de compreendê-lo. “O espaço mítico aparece como uma estilização do sagrado, uma evocação do mundo para as exigências fundamentais da realidade humana” (GUSDORF, 1979, p. 64-65). Em Guimarães Rosa, o espaço chamado sertão não é um quadrado de uma existência possível, mas o lugar de uma existência real que lhe dá o seu sentido. A realidade geográfica do sertão não existe em si mesma, independente da realidade humana. Este mundo é um sistema de símbolos que se refletem uns nos outros: cores, tempos, espaços orientados, astros, deuses, fenômenos históricos, paisagens, rios, fauna, flora, vales, todos se correspondem. Nesta coesão basilar, a consciência mítica é a consciência do universo, chave humana do real em sua integralidade. “O mundo no seu conjunto a ela se entrega como o grande espaço ontológico no qual confluem todos os

¹⁰⁰Filósofo francês, nascido em Bordeaux em 1912, formado na Escola Nacional Superior (1937), prisioneiro de guerra na Alemanha de 1940 a 1945, e docente na Universidade de Estrasburgo (1948-76), o Prof. Gusdorf vem-se dedicando, desde a década de 40, ao estudo de vários problemas que preocupam o homem moderno: a liberdade, a religião, a ciência, a fé, o declínio de nossa civilização. Autor de dezenas de livros, no Brasil é mais conhecido por *A Agonia de nossa civilização*, e *Mito e Metafísica*.

espaços ontológicos e autorização de todos os espaços, o grande espaço do mito, princípio de orientação no ser, porque ele se firma na medida exata da consciência em expansão de sentido e de valor” (GUSDORF, 1979, p. 75-77).

Em segundo lugar, o sertão como tempo mítico. Estar no mundo é estar no tempo, existindo entre as procissões do “agora” e os horizontes do “passado” e do “futuro”. A consciência temporal se liga, assim ao desenvolvimento da aventura humana cujo sentido, progressos ou fracassos, pretende decifrar (GUSDORF, 1979, p. 77). Esta finitude, é uma espécie de curvatura do espaço-tempo que se fundem no horizonte mítico, a estrutura desta consciência temporal apresenta, pois um aspecto granular, nada de tempo global, mas só de tempos particulares (GUSDORF, 1979, p. 79). No *Grande Sertão: Veredas*, não existe um tempo pessoal, o tempo “primitivo” está fundido no tempo mítico, fundamento e justificação do transcurso dos dias, quer seja na vida de Riobaldo Tatarana, dos jagunços e do sertão. O campo do tempo aparece constituído à maneira de um tecido celular, pela aglomeração de pequenos domínios “espaços míticos”, o tempo não é tempo de um só ou de cada um, ele é tempo de todos. O tempo pessoal está fundido no grande tempo mítico, fundamento e justificação do transcurso dos dias, não se apresenta como um princípio de cronometria e de cronologia, mas como sentido do real. O grande tempo é a cifra transcendente imposta ao desenvolvimento das coisas (GUSDORF, 1979, p. 80-83). O tempo mítico tem o valor de um ordenamento, no sentido indivisivelmente regulador e imperativo do termo, que significa para os homens a sucessão de suas obrigações em relação ao sagrado. E assim, o tempo mítico desempenha o papel de identidade aplicada à identidade humana.

Em terceiro lugar, o sertão como festa. O tempo e o espaço como festa da experiência mítica fazem corpo com o sentido da realidade que se manifesta neles e assim apresentam uma espécie de validade ontológica. Neste regime de plenitude ocorre uma sucessão, um desdobramento da presença do sagrado no mundo (GUSDORF, 1979, p. 87). A festa revigora o cosmo, é o momento onde o tempo mítico se encontra e se comunica com o tempo comum dos homens, pensando numa metáfora a partir das festas católicas, seria como se a terra hospedasse o céu, o sagrado volta a se encarregar da realidade humana e a regenera. O mito se constitui numa paisagem ritual da festa, a reprise do mito em sua atualidade plenária jogado com a sociedade onde a festa é o grande jogo social da transcendência. A

vida festiva é a vida por excelência, a vida exemplar que dá o seu sentido à vida cotidiana, a festa, promoção ontológica da comunidade, corresponde pois, a uma promoção análoga de cada indivíduo. Se a festa representa o jogo social do mito, ela impõe a cada um dos seus participantes um papel de herói mítico. A festa afirma, portanto, verdadeiramente, a última palavra do cosmos primitivo, na proclamação conjunta do conhecimento e do ser. Ela é a transcendência em ato (GUSDORF, 1979, p. 95).

E vim vindo, para a beira da vereda. Consegui com o frio, esperei a escuridão se afastar. Mas, quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti – tetéia enorme. Ai sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor: Trouxe tanto este dinheiro o quanto, no meu surrão, p'ra comprar o fim do mundo no meio do Chapadão. Uruçuia – rio bravo cantando à minha feição: é o dizer das claras águas que turvam na perdição. Vida é sorte perigosa passada na obrigação: toda noite é rio-abaixo, todo dia é escuridão... (GSV, 1994, 447)

O sertão roseano é uma região situada geograficamente entre Minas-Goiás-Bahia, mas também um espaço ontológico construído pela linguagem, o que ultrapassa à imediata referencialidade pela criação de um sertão mundo, que é mítico, e vivamente integrado à consciência do sertanejo, por isso, em *Grande Sertão: Veredas* temos uma síntese do cosmo roseano. Tanto a literatura quanto as paisagens precisam de interpretação, nossos dois objetos de estudo, romance e espacialidade, margeiam dentro das travessias conceituais de real e do ficcional.

O filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser¹⁰¹ questiona esta dimensão geográfica-literária na literatura roseana, e a respectiva importância do sertão como espacialidade:

Por que Guimarães Rosa toma por cena da sua narração o interior mineiro? Em primeiro lugar, creio, por ironia. Nenhuma cena parece mais afastada daquelas paisagens gigantescas nas quais se desenrolam as lutas míticas da camada filosófica de Guimarães Rosa que o pobre e corriqueiro sertão mineiro, e é justamente por esse contraste que Rosa nasceu, e é, por causa disto, justamente o lugar no qual se dão as lutas gigantescas dos mitos primordiais da humanidade. Por que humanidade primordial, o que é isto a não ser a nossa própria origem? Se para Tolstoi o campo russo é a origem do mito, e para Kafka as tortuosas ruas de Praga, para Guimarães Rosa são as veredas do sertão mineiro o palco da luta do espírito humano contra o diabo e em busca da eternidade. Neste sentido, sim, Guimarães Rosa é regional, tão regional quanto Tolstoi e Kafka. Só que o sertão mineiro do qual ele nos conta não está no mapa, mas no fundo da sua consciência e portanto também da nossa, porque

¹⁰¹ In: <http://flusserbrasil.com/art12.html>

não está situado dentro da geografia mas dentro do existencialmente sorvível. O sertão mineiro de Guimarães Rosa é vizinho, senão idêntico, ao campo russo e às ruas tortuosas de Praga.

Flusser¹⁰² entende que a narratividade de Guimarães Rosa, em seu aspecto regionalista, é a ironia na utilização da natureza do sertão como apenas um palco para os embates míticos mineiros e humanos, para ele, o sertão de Rosa não está no mapa, mas na consciência do autor e personagens em suas reminiscências existenciais bem delimitadas no espaço físico de Minas Gerais.

De alegre ser, destampeí tiro sobre tiro. A guerra, agora, tinha ficado enorme. O senhor supute: lado a lado, somando, derramavam de ser os trezentos e tantos – reinando ao estral de ser jagunços... Teria restado mais algum trabuco simples, nos Gerais? Não tinha. E ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir a toda munição. Dessa guisa enrolada: como que lavar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercado. Recompôr aquilo, no final? Só com a vitória. Duvidei não. Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... Satanão! Sujo!... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão... (GSV, 1994, p. 849).

Allan Viggiano, mineiro do norte de Minas Gerais, na relevante pesquisa comparativa entre o romance e a geografia do sertão, produziu o livro *Itinerário de Riobaldo Tatarana* (1978). Esta obra tem um relevante prefácio e apresentação, os quais julgo necessário comentá-los. Paulo Rónai (p. xxi, xiv) diz que nomes que pareciam inventados pelo romancista – quem quem, terra fofa, tremendal nasceram na inventiva popula, no entanto, o córrego do batistério, perto do qual Riobaldo reconheceu em Diadorim o menino outrora encontrado à margem do rio São Francisco, o Liso do Sussuarão onde os jagunços de Riobaldo atravessavam, o Paredão, junto do qual Diadorim morreu só então revelando o seu segredo estão identificados. Das quase 230 localidades citadas em Grande Sertão: Veredas, como etapas da odisseia de Riobaldo pelos sertões, mais de 180 foram localizadas e

¹⁰² Vilém Flusser compara as espacialidades entre autores e locais da Rússia, ou de Praga, ou do sertão. Para as obras literárias, no entanto, se equivoca no aspecto topográfico roseano, desconsidera totalmente os levantamentos hidrográficos, as pesquisas do relevo e da topografia no sertão feitas por Guimarães Rosa em 1952, durante viagens no lombo de cavalos e na companhia de jagunços para a produção do romance, publicado em 1956.

estão apontadas no livro de Alan Viggiano. Guimarães Rosa não inventou sequer um nome, em toda a toponímia utilizada na saga de Riobaldo Tatarana, quem viaja pela estrada de Brasília até Belo Horizonte (BR 040), logo adiante da cidade de João Pinheiro atravessará uma ponte sobre o rio do sono, seguindo o rio abaixo qualquer viajante vai passar no paredão, lugar onde no embate corpo a corpo com o mal, morreu Diadorim, apareceu a Deodorina da Fé, como vimos anteriormente.

Temos uma nova realidade, aquela da obra nascida da síntese de dois mundos, o objetivo (espaço-geografia) e o subjetivo (espaço-ficção). Portanto, é visível o empenho de Rosa em documentar sua narração pelos locais em que ela se desenrola, está é a sua forma de imprimir autenticidade ao acontecido, a epopeia¹⁰³ riobaldiana é um processo de idealização da realidade.

¹⁰³ A Mimesis do sagrado em Guimarães Rosa parte do pressuposto de que a consciência mítica não é uma idade desvalorizada da inteligência, mas sim, atesta uma posição permanente do pensamento humano, por exemplo, tradições orientais, o Islã, a Índia, a China nos apresentam outras tantas leituras do mundo que dinamizam dimensões do ser humano. Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, apresenta sua visão de mundo das tradições brasileiras. Apesar das indicações regionalistas, pode ter sido não só a negação do regional como também a negação do regional como conceito literário, ao sair fora do modelo regional acabou sendo e potencializando a encarnação do mito do regional como cultura, por exemplo, o conteúdo político e ideológico na história do cangaço/jaguncismo em todo o interior mineiro no costume de manter grupos armados para a autodefesa do fazendeiro, assim como as figuras de Zé Bebelo, Medeiro Vaz e Joca Ramiro, o que para Fritz, uma realidade esteticamente transfigurada não deixa de ser realidade.

4 GRANDE SERTÃO: VEREDAS E CHRONOS KAI ANAGKÉ: UM TESTEMUNHO MIMÉTICO DA DESTINAÇÃO DO HOMEM HUMANO

A literatura, como uma mediação indispensável ao conhecimento do mundo e do homem em si mesmo, e também, no exame das relações entre tempo e narrativa, traz um diálogo tríplice entre a fenomenologia do tempo, da história e da literatura para a interpretação do texto como uma proposição de mundo. Assim, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal humana (RICOUER, 2012, p. 9), e por conseguinte, a narrativa é a *Mimesis*, a representação, de uma ação humana em seu tempo e destino. Segundo Lígia Militz da Costa (p.67), "Ricouer defende a tese de que a poética da narratividade responde e corresponde à aporética da temporalidade", ou seja, entre a atividade de (re)contar uma história e o caráter temporal da experiência humana há uma relação que não é acidental, mas que representa uma forma de necessidade transcultural. Destaca-se a representação de dois personagens figurais dentro da religiosidade, Deus e o Diabo, o bem e o mal, ambos situados diante do tabuleiro da existência humana, o tabuleiro de xadrez, outra representação ideal para uma explicação dos intrínsecos embates bem conhecidos das peças do tabuleiro entre dois entes (sobre)humanos que se desafiam no sertão das Gerais e da vida.

Neste capítulo analisaremos o testemunho mimético de numinosidades no conto inicial da carreira literária do jovem Guimarães Rosa, o *Chronos kai Anagké*, correlacionando-o com o romance da maturidade, *Grande Sertão: Veredas*. Retomamos os conceitos de tempo e narrativa de Paul Ricouer assim como os conceitos de Sagrado em Mircea Eliade e Rudolf Otto na análise do tempo e do destino na obra roseana como uma contribuição para pensar a narrativa literária como uma forma de interpretação da concepção do Sagrado. Entre o conto e o romance roseano há um paralelismo temático: A força do Tempo e do Destino¹⁰⁴, de Deus e o Demo, na vida humana em constante travessia, fenomenologicamente, diante do sagrado. O propósito deste recorte é a motivação dialogal, *Chronos kai Anagké* e o *Grande Sertão: Veredas* descrevem a travessia como saga de destino.

¹⁰⁴ Tempo e Destino, com iniciais maiúsculas, se refere, primariamente, aos personagens "Deus" e o "Demo" no conto. Além, é claro, ao título do conto. No caso do título desta tese, utilizamos Tempo e Destino como os vestígios da cratofania do Tempo e do Destino (Deus e Demo) no tempo e destino da vida do homem humano, tanto em *Grande Sertão: Veredas*, quanto em *Chronos kai Anagké*.

4.1 CHRONOS KAI ANAGKÉ: A MAIS EXTRAORDINÁRIA HISTÓRIA DO XADREZ DE DEUS E DO DEMO CONTADA NO TABULEIRO DE XADREZ¹⁰⁵.

Talvez eu seja um político, mas desses que só jogam xadrez, quando podem fazê-lo a favor do homem. Ao contrário dos legítimos políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem (João Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz).

Em 2011, a Editora Nova Fronteira publicou o livro *Antes das Primeiras Estórias*, com a apresentação de Mia Couto, contendo quatro contos do jovem Guimarães Rosa, escritos originalmente nos anos de 1929 e 1930: *O mistério de Highmore Hall*, *Makiné*, *Chronos kai Anagke* e *Caçadores de Camurças*.

O conto *Chronos kai Anagké* (Tempo e Destino) é um texto de Rosa antes de ser Rosa, o jovem estudante de Medicina, ainda não era o grande e famoso João Guimarães Rosa. *Tempo e Destino*, foi publicado no jornal *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1930, com o subtítulo, “a mais extraordinária história do xadrez já explicada a adeptos e não adeptos do tabuleiro”. O conto tem uma temática fantástica acerca das visitas, ações e manifestações do sagrado na existência humana.

Chronos kai Anagké é um conto ambientado em uma estação balneária do sul da Alemanha em uma cidade chamada “K...”, onde ocorria um campeonato internacional de xadrez. *Zviazline*, protagonista da narrativa, é um jovem ucraniano e pobre enxadrista, que almejava ganhar o prêmio para se casar com sua amada *Ephrozine*.

Numas das primeiras partidas do torneio, *Zviazline* teve uma súbita inspiração e nota a presença de um ser muito estranho:

E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que lembrava os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobrancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico [...] o desconhecido estendeu a mão de dedos finos e compridos, como garras, e pôs-se a brincar com as peças do jogo (ROSA, 2011, p.

¹⁰⁵João Guimarães Rosa escolheu grafar o título deste conto com o alfabeto grego. Optamos pela transliteração em português, uma vez que essa é a forma mais conhecida. Conto publicado originalmente na revista *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1930, ano II, n. 85, p. 12, 13 e 46.

58).

A mudança no jogo coincidiu com a chegada do numinoso e hierofânico personagem cuja capacidade começara a mover as peças do tabuleiro. Após a partida, Zviazline vai ao hotel com a consciência transtornada. Ao acordar vai às ruínas do castelo de *Fuchsenberg* onde terá sua vida marcada pela experiência amplificada pelo encontro com o sagrado. Ele se aproxima do local onde estão dois jogadores distintos, um deles o já conhecido personagem misterioso, envolvido em uma capa preta, com silhueta de um morcego. O outro, tinha cabelos e barbas cor de neve, mas a fisionomia era austera e majestosa, que parecia acima das idades, e tinha uma ampulheta ao seu lado num canto (ROSA, 2011, p. 63). Neste momento a atenção do moço se voltou para o tabuleiro, mas sua tentativa de compreensão era inútil, pois jogavam de uma maneira tão acima de seu parco entendimento. Todavia, o que lhe parecia Satanás lhe disse:

Vais já saber quem somos... Não foi sem um fim que te atraímos até aqui... Tu és predestinado, o eleito para receber de nós a iniciação completa nos arcanos impenetráveis aos teus semelhantes, tão ávidos sempre do conhecimento da verdade! Essa verdade, eu a lancei à Terra, velada pelas posições variantes inesgotáveis do xadrez, único *tarot* absoluto, chave de todo simbolismo!... Mas o que a Fatalidade lhes dera, só com o Tempo poderiam os humanos decifrar!... E, através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos... Queres saber quem somos? Os que me julgam bom, denominaram-me Providência; os que me tem, chamam-me Destino... Contudo, não sou bom nem mau, pois maldade e bondade são sentimentos puramente humanos! Quanto ao meu companheiro, deves conhecê-lo de sobra, pois está constantemente entre os homens... E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!... Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas! (ROSA, 2011, p. 64, 65).

Não obstante as múltiplas e atordoantes revelações, Zviazline ainda assim perguntou mais sobre eles. O moço questiona se eles seriam "*Ormazd e Ahriman*"¹⁰⁶, que estariam jogando no tabuleiro os destinos do mundo?" Ante ao questionamento - o que trouxe grande e mefistofélica gargalhada - o jovem obtém a derradeira resposta: "Isso mesmo, ou melhor, chama-nos pelos nossos verdadeiros nomes: o *Tempo e a Fatalidade*" (ROSA, 2011, p. 65).

¹⁰⁶ *Ormazd e Ahriman* são personificações de Deus e do Diabo dentro do Zoroastrismo Persa. Ampliarei a discussão sobre eles mais adiante.

Já o outro jogador continuava imerso nas combinações infinitas e majestosas. O que restava aos homens, e especificamente à Zviazline, era a vontade de saber. E ao perguntar mais uma vez: "E essa partida?... Não terá mais fim?" O que obteve como resposta: "O Tempo é eterno, e a Fatalidade inexorável! E agora que já ouviste bastante, fica no Tempo, e deixa que a Fatalidade se cumpra!" (ROSA, 2011, p. 66).

O moço olha para o tabuleiro, e observa atônito e surpreso, reis, rainhas, bispos, cavaleiros, torres e peões multiplicando-se e adquirindo vida e movimento, que em pouco tempo encheu uma planície. E como num filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar de toda a história. E viu papas, imperadores, reis, guerreiros, frades, bandidos e camponeses. O que, de repente, lhe sacudiu o corpo por inteiro num arranco violento (ROSA, 2011, p. 65).

Quando acordou daquela experiência "numinosamente hierofânica"¹⁰⁷ recebe o resultado do torneio internacional de Xadrez: *Dmitri Zviazline Dmitrioff*, primeiro lugar no torneio, onze vitórias em onze partidas. Zviazline criara uma nova teoria de xadrez, vinte dias tinham se passado, enquanto o velho *Chronos* o distraíra com visões fantasmagóricas, *Anagké*, disfarçado, substituíra Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória (ROSA, 2011, p. 69).

O novel campeão regressou à Ucrânia onde desposou Ephrozine, deixando por completo tudo que se relacionava com xadrez. O encerramento do conto tem duas sentenças do mistério que resumem duas possibilidades da experiência numinosa: "Mais forte que Adão, recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu" (ROSA, 2011, p. 69).

Numinosidades em Chronos kai Anagké

Uma coisa é apenas acreditar no supra-sensorial; outra, também vivenciá-lo; uma coisa é ter ideias sobre o sagrado; outra, perceber e dar-se conta do sagrado como algo atuante, vigente, a se manifestar em sua atuação (OTTO, 2007, p. 180).

¹⁰⁷ Um neologismo baseado em duas categorias fundamentais do sagrado e sua respectiva manifestação segundo a fenomenologia da religião: *Numen* (Rudolf Otto) e *Hierofania* (Mircea Eliade).

O sentimento criatural¹⁰⁸ diante do impronunciável (*árreton*) e do indizível (*ineffabile*) precisa ser estudada para uma percepção fenomenológica do sagrado diante do *mysterium tremendum*. Estas são categorias de Rudolf Otto (2007) para a interpretação e valoração do sagrado diante do objeto de uma exposição *numinosa* onde a consciência humana se desdobra em uma solene devoção, ou um arrebatamento diante do mistério arrepiante, indizível e tremendo. Naquele torneio internacional de xadrez, Zviazline "ia defrontar ante o tabuleiro inteligências poderosas, malícias matreiras e escoladas, experiências sabiamente acumuladas, conhecimentos profundos da teoria" (ROSA, 2011, p. 56). Em princípio jogou mal, timidamente, constrangido, esmagado diante das personalidades famosas até ser "surpreendido pela transformação brusca" (ROSA, 2011, p. 57). Tentou em vão procurar respostas, no entanto, franziu-lhe o rosto, e ele se retirou imediatamente do *Club Andersen*, local das primeiras partidas, local do iniciar de arrebatamentos numinosos de Zviazline.

O *mysterium tremendum*, conceitualmente, "designa o oculto, o não evidente, não apreendido, não entendido, não cotidiano nem familiar" (OTTO, 2007, p. 45), e esses sentimentos podem ser explicitados em quatro formulações básicas sugestivas em *Chronos kai Anagke*: O aspecto *tremendum* (arrepiante); O aspecto *majestas* (avassalador); O aspecto *orge* (enérgico); O aspecto *mysterium* (o totalmente outro). Zviazline, na busca por respostas, olha para os assistentes do torneio de xadrez e identifica em sua frente um deles cuja "figura relembra os retratos de satanás" (ROSA, 2011, p. 58). Apesar de plenamente envolvido na partida, o jogador é "empoderado" em suas decisões, e a súbita inspiração coincide com a chegada do bizarro personagem que "pôs-se a brincar com as peças do jogo" (ROSA, 2011, p. 58). Além desses aspectos iniciais, Rudolf Otto destaca três meios de expressão do numinoso:

Em primeiro lugar, os *meios diretos* (OTTO, 2007, p. 100, 101). A natureza do sentimento criatural se exprime exteriormente na comunicação de uma psique para outra através de gestualidades, no tom da voz (*viva vox*), na expressão fisionômica do sobrenatural e do supramundano, que faz com que o sujeito perceba a sintonia, o despertar para captar e identificar a trama entretecida do *numen*. A gestualidade do personagem numinoso tem "uma frente desmedida ampla,

¹⁰⁸ Cf. Rudolf Otto: Sentimento da criatura humana mediante a apreensão e compreensão das manifestações do Sagrado.

sobrancelhas oblíquas, olhos pequenos, maliciosos, faiscantes, nariz adunco como bico de falcão, lábio finos frisados por sorriso diabolicamente irônico" (ROSA, 2011, p. 58). Sua *viva vox*, "estalou fanhosa, esganiçada, como se viesse de muito longe, e, não fora o ar sobrenatural de quem a pronunciava, qualquer um se sentiria insultado pela ironia da expressão" (ROSA, 2011, p. 58). Zviazline volta para o hotel profundamente impressionado e durante a noite tem pesadelos demoníacos que lhe agitam o sono de chumbo.

Em segundo lugar, os *meios indiretos* (OTTO, 2007, p. 101-104). São indiretos os meios de apresentação e evocação do sentimento numinoso, na seguinte sequência: o receio não diretamente exprimível diante do *tremendum*, os processos naturais, eventos e pessoas que trazem o receio demoníaco, depois, o receio do sagrado que potencialmente se transforma em milagre diante do que antes era terrível: Um estímulo para optar pelo terrível, esperando e narrando o milagre. Zviazline não voltou ao clube, contudo "as duas vitórias bastaram para lhe espalhar a fama, e o seu nome foi comentado em todos os círculos, tomando de boca em boca uma exageração mais retumbante" (ROSA, 2011, p. 59). Não obstante, ainda com a presença do medo e de uma consciência em trânsito, o personagem caminha pelas primeiras reações ante ao *mysterium tremendum*.

Em terceiro lugar, os *meios de expressão do numinoso na arte* (OTTO, 2007, p. 105-110). Nas artes, o mais fascinante meio de representar o numinoso é o Excelso e o Majestoso, quer seja na arquitetura, numa canção ou numa arte literária. Não há dúvida de que a arte dispõe de meios para produzir uma impressão de magia, inicialmente bruta, mas, depois, transfigurada e suavizada pela grandeza da arte em questão. Carrega um impacto ou efeito arrebatador com poderosos ritmos e vibrações, despertando assim uma ampla diversidade de sentimentos criaturais. Na narrativa roseana em *Chronos kai Anagké*, Zviazline, enquanto ainda processava suas percepções numinosas, no café da manhã, no hotel, ao tomar um café preto, Zviazline tomou junto uma droga criminosamente misturada por um empregado do hotel, que fora corrompido financeiramente por um dos seus adversários. Os efeitos foram "estramonizantes"¹⁰⁹. Saiu pelas ruas numa excitação doida pondo-se a girar a esmo pelas ruas até chegar às ruínas do majestoso e excelso castelo medieval de *Fuchenberg*. Ali, Zviazline caminhou pelos corredores longos, lúgubres e silenciosos,

¹⁰⁹ Termo utilizado por Rosa no conto, cujo significado primário é alucinante, ou alucinógeno.

parecendo um andar por uma nave de um templo, só então, que reparou que alguém seguia em sua frente (ROSA, 2011, p. 61). Em sua semi-consciência, Zviazline tinha perdido a noção do tempo, mas não a percepção das "paredes cheias de pentáculos, símbolos religiosos cabalísticos e abracabrantes. Odores intensos de *stírax*, incenso e mirra misturavam-se no silêncio subterrâneo da sala" (ROSA, 2011, p. 63).

A expressão do numinoso na arte literária forma, nesse caso, uma construção de sinestésias numinosas numa ambiência arquitetural medieval repleta de símbolos, até a chegada, na grande sala do castelo para a apresentação áurea dos dois jogadores embrenhados na profundidade de cálculos. Um deles, seu antigo conhecido, o homem do clube, o personagem misterioso dos pesadelos, envolvido em capa preta. O outro, com cabelos brancos, mas com fisionomia majestosa, tinha a ampulheta ao seu lado num canto da mesa.

Zviazline se aproxima. Sua atenção se volta para o tabuleiro, as peças, e nos dois jogadores. Em vão, ele tenta analisar o jogo e a posição das peças naquele tabuleiro. Os dois jogadores agiam de uma maneira tão acima de seu entendimento, que a partida lhe pareceu um divertimento desordenado. Quando o homem da cara de abutre levantou os olhos para ele dizendo-lhe: "- Ah! Ah! Ah!... Chega afinal nosso amigo! Há tanto tempo que esperávamos!..." (ROSA, 2011, p. 64). Zviazline quis falar algo, mas a sua garganta não lhe obedecia. Todavia, o homem que parecia Satanás, soube ler seus pensamentos, destacando-lhe que era um predestinado para receber uma iniciação completa nos mistérios impenetráveis escondidos aos homens no conhecimento da verdade. Ali exemplificado pelas posições inesgotáveis do xadrez, a chave de todo o simbolismo, que os humanos, há tempos, tentam decifrar.

O *Sagrado*, em Rudolf Otto (2007), é a designação para a experiência do *numinoso* (sentimento criatural ante ao imponderável) e como isso atinge a pessoa humana. O *numen* é estimulável, despertável como tudo aquilo que provém do espírito. O *mysterium* é uma analogia que não esgota o objeto em si, o totalmente outro, pois o sobrenatural e o supramundano são designações que atribuem ao mistério sua improvável correlação ao mundo e, portanto, com amplas possibilidades de uma fuga ao nosso entendimento racional na medida em que transcende nossas categorias.

A proposta de Guimarães Rosa é que o objeto da *numinose* permaneça na

“indestricável” névoa da experiência humana, a ser, ora racionalmente, ora irracionalmente, interpretável pela via da literatura e da vida nos questionamentos da relação entre a funcionalidade da arte literária, como testemunho de um arquivo e registro de um imaginário sagrado antes aos embates entre Deus e o Demônio na consciência do ser humano. Este aspecto do sagrado pode ser desencadeado e alimentado somente na *psique* humana, com seu impacto arrebatador e poderoso, que eclode no fundo da alma a partir das experiências sensoriais e numinosas do mundo vivido. O *Chonos kai Anagké* trata deste sagrado como algo atuante, vigente, a se manifestar em atuação na dimensão humana no tabuleiro da existência. Em *Grande Sertão: Veredas* não é diferente. A dúvida é o lugar da travessia no tabuleiro chamado sertão.

O Sagrado e o Profano em *Cronos kai Anagké*

É a experiência do sagrado que funda o mundo, e a mesma a religião mais elementar é, antes de tudo, uma ontologia. Em outras palavras, na medida em que o inconsciente é o resultado de inúmeras experiências existenciais, não pode deixar de assemelhar-se aos diversos universos religiosos. Pois a religião é a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um outro mundo trans-humano (ELIADE, 2001, p. 171).

A consciência de um mundo real e significativo está intimamente ligada à descoberta das dimensões do sagrado e do profano na experiência humana. Nesta dialética, formamos uma estrutura de caráter universal capaz de apreender o fenômeno religioso, desde que seja estabelecida na dualidade do sagrado e do profano para a distinção do objeto *hierofânico* como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais. Só assim, neste caso, o homem toma conhecimento do sagrado porque, porque de fato, ele se manifesta (ELIADE, 2001, p. 17).

Manifestando-se o sagrado, um objeto se torna outra coisa. No entanto, continua participando do meio cósmico, para de fato ser uma hierofania. Por isso, quando falamos de sagrado falamos de poder, ou especificamente, espaços de

poder e espaços de não poder. O sagrado e o profano, duas modalidades de ser no mundo. Segundo Mircea Eliade (2001, p. 30), "todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente". O personagem principal de *Chronos kai Anagké*, o jogador de Xadrez Zviazline, nas transições numinosas desde o Club Andersen, no Hotel e no Castelo de Fuchenberg, percebe progressivamente que aqueles espaços estão repletos de manifestações hierofânicas. Na chegada ao salão principal, onde estão os dois eternos jogadores, entende o porquê fora atraído até para ali para compreender os mistérios velados pelas variantes sem fim de uma partida de xadrez. Mistérios que a Fatalidade lhes dera, e que só com o Tempo poderiam os humanos decifrar. E, através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos (ROSA, 2011, p. 64).

Nesta apresentação solene da partida milenar a Zviazline, se apresenta de um lado um *Cosmos*, o mundo já vivenciável por ele, e de outro lado, se instaura um *Caos*, "visto que nosso mundo é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em Caos" (ELIADE, 2001, p. 46). Diante de Zviazline, alguns nomes do sagrado e do profano são apresentados, os quais conduzem a história das peças do tabuleiro: a *Fatalidade* e o *Tempo*, assim como a *Providência* e o *Destino* (ROSA, 2011, p. 65), que são bons ou maus, dependendo da relação e dos sentimentos criaturais humanos. Ao que lhe parece, o já conhecido Lúcifer lhe diz:

Quanto ao meu companheiro, deves conhecê-lo de sobra, pois está constantemente entre os homens... E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!... Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas (ROSA, 2011, p. 65).

Esta é a tese apresentada ao jogador de xadrez. Há uma partida milenar, que consciente ou não, os humanos, adeptos ou não aos mistérios do jogo de xadrez, estão plenamente envolvidos. Sobre este aspecto *cosmogônico* e *hierofânico* entre o cosmos e o caos humano, Mircea Eliade diz que:

a experiência do sagrado torna possível a fundação do Mundo: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um Centro, no Caos; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a

passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o Centro por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o Mundo, pois o Centro torna possível a *orientatio*. A manifestação do sagrado no espaço tem, como consequência, uma valência cosmológica: toda hierofania espacial ou toda consagração de um espaço equivale, a uma cosmogonia. O mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como um mundo sagrado" (2001, p. 59).

Zviazline tem uma tríplice experiência com o sagrado: Hierofânica, Ontológica e Cosmogônica. Em primeiro lugar, sem pedir ou desejar, tem uma manifestação do sagrado e do profano durante um torneio internacional de xadrez. Em segundo lugar, com esta hierofania fundamenta um novo mundo, ou a percepção de sua real presença neste mundo. E em terceiro lugar, entre o cosmos conhecido e o caos que se instaura, nasce um novo centro entre o Céu e a Terra, a partida milenar do Xadrez, conduzidas pelo Tempo e pelo Destino, o *Chronos kai Anagké*.

Mircea Eliade tem um romance desconcertantemente simbólico, *Le Serpent* (1989). No Cárpatos, Drácula¹¹⁰, em uma noite de tempestade, um jovem de extraordinária beleza, *Serge Andronicus*, afeta a vida de um grupo de jovens turistas em um *resorts* no estilo de um mosteiro. Andronicus invoca uma serpente com seus poderes sobrenaturais, conseqüentemente, e imediatamente, aquele grupo de turistas é transportado para o outro lado do espelho. No transcorrer da narrativa, o leitor entende rapidamente que a serpente é o próprio Andronicus, e naquelas muitas experiências sobrenaturais daqueles dias no mosteiro, mitos, fantasmas, erotismos e lendas são contados de forma tão realista quanto irreal. Mircea Eliade introduz parcimoniosamente alguns elementos que perturbam progressivamente os personagens com episódios sobrenaturais, combinando o real com o natural.

No romance *Le Serpent*, não há verdadeira fronteira entre o real e o irreal, há um jogo com símbolos e crenças onde cada leitor pode interpretar algumas cenas com seu próprio caminho. A questão é que Eliade brinca com a imaginação do leitor, enquanto usa códigos simples como lago, floresta, escuridão, serpente, o fantástico, o sobrenatural. Assim, o encontro com *Andronicus* libera todos os personagens para um renascimento em diversos aspectos: erótico, fantástico, mundo de sonhos, a realidade turva, tempos e espaços sagrados, ou seja, um mundo que a todos

¹¹⁰ Montanhas rochosas que percorrem 1500 km ao longo das fronteiras da República Checa, Eslováquia, Polônia, Romênia e Ucrânia.

envolve sem entregar totalmente seu sentido aos seus partícipes humanos. Em *Le Serpent*, Eliade trabalha o problema da camuflagem, ou segundo a arte literária, o problema perspicaz da ficção em suas possibilidades de re-criação de mundos, algo que é também próprio da ambiência do sagrado e do profano. Sobre este aspecto, a pesquisadora Cleide Cristina Scarlatelli Rohden (1998, p. 78), em *A Camuflagem do Sagrado e o Mundo Moderno à luz do pensamento de Mircea Eliade*, diz que esta irrupção da realidade ante ao fantástico, ou ao sobrenatural, é ameaçadora, contudo, traz plenitude para a vida. Já segundo Matei Calinesco (1982, p. 144), *Andronicus* era o deus do amor camuflado, ora em um jovem esportista, ora em um organizador, ora como um encantador de serpentes. O objetivo do jogo era que os participantes pudessem entrar em contato com seus sonhos e desejos mais íntimos. *Andronicus* não era uma pessoa, nem um simples rival do capitão, mas na verdade, era uma manifestação de uma força sagrada.

Na arte literária de João Guimarães Rosa, especificamente em *Grande Sertão: Veredas* e em *Chronos kai Anagke*, temos dois personagens que claramente possuem embates com o sagrado e o profano. Um é Riobaldo Tatarana, o outro é Dimitri Zviazline Dmitrioff. Em ambos os casos literários, segundo Mircea Eliade (1971, p. 24, 25) há uma situação única: o universo estético pode ser comparado ao universo da religião, e, nestes dois casos, experiências individuais são realizadas transpessoalmente em diversas ambiências como uma obra de arte em um museu, um poema, uma sinfonia, uma figura divina, um rito, um mito por assim em diante, com inúmeras possibilidades de referências e significações numinosas e hierofânicas.

Uma obra de arte somente revela a sua significação na medida em que ela é considerada uma criação autônoma conforme aceitamos o seu modo de ser, isto é, uma criação artística, sem reduzir a um de seus elementos (no caso de um poema: o som, o vocabulário, a estrutura linguística, etc) ou a um de seus usos ulteriores (poema que carrega uma mensagem política, ou que pode servir de documento sociológico, etnográfico, etc). A obra de arte literária se utiliza de camuflagens peculiares ao ficcional para, hierofanicamente, criar cosmos e caos, e suas pretensas soluções. Algo tão peculiar ao mundo humano e bem manifestado na ficção de João Guimarães Rosa.

A composição da Intriga

a literatura é um vasto laboratório onde são testadas estimacões, avaliações, julgamentos de aprovaçao e de condenaçao pelos quais a narrativa serve de propedêutica à ética (RICOEUR, 1991, p. 140).

Paul Ricoeur defende que a literatura e a história se entrecruzam na refiguração do tempo possibilitada pela leitura. Nesse aspecto, a relação que há entre elas se estabelece na *mimese*, compreendida por ele como *mimese* de ação, já que esta, ao mesmo tempo em que é mediação (prefiguração, configuração e refiguração), faz a mediação entre tempo e narrativa, pois só há tempo pensado quando narrado, assim "a atividade mimética é o processo ativo de imitar ou de representar em seu sentido dinâmico de composição da representação de transposição em obras representativas" (RICOEUR, 2012, p. 59).

Esse processo mediativo hermenêutico da *mimese* se dá porque na obra literária é possível configurar a ação humana e refigurá-la na leitura. A *mimese* é, de acordo com a leitura que ele faz do conceito em Aristóteles, um processo ativo e dinâmico de produzir a representação ou a imitação da ação (agenciando fatos) no meio da linguagem. O autor propõe compreender a *mimese* identificada com o *mythos* (intriga), ou por ele tornada possível, pois a atividade mimética produz a disposição dos fatos pela tessitura da intriga, dando ênfase ao seu caráter de coerência. O correlato de inovação de sentido na *mimese* narrativa é, então, a invenção da intriga, que também é uma obra de síntese do heterogêneo que surge na linguagem no nível do discurso (CAIMI, 2004, p. 61).

Em *Chronos kai Anagké*, Zviazline faz uma dupla pergunta pertinaz à composição da intriga para a mimesis do sagrado: A primeira, "quem sois vós?" A segunda, "Ormazd e Ahriman, a jogar no tabuleiro os destinos do mundo?" (ROSA, 2011, p. 65). A pergunta traz ao lume duas divindades do antigo Oriente: Deus e o Diabo, na perspectiva do Masdeísmo. Que estabelece uma das bases para o pensamento dualista maniqueísta do mundo ocidental. O que obteve uma gargalhada mefistofélica e uma resposta: "Isso mesmo, ou melhor, chamam-nos pelos nossos verdadeiros nomes: o Tempo e a Fatalidade" (ROSA, 2011, p. 65). O outro jogador permanecia imerso nas combinações infinitas, contudo impassível ante

aos diálogos do sombrio jogador com Zviazline. O Falante jogador, fomentando o princípio de potência e vontade, é mais uma vez questionado por Zviazline sobre a partida sem fim entre o Tempo e a Fatalidade. E ao olhar para o tabuleiro viu surgir,

reis, rainhas, bispos, cavaleiros, torres e peões - multiplicavam-se, cresciam, adquirindo vida e movimento. Em pouco foi toda uma multidão enchendo uma planície... Como um filme sobrenatural, ele assistiu o desenrolar de toda a História. E viu papas e imperadores, e reis e guerreiros, e frades e bandidos, e camponeses... De repente sacudiu-lhe o corpo inteiro um arranco violento (RICOUER, 2011, p.67).

Após esta longa hierofania, Zviazline corre sem rumo e acorda à margem do castelo, quando se lembra do torneio, e para lá se direciona no intuito de ainda disputar as partidas, no entanto quando adentra o local do campeonato, um grande *placard* com seu nome: "Dmitri Zviazline Dmitrioff, 1º lugar no torneio! Onze vitórias em onze partidas! Zviazline cria a nova teoria do xadrez!" (ROSA, 2011, p. 68). Surpreso, e sem entender direito o que está acontecendo, percebe que vinte dias se passaram desde o começo das manifestações do *numen*. E por fim, descobre que "enquanto o velho *Chronos* o distraíra com visões fantasmagóricas, *Anagke*, disfarçado, substituíra Zviazline no torneio, alcançando estrondosa vitória" (ROSA, 2011, p. 69).

Logo após, o novel campeão regressa à Ucrânia onde se casa com sua noiva Ephrozone, contudo, para grande admiração de todos, ele abandona por completo tudo que se relaciona ao jogo de xadrez. No último parágrafo do conto, há uma dupla tese conclusiva sobre Zviazline: "Mais forte que Adão, recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu" (ROSA, 2011, p. 69). Com estes dois intertextos, Adão e Prometeu, Guimarães Rosa propõe uma sentença humana desafiadora: por um lado, aos homens no tabuleiro do sagrado, a viabilidade de provar o fruto proibido do conhecer. Por outro lado, o medo humano ante à possibilidade de roubar o fogo dos deuses. Em ambos, tocar no sagrado seria a possibilidade de poder e emancipação humana, mesmo com as lúgubres consequências. Duas escolhas, dois caminhos, duas sentenças, a eterna ambivalência, dúvida, ou dualidade ao viventes no tabuleiro da história humana.

Nesta composição da intriga roseana, segundo Paul Ricoeur (2012, p. 82), o artífice de palavras não produz coisas, produz apenas quase coisas, ele inventa o "como-se". Nesse sentido, o termo Aristotélico *mimesis* é o emblema desse engate que, para empregar o vocabulário que hoje, nos é próprio, instaura a literariedade da

obra literária e o seu respectivo enredo sagrado. Em *Si mesmo como um outro*, cujo capítulos V e VI, Paul Ricoeur (1991, p. 138) fala sobre identidade narrativa, demonstra que a narrativa literária, enquanto laboratório e espaço para testes, descreve, narra e prescreve que uma compreensão é uma interpretação. A interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos, uma mediação privilegiada, esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias.

A tese de Ricoeur, a partir da Poética Aristotélica, é que a personagem é igual à intriga, que é uma imitação da ação (RICOEUR, 1991, p. 171). Por meio da identidade narrativa que se articula e constrói expansivamente uma identidade pessoal de “si-mesmo”, realizando empréstimos à história bem como à ficção, este é o caráter romanesco e imaginário da narratologia de Guimarães Rosa. Ricoeur propõe encarar as narrativas de vida como interpretação, como construção imaginário-ficcional de um tempo e espaço brasileiro, assim a narrativa (re)constrói a identidade do personagem, do autor, mas também com a possibilidade de um povo. A identidade narrativa, construindo a história relatada e a identidade da história, faz a identidade da personagem (RICOEUR, 1991, p. 176). Logo, as narrativas literárias e as histórias de vida, não se excluem, mas “completam-se, a despeito ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida antes de se exilar da vida na escrita; depois, ela volta à vida” (RICOEUR, 1991, p. 193).

A narrativa de *Chronos kai Anagké*, torna acessível a experiência humana do tempo, e este tempo se torna humano através da narrativa, alicerçada nesta ambivalência de homens entre deuses e diabos, entre sagrados e profanos, entre história e literatura, entre narrações e descrições de um autor como Guimarães Rosa, escritor tão regionalmente universal. É assim, que as narrações sempre se referem às coisas que acontecem no tempo, ao passo que as descrições dizem respeito a coisas que acontecem no espaço. A música está no tempo, mas basta que a coloquemos na partitura, ela passa a estar no espaço. Da mesma forma o pensamento: ele ocorre em nossa mente no tempo, mas se o escrevemos, ele estará no espaço (IUSKOW, 1998, p. 150). A inteligência narrativa roseana, forjada pelo contato com as narrativas transmitidas por nossa cultura, acompanha o movimento de transcendência pelo qual toda obra de ficção, verbal ou plástica,

narrativa ou lírica, drama, epopeia ou romance, projeta para fora de si mesma um mundo que pode ser chamado de mundo da obra em diálogo com o mundo do leitor, e por fim, a vida.

No capítulo um, do volume dois de *Tempo e Narrativa*, cujo título é *Metamorfose da Intriga*, Paul Ricoeur (2012, p. 11) diz que a teoria aristotélica da intriga foi concebida numa época em que apenas a tragédia, a comédia e a epopeia eram gêneros reconhecidos, dignos de suscitar a reflexão do filósofo. No entanto, novos tipos e gêneros surgiram, e entre eles o romance, que transformou a literatura em um canteiro de experimentação, uma aventura de contestação de ordens, que na verdade é a raiz do próprio conceito de intriga, e um espaço para o jogo da inteligência narrativa entre autor e os leitores. Ou seja, uma multiplicação de artifícios para as replicações de realidades no paradoxo mimético entre narratividade histórica e literária, assim a função narrativa é metamorfosear, "pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar" (RICOEUR, 2012, vol. 2, p. 50). Entre mimesis e intrigas, Zviazline, assim como nós, sobrevivemos conscientemente ou não, ante aos movimentos das peças no tabuleiro da existência.

Para podermos perceber algo a mais sobre os dois grandes jogadores da trama, *Ormazd* e *Ahriman*, destacaremos aspectos da religião Indo-Persa a partir da antroponímia do bem e do mal, o monoteísmo e a dualidade Masdeísta, proposta pela narrativa de Guimarães Rosa:

Isto eu pergunto a Ti, diga-me verdadeiramente, Senhor: Quem, no início, na criação, foi o Pai da Ordem (Asha)? Quem estabeleceu o curso do sol e das estrelas? Graças a quem a lua cresce e depois diminui? Isto e ainda mais, o Mazda, eu quero saber. Isto eu pergunto a Ti, diga-me verdadeiramente, Senhor. Quem sustentou a terra de baixo para cima e impediu que os céus caíssem? Quem [sustentou] as águas e as plantas? Quem atrelou velozes cavalos aos ventos e as nuvens? Quem, o Mazda, e o Criador do Bom Propósito? Isto eu pergunto a Ti, diga-me verdadeiramente, Senhor. Qual artesão criou a luz e a escuridão? Qual artesão criou tanto o sono como a vigília? Graças a quem existem a aurora, o meio-dia e a véspera, que lembram ao devoto seu dever? Através dessas (questões), o Mazda, eu ajudo (aos homens) a discernir a Ti como o Criador de todas as coisas pelo Santo Espírito (YASNA, 44,3-5,7)¹¹¹.

¹¹¹O *Yasna* é a parte do *Avesta* que contém os textos recitados durante o ato de adoração (*yasna*); divide-se em 72 seções numeradas. O significado do nome reflete a época de uma sociedade pastoril tradicional, anterior a prática da agricultura, o que também é usado para atestar a longa antiguidade da figura do profeta. Citação: Cf. a tradução inglesa em BOYCE, Mary. *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, p. 34. Para uma bibliografia das melhores traduções dos textos zoroastrianos, cf., da mesma autora, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*. London and New York: Routledge, 2001, p. 229-231.

O *Masdeísmo* é a mais antiga religião dos Iranianos. O termo persa antigo é *Mazdayasna*, que significa "Reverência à Sabedoria". Nasceu no Irã como fruto sazonado de corrente religiosa caracterizada pelas concepções abstratas e moralizantes, cresceu no caminho das grandes caravanas que cambiavam mercadorias e ideias entre a Ásia Oriental e a Ásia Ocidental. Segundo Waldomiro Piazza (1996, p. 360), o Masdeísmo é pautado no "dualismo muito acentuado entre o bem e o mal, não só no plano moral como também físico". Ou seja, tudo que é bom para o homem provém de um criador, enquanto tudo que é mal provém de um opositor maligno.

Zoroastro é considerado profeta e reformador da religião Masdeísta. A partir de sua liderança o Zoroastrismo se tornou a religião oficial do Império Persa no século VI a. C. O nome Zoroastro é a forma grega do persa Zaratustra (*Zarath*), que no persa antigo significa "aquele que controla camelos", ou "aquele que possui camelos reais" conforme Yasna 44,18. O nome grego se dá a partir de uma etimologia popular: *Zôros* ("puro", "não misturado" com vinho) e *Ástron* ("estrela", fonte de conhecimento astrológico). Segundo Dionísio Oliveira Soares (2011, p. 120, 121):

alguns acreditam que Zoroastro teria vivido entre IX e o século VI a. C.; a tradição Zoroastriana afirma que ele teria vivido 258 anos antes de Alexandre, o Grande, portanto em meados do VI século. Entretanto, a pesquisa recente demonstrou que esse cálculo estava equivocado; a tendência atual é considerar que ele teria vivido num período muito anterior, entre cerca de 1550 e 1200 a. C., ou pelo menos antes do ano 1000.

A religião tem um conceito altamente ético a fim de combater a desordem dos costumes com um sistema teológico original partindo do radicalismo entre Verdade (*Asha*) e a Mentira (*Drug*), que estabelece uma luta primordial entre o Bom Espírito (*Spenta Mainyu*) e o Mau Espírito (*Angra Mainyu*). E esta disputa, ou luta, terá um desfecho feliz porque *Ahura Masda*, o Sábio Senhor, o Senhor Supremo, o Único Deus, vê a disposição e escolha dos homens nesta luta em favor da Verdade (os *ashavan*), ou da Mentira (os *drugvan*), do Bem ou do Mal. Na vitória final, haverá uma renovação do mundo e a ressurreição de todos os homens que lutaram pela Verdade e pelo Bem.

O Zoroastrismo possui um moralismo religioso, um monoteísmo abstrato e o

dualismo transcendente entre o Bem e o Mal onde *Spenta Mainiyu* se torna mais radical na figura de Ormazd, enquanto *Angra Mainiyu* assume um valor absoluto na figura de Ahriman, o mentiroso, criador do mundo corruptível (PIAZZA, 1996, p. 361). Desde a criação, essas duas forças opositoras estão em contínua luta:

Verdadeiramente existem dois Espíritos primários, gêmeos renomados que estão em conflito. Em pensamento, palavra e ação eles são dois: o melhor e o mau. E aqueles que procedem bem escolhem corretamente entre esses dois, mas assim não fazem os malfeitores. E quando esses dois Espíritos, no princípio, se juntaram, criaram a vida e a não-vida, e estabeleceram que no fim a pior existência será para o perverso, mas (a Casa do) melhor propósito para o homem justo. Desses dois Espíritos, o Perverso preferiu levar a cabo as piores coisas. O Espírito mais Santo, o qual e vestido da pedra mais resistente, preferiu o que é certo, e (assim também aqueles) a quem satisfarão ao Senhor Mazda continuamente com procedimento verdadeiro¹¹².

O *Avesta* (“A injunção” de Zaratustra), livro sagrado do Zoroastrismo, é formado a partir da tradição religiosa dos Masdeístas, descreve uma visão na qual *Ahura Mazda* (“Senhor da sabedoria”, deus supremo do Zoroastrismo) revela o futuro a Zoroastro. A partir de então, Zoroastro assume definitivamente a sua condição de profeta e reformador (SOARES, 2009, p. 2).

Tendo como livro sagrado o *Avesta*, frequentemente chamado de *Zen-Avesta*, o dualismo ético Zoroastrista teve grande influência sobre as três principais religiões mundiais: o Judaísmo, o Cristianismo e O Islamismo (BRANDEN, 1955, p. 265). Entre estes aspectos influenciadores estão a compreensão da luta entre o Bem e o Mal, o Monoteísmo ético, conceito de salvação e a ressurreição dos justos e o juízo dos pecadores.

Na obra *Les Livres Sacrés de L'Humanité*, Charles Branden (1955, p. 268) afirma que o Zoroastrismo é fortemente dualista na oposição entre *Ormazd* com seus atributos santos, e *Ahriman* com seus aspectos demoníacos. Estes espíritos originais de pares, ou dois princípios possuem cada um, o seu próprio reino separado, e curiosamente, a partir deles, ordenam como o mundo e os homens caminham em suas existências.

Ormazd e *Ahriman* são a figurações de Deus e do Diabo no conto *Chronos kai Anagké*. Estudar as raízes religiosas destes dois personagens do sagrado Persa-Iraniano nos aproximará da intencionalidade, ou quiçá, de uma dialogicidade entre o

¹¹²Yasna 30,3-5 (tradução em BOYCE, Mary. *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, p. 35).

conceito de Deus e Diabo no conto, com seus respectivos desdobramentos em *Grande Sertão: Veredas*, um monoteísmo ético judaico-cristão e a dualidade do sagrado e do profano, do bem e do mal em João Guimarães Rosa.

Ormazd, dans les hauteurs, reside, avec L'omniscience et la bonté, dans la lumière infinie; Ahriman, dans l'abîme, reside, avec l'ignorance et la méchanceté, dans les ténèbres infinies. Entre eux est le vide que l'on appelle Vrai. C'est là qu'a lieu le mélange des deux principes (DARMESTETER, 1877, p. 108).¹¹³

James Darmesteter (1849-1894) foi um pesquisador orientalista, escritor e professor francês. De origem familiar judaica, realizou seus estudos em Paris onde sob a orientação de Michel Bréal¹¹⁴ e Abel Bergaigne¹¹⁵ tornou-se um importante pesquisador sobre o Oriente, especificamente, estudos Persas, Iranianos e Hindus exercendo a docência universitária sobre Estudos Persas, em 1877, na *École des Hautes Études*, e em 1885 no *Colège de France*, tendo traduzido para o francês o *Zend Avesta* (1892-1893), a escritura sagrada do Zoroastrismo (CHISHOLM, 1911, p. 835-836).

Uma importante obra clássica sobre os estudos Persas de Darmesteter é *Ormazd et Ahriman: leurs origines et leur histoire*, lançado originalmente em Paris no ano de 1877, faz parte da *Bibliothèque de L'Ecole des Hautes Études*, publicado pelo *Ministère de L'Instruction Publique*, como o vigésimo nono tomo da coleção *Sciences Philologiques et Historique*. O texto que utilizaremos neste trabalho é uma reimpressão idêntica à original, em preto e branco, pela editora Hachette.

O livro *Ormazd et Ahriman*¹¹⁶ é dividido em três partes, a primeira, *Ormazd ou Ahura Mazda*, a segunda, *Ahriman ou Angra Mainyu*, e a terceira, os *Sistemas Unitários* no Masdeísmo. Na introdução, James Darmsteter afirma que muito antes da Grécia Antiga já existia a crença na existência entre dois deuses rivais, um o

¹¹³ Tradução livre: "Ormazd, nas alturas, encontra-se com a onisciência e bens, à luz infinito; Ahriman para o abismo, encontra-se com a ignorância e maldade na escuridão infinita. Entre eles é o vazio que um nome é real. Este é o local que tem a mistura dos dois princípios".

¹¹⁴ Michel Jules Alfred Bréal (1832-1915) foi um Filologista francês, considerado como fundador da moderna semântica.

¹¹⁵ Abel Henri Joseph Bergaigne (1838-1888) foi um estudioso francês do sânscrito e do mundo Hindu.

¹¹⁶ Na inexistência de material primário em língua portuguesa, fizemos duas opções, a primeira é manter os nomes das entidades sagradas Persas como na obra original em francês, a segunda, traduziremos as citações, exceto em casos que seja necessário citar no original.

autor do bem, o outro do mal, um divino, outro demoníaco. Esta doutrina dualista antiquíssima é abordada pelo método comparativista por Darmesteter em sua aproximação com a perspectiva Persa e Hindu, na axiomática indo-iraniana de que *Ormazd* é o soberano, e *Ahriman* o seu adversário. Consequentemente, defende que, inicialmente, como a língua e a religião dita indo-iraniana ainda em um período unificado, foram separadas posteriormente, tendo assim duas religiões distintas, a saber, no Irã o Masdeísmo, e na Índia o Vedismo. No caso específico da história de Ormazd e Ahriman, Darmesteter chega à conclusão de que não apenas são dois adversários, mas com um detalhe relevante: "Ormazd existait dans la période d'unité, Ahriman est né après cette période, Ormazd est un héritage indo-iranien, Ahriman une création iranienne" (1877, p. 5).¹¹⁷

Ormazd fundou o *Asha*, a ordem universal, assim organizou o universo material e moral, fundou o mundo, a lei e os mistérios porque é o soberano e o onisciente (DARMESTETER, 1877, p. 29). Este título reserva uma distinção hierárquica e de subordinação no Masdeísmo. Mas é notório, que isto também cria espaço, para o embate da criação contra a criação, uma possibilidade de luta daqueles que não se encaixam debaixo do império de Ormazd, quer sejam divinos, demoníacos ou humanos, o que naturalmente abriu o espaço para a adjetivação de que uns são bons, outros são maus. Assim, um dualismo inconsciente estava como pano de fundo da religião (DARMESTETER, 1877, p. 87).

Esta percepção dualista iraniana pensou no mal como um poder independente e em guerra com o soberano. Este poder foi encarnado na figura do Ahriman, o demônio dos demônios. E a luta destes dois, constitui a história do mundo, iniciada com a invasão do mal e das trevas, e concluída com a devida expulsão. O germe desta concepção está inteiramente no dualismo naturalista da religião mediante esta longínqua luta mítica na qual Ormazd, nas alturas celestiais reside com sua onisciência e bondade, já Ahriman, mora no abismo com a ignorância e a maldade nas trevas infinitas (DARMESTETER, 1877, p. 96, 108).

As relações entre Ormazd e Ahriman são sempre tensas, nas palavras de James Darmesteter, "sans doute le ciel est considéré parfois como le théâtre et l'enjeu de la lutte" (1877, p. 243)¹¹⁸, e a base desta luta é sabida, o bem e o mal, já o

¹¹⁷ Tradução livre: "Ormazd existia no período unidade, Ahriman nasceu após esse período. Ormazd é uma herança Indo-iraniano, Ahriman uma criação iraniana".

¹¹⁸ Tradução livre: "Provavelmente, o céu é visto às vezes teatro de Como e da participação da luta".

homem sofre as consequências do mal físico e moral sempre atribuídas a Ahriman, logo, neste mundo organizado onde os dois inimigos estão em luta, os seus soldados podem optar em que lado combaterão (1877, p. 293). O sistema do dualismo Masdeísta, sob sua forma popular, formula-se do seguinte modo, "le monde est l'oeuvre de deux êtres, l'un lumineux et bon, l'autre ténébreux et méchant, et l'histoire du monde est celle de leur lutte" (1877, p. 337)¹¹⁹. Segundo James Darmesteter, não obstante a estas duas forças, a religião tem a necessidade do estabelecimento de um princípio supremo basilar que pode também ser nomeado como "Temps, Destin, Lumière, Espace" (1877, p. 338), questões de velhas e novas religiões diante de seu deus supremo.

La possibilité historique d'emprunts juifs à l'Iran, question préalable, a existé nettement à partir de l'exil. Babylone fut un centre de la religion juive. Et, d'autre part, l'empire perse, depuis Cyrus, eut toujours avec Israël les relations les meilleures. Israël lui devait, en grande partie, sa restauration (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1953, p. 71).¹²⁰

Jacques Duchesne-Guillemin (1910-2012) foi um linguista belga, filólogo e orientalista, pesquisador do antigo Irã. Em 1931, doutorou-se em filologia clássica na Universidade de Louvain pesquisando a gramática comparativa das línguas indo-europeias estudando os antigos dialetos Persas, Iranianos e no *Avesta*, o qual permanecerá sempre como seu material de pesquisa e trabalho como escritor e professor em L'Université de Liège ¹²¹.

No importante livro *Ormazd et Ahriman*, publicado pela *Presses Universitaires de France* em 1953, na apresentação, Duchesne-Guillemin diz que (p. 1) "o Irã é o país clássico do dualismo", tendo historicamente, de um lado a estruturação doutrinária de *Zoroastro*, e de outro o radicalismo axiomático de *Mani*. Uma possibilidade de protesto contra o monoteísmo, que concebe o bem absoluto e infinito do qual não se pode sair. Contudo, inventa um segundo princípio para criar e responsabilizar alguém sobre a desordem e as desgraças malélicas no universo e

¹¹⁹ Tradução livre: "O mundo é o trabalho de duas pessoas, uma luminoso e bom, a outra história, escura e desagradável, e mundo é o da sua luta".

¹²⁰ Tradução livre: "A possibilidade histórica de empréstimos judeus para o Irã, questão preliminar, existia significativamente no exílio. Babilônia era um centro de religião judaica. E, por outro lado, o império Persa, de Cyrus, estava sempre com Israel mantendo as melhores relações. Israel foi-lhe, em grande parte, a sua restauração".

¹²¹ http://le15jour.ulg.ac.be/jcms/prod_30545/fr/jacques-duchesne-guillemin

no mundo. O monoteísmo existia no Irã antes de Zoroastro, mesmo que em forma de tendência chamada de Zervanismo¹²², contudo sempre próxima aos dualismos antigos, o certo é que era uma forma estratégica do combate mítico gemelar, uma "solution éléganté, en effet, puisqu'elle faisait de Zervan le père commun d'Ormazd et Ahriman, ces jumeaux" (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1953, p. 3)¹²³.

A originalidade de Zoroastro é dupla, elevou Ormazd à figura de Deus supremo e à dignidade de Deus único, acentuando o caráter moral das religiões tradicionais operando uma síntese dualista. Seu monoteísmo e dualismo estão mesclados e justapostos, acomodando-se como poderes um do outro, a um a figuração da luz, e a outro, a figuração das trevas (1953, p. 153). Duchesne ainda percebe que a rivalidade entre eles é longínqua, no entanto, o final já está profetizado, "au bout de millénaires, Ormazd triomphe d'Ahriman" (1953, p. 153).

Em *A religião Iraniana* (1958, p. 115), Duchesne-Guillemin destaca que o Irã¹²⁴, mesmo "ladeado" pela Índia e Grécia, as sobrepujou, ou melhor, as precedeu na afirmação do monoteísmo graças à presença marcante de Zaratustra, que o próprio autor o compara aos profetas de Israel, mas o que sobretudo impressionou aos gregos foi o dualismo, a oposição do demônio *Ahriman* ao deus *Ormazd*, tendo o Maniqueísmo posterior uma variante da religião Iraniana.

Segundo Jacques Duchesne-Guillemin (1958, p. 119) também chamado de Zaratustra, profeta do antigo Irã, cuja família era de Espitama, sob o nome de Zoroastro, foi conhecido pelos gregos a partir do diálogo platônico *Alcibíades Primeiro*, e de *Xanto*, o lídio, citado por Nicolau de Damasco. Ele viveu, segundo a tradição Iraniana, 258 anos antes da vinda de Alexandre ao Irã (330), e que mediante o acontecimento capital de sua vida teve na idade de 32 anos o começo de sua teologia e pregação sobre a santidade de *Ahruramazda* (o Senhor sábio) em detrimento ao culto sangrento à *Mitra*, o que lhe gerou inúmeras perseguições.

Já sobre Ahriman, Duchesne-Guillemin (1958, p. 130) afirma que, na

¹²² "Le zervanisme est plus ancien que Zoroastre [...] Ni religion, en somme, ni solution, le zervanisme se définit le mieux como une tendance" (DUCHESNE-GUILLEMIN, p. 4).

¹²³ Tradução livre: "Solução elegante, de fato, já que era do pai Zervan, comum de Ormazd e Ahriman, os gêmeos".

¹²⁴ Abreviação de Iran-shahr "País dos Árias". A língua e a civilização do Irã já foi aparentada com as da Índia Ariana, uma comparação dos textos iranianos (*Avesta*) e indianos (*Veda*) permite reconstruir a religião dos indo-iranianos (ou Árias) antes que esse ramo da nação indo-europeia se ramificasse em dois grupos, dos quais um invadiu a Índia e outro o Irã (DUCHESNE-GUILLEMIN, 1958, p. 117).

concepção de Zaratustra ele "é o chefe dos *daevas*, o príncipe das trevas, da morte, da mentira e do engano (*druj*). E que toda a história do mundo é a história do conflito entre Ahriman e Ormazd", mas no fim do mundo Ormazd triunfará sobre Ahriman.

Duchesne-Guillemain (1958, p. 143-155) faz duas relevantes conexões sobre a religião do Irã, uma com a Grécia, e outra com Israel em relação às similitudes no Zoroastrismo. Com a Grécia, destaca o aparecimento do gnosticismo e seu dualismo, a divinização do tempo, a divisão da história do mundo em períodos definidos, a noção de uma alma do mundo, o fogo como símbolo da lei cósmica e a preexistência de modelos ideais das coisas. O Irã como a Grécia possuía, ao lado de uma concepção mais otimista, uma tendência anticósmica que deu o nascimento ao gnosticismo. Na Grécia, a identificação do espírito com o bem, da matéria com o mal, no lado Iraniano o drama, diretamente, se desenvolve em dois pólos, entre dois espíritos co-eternos. E ao nascimento do Maniqueísmo, a distinção espírito matéria com a essência do bem e do mal, assim há em Zaratustra uma noção análoga à concepção platônica da relação espírito-matéria.

Em relação a Israel, afirma a purificação politeísta à elevação de Javé e do monoteísmo pelos profetas na acumulação entre transcendência e mundo. Mas a grande pergunta é: Terá Israel recebido algumas marcas do dualismo iraniano? O autor afirma (1958, p. 147, 148) que uma mudança ocorreu na concepção de Satã. Tanto no prólogo de Jó¹²⁵, quanto na boca de Zacarias¹²⁶ ele não passa de um humilde servo de Deus, encarregado da função de acusador, mas em seguida ele se torna o adversário, duas versões sucessivas de uma mesma história. Também há aproximações com a literatura apocalíptica judaico-cristã nas lutas entre Deus e o Demônio dando prosseguimento ao entendimento dos dois Espíritos em seus embates históricos.

Sobre a utilização ficcional de *Ormazd* e *Ahriman* no conto *Chronos kai Anagké*, destacaremos a possibilidade do xadrez como referência metafórica na estratégia ficcional da literatura de João Guimarães Rosa, ao empregar as infinitas vias do bem e do mal como ferramentas interpretativas para o grande jogo da história e da vida, a travessia.

¹²⁵ Jó capítulo 1 e 2.

¹²⁶ Zacarias capítulo 3, verso 1.

O Jogo de Xadrez como Metáfora e Testemunho da mais extraordinária história roseana

Ao descrever uma partida entre dois personagens, ou simplesmente um movimento, ou ainda a associação entre um personagem e uma peça de xadrez, muitos escritores deram às suas obras aquele gostoso ar enigmático do mistério, que só se desvenda com o decorrer do jogo. E não raramente vemos escritores recorrerem ao xadrez para dar a suas estórias e personagens uma caracterização mais intelectualizada. Enfim, tomando explicitamente o xadrez ou usando-o como recurso metafórico, há séculos ele está presente na literatura (SANTOS, 1999, p.60, 61).

Ver o mundo em preto e branco no tabuleiro de xadrez é uma janela pela qual se pode olhar o mundo no oferecimento de múltiplas perspectivas e possibilidades em combinações lógicas infinitas. O jogo de xadrez não é apenas um lazer de intelectuais, mas com sua linguagem universal de integração de culturas e povos não se restringe apenas ao espectro do jogo. Também se interrelaciona de modo dialógico com outras áreas do saber como a política, geografia, esportes, educação, administração, psicologia, matemática e artes. Por exemplo, na arte literária o xadrez marca presença na obra de inúmeros escritores em seus romances, contos, novelas e poesias.

A literatura roseana existe como possibilidade ficcional de conter o incontível, o incabível e o intangível. O conto *Chronos kai Anagké* apresenta o xadrez como recurso metafórico e trans significador do jogo com tempo e o destino dos homens no tabuleiro sagrado das infinitas possibilidades da existência humana através do texto literário. Paul Ricouer (2000, p. 35) diz que "compreender um texto é, pois, apenas um caso particular da situação dialógica em que alguém responde a mais alguém". O jovem médico Guimarães Rosa verificando sua não vocação para o exercício da Medicina, confidenciou a seu colega Dr. Pedro Moreira Barbosa, em carta datada de 20 de março de 1934:

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre "après avoir couché avec..." Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol... (PALMÉRIO, 1973, p. 156-157).

Guimarães Rosa, em *Chronos kai Anagké*, se utiliza da longínqua história e teorias do xadrez como objeto fundamental para a construção ficcional através dos eminentes jogadores, o tabuleiro, as peças e as infinitas possibilidades de combinações e jogadas em favor ou desfavor do homem. Não obstante ao fato de utilizar-se do jogo, a finalidade é explicar pela via ficcional uma das maiores construções da ressignificação do sagrado na humanidade, o embate de Deus e o Diabo nos caminhos e destinos humanos. Segundo a teoria do texto¹²⁷ em *Paul Ricoeur*, a textualidade de Guimarães Rosa objetiva *explicar e interpretar*¹²⁸, ou seja, compreender as relações intrínsecas da textualidade e suas significações aos leitores. Na medida em que a hermenêutica ricoeuriana é uma interpretação orientada para textos, e que os textos são, entre outras coisas, exemplos de linguagem escrita, nenhuma teoria da interpretação será possível que não se prenda com o problema da escrita, isto é, "chamamos de texto todo discurso fixado pela escritura"¹²⁹.

A linguagem roseana em *Chronos kai Anagké* garante que o discurso esteja ancorado na realidade circunstancial que rodeia a instância do discurso entre os homens. A palavra torna-se discurso, um gesto de mostrar, de fazer ver realidades do sagrado na ficcionalidade, e na passagem da palavra ao texto o movimento de mostrar circunstâncias vem interceptado com a palavra. No livro *Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur, há o delineamento de dois universos do discurso, a poesia (*poética*) e a eloquência (*retórica*). Para Ricoeur, a metáfora é um desvio que afeta a significação da palavra, é um tropo, isto é, classificada entre as figuras do discurso é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções comportam ao redescrever a realidade. Metáfora "é algo que acontece ao nome, é definida em termos de movimento, é a transposição de um nome" (1989, p. 26, 27). A metáfora transfere o sentido das palavras, exercendo a função retórica e a função poética, transitando nos domínios da semântica e da hermenêutica, assim:

a metáfora não é viva apenas pelo fato de vivificar uma linguagem constituída. A metáfora é viva pelo fato de inscrever o impulso da imaginação num pensar mais ao

¹²⁷ RICOEUR, P., *Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et Comprendre*, in BUBNER, R. & KRAMER, K., & WIEHL, R., *Hermeneutik und Dialektik*, II, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1970, p. 181-200, este artigo e outros textos de Ricoeur sobre o argumento estão reunidos em *Dal Testo all'Azione. Saggi di Ermeneutica*, Jaca Book, Milano, 1989.

¹²⁸ RICOEUR, P. *Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et Comprendre*, p. 181.

¹²⁹ Op. Cit p. 181.

nível do conceito. É essa luta pelo pensar mais, sob a condução do 'princípio vivificante' que constitui a 'alma' da interpretação (1989, p. 459).

Utilizar o xadrez como metáfora dos encontros e desencontros entre o sagrado e os homens é um momento de inovação semântica. Um evento do discurso que se torna núcleo simbólico da estrutura humana; é a estratégia combinada do discurso que permite abranger o princípio da invocação semântica e explicitar o seu dinamismo produtor. No jogo de intersignificações, a metáfora ou a referência metafórica permanece viva graças à rede de transferências semânticas entre ficção e realidade. Segundo Ricoeur, "mediante a metáfora e o relato, a função simbólica da linguagem não cessa de produzir sentido e de revelar o ser (RICOUER, 1989, p. 48)".

Na *poiésis* roseana, o tabuleiro de xadrez conduzido por *Ormazd* e *Ahriman* exerce uma função ontológica e metafísica, uma metáfora viva, um acontecimento, um sentido, uma experiência de pertença a partir do poder de distanciamento e da aproximação. Representa uma analogia para o ser humano no pensamento especulativo das reminiscências de vida e morte da existência humana onde a encarnação dos símbolos sagrados está relacionada com o cosmo. A metáfora do tabuleiro de xadrez é um poema em miniatura, nos diz algo de novo acerca da realidade relacional entre deuses e homens. Neste caso, a literatura Roseana é o uso positivo e produtivo da ambiguidade do sagrado onde o leitor é intimado a perceber que:

o texto é como uma partitura musical e o leitor como um maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objetivou (RICOUER, 2000, p. 87).

O conto *Chronos kai Anagké* faz parte do que Ricoeur chama de "plurivocidade textual, algo típico de obras complexas do discurso que se abre a uma pluralidade de construções" (2000, p. 99). A compreensão tem a ver com o autor e a sua situação; Procura apreender as posições de mundo descortinadas pela referência do texto, o qual fala de um mundo possível, de um modo como alguém se orienta e, no qual, as dimensões deste mundo são propriamente abertas e descortinadas pelo texto. Este, por sua vez, cria um novo modo de ser no mundo, mediante necessidades socioculturais e como resposta a certas perplexidades bem

localizadas no tempo e no espaço. O sentido do texto roseano está aberto a quem quer que possa ler, se a referência do texto é o projeto de um mundo onde o leitor é antes alargado na sua capacidade de autoprojeção, ao receber do próprio texto um novo modo em que o sagrado se manifesta no mundo dos homens.

O xadrez como metáfora é uma figura do discurso mediante o desvio do sentido original da palavra pela função da semelhança que substitui o sentido literal pelo sentido figurativo, esta substituição representa uma inovação semântica, uma nova informação acerca da realidade.

Em entrevista a Günter Lorenz Guimarães Rosa confessa:

Talvez eu seja um político, mas desses que só jogam xadrez, quando podem fazê-lo a favor do homem. Ao contrário dos legítimos políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem (ROSA, 2009, p. XLVI).

Não obstante à ironia política roseana, esta confissão testemunhal é plenamente vista na narratologia de sua obra, uma narrativa cuja missão literária é o homem. Especificamente, em *Sagarana*¹³⁰, Guimarães Rosa (2009, p. 132) utiliza o jogo de xadrez no conto *Minha gente*¹³¹. Nele, o narrador-personagem, um moço, está de visita na fazenda do tio, empenhado em ganhar as eleições locais. O moço se apaixona por Maria Irma, sua prima, e lhe faz uma declaração, a qual ela não corresponde. Um dia, ela recebe a visita de Ramiro, noivo de outra moça, segundo ela diz, e o moço fica com ciúmes. Para atrair o amor de Maria Irma, ele finge namorar uma moça da fazenda vizinha. Porém, o plano falha - tendo como efeito secundário, não calculado, a vitória do tio nas eleições - e o moço deixa a fazenda. Na visita seguinte, Maria Irma apresenta-lhe Armanda. É amor à primeira vista; ele

¹³⁰ Publicada em 1946, a obra *Sagarana*, inova a partir do título da obra que através do hibridismo une o idioma brasileiro com a matriz europeia, *Sagarana*, que vem de "SAGA", radical de origem germânica, que significa "canto heroico", e "RANA", língua indígena, que significa "à maneira de". Composta por nove contos, narrados no interior de Minas Gerais, Guimarães cria diversas experiências humanas caracterizando o mundo regional através das paisagens e mitos do sertão.

¹³¹ Apresenta um narrador autodiegético, que relata sua viagem à fazenda de um tio, Emílio, localizada no Saco-do-Sumidouro, onde decide, a princípio, passar alguns dias. Não informa, em momento algum, seu nome, ocupação, filiação, nem se a visita ao tio ocorre durante um período de férias. O que garante, no início da narrativa, é que, embora possuísse certa familiaridade com a vida no campo – sabia, por exemplo, que “não valia à pena pedir nem querer tomar beijos às primas”, bem como que, “quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreio está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro”, reconhece que ainda tinha muito a aprender (KIELING, 2012, p. 201).

se casa com a moça, e Maria Irma, por sua vez, se casa com Ramiro Gouveia, "dos Gouveias de Brejaúba, no Todo-Fim-É-Bom". Esta é a perspectiva lírica do conto, no entanto, nele temos uma documentação dos costumes e dos infortúnios da vida da roça, texto estruturado como uma espécie de paródia, meio sentimental e meio irônica, das histórias de amor com final feliz.

Mas no início do conto, ao chegar à estação de trem, o narrador se encontra com o inspetor escolar itinerante chamado Santana. Ambos se preparam para a viagem de quatro horas até a fazenda, prevendo terem tempo e oportunidade de realizarem:

um *match* em três partidas [...] porque o seu fraco, e também o seu forte, é o nobre jogo de xadrez. Em tal grau, que ele sempre traz consigo, na mala de viagem: um tabuleiro grande; uma coleção de peças grandes; outros trinta e dois estrebelhos de menor formato; mais outro jogo, de reserva, dos de bordo, com os escaques perfurados para se atarraxarem os pinos das figuras; blocos diagramas, para composição de problemas; números de "*l'Échiquier*" e de "*La Stratégie*"; recortes de jornais, com partidas dos grandes mestres; e alguma roupa, também (ROSA, 2009, p. 131, 132).

O tabuleiro de xadrez (*échiquier*) e as estratégias para o jogo não apenas estão na mala, mas também na consciência dos dois viajantes. Santana também tem os seus amplos conhecimentos do jogo inteligente e propõe logo no início da viagem a cavalo uma "sigloneimização" estratégica que lhes conduziria a viagem, e quiçá, a história deles:

A ladeira para a rua de cima ainda é a mesma. O guia entra pelo beco do Saraiva. Imbrio C3BR e passo Santana a carteira. Santana faz P4D e devolve-me a carteira. Enfio um peão no escaninho 4BD e estendo a carteira. Recebo outra vez a carteira, com não me lembro mais que resposta. Movo P3CD e estico braço e carteira. Mais idas e vindas da dita. E, pronto. Acabaram-se os lances automáticos da abertura. Agora, Santana tem que pensar antes de cada jogada, e eu gozo de folga para apreciar a paisagem um pouco (ROSA, 2009, p. 132).

A viagem enxadrística tem mistérios aos não adeptos do tabuleiro, mas aos que lhe são iniciados sabem muito bem o que a sigla C3BR significa CAVALO TRÊS BISPOS DE REI, a P4D significa PEÃO QUATRO DE DAMA, a P4BD significa PEÃO QUATRO BISPO DE DAMA e a P3CD, PEÃO TRÊS CAVALOS DA DAMA. Elas designam, de modo cifrado, os movimentos das peças ou sua posição no tabuleiro de xadrez.

Santana, um esperto e itinerante professor daqueles cantões do mundo, sabe que a viagem é feita como um grande jogo cheio de possibilidades, escolhas e enigmas, em suas palavras afirma que são: "partidas fechadas... xadrez e memória... psicologia infantil.... cidade e roça... escola ativa.... devoção e nutrição... a mentalidade do capiau... E quer dar o xeque, sendo eu rei" (ROSA, 2009, p. 135).

O foco narrativo ilumina os passos do protagonista, mas também revela certas sutilezas que servem para esclarecer o sentido mais profundo da história. Há uma partida de xadrez, narrada no início, que mostra como se deve entender o enredo em si: um xeque, dado pelo protagonista, acaba se virando contra ele próprio. Assim, a narração insinua ao leitor que as aparências dos fatos escondem mais que revelam: sua verdadeira intenção. Segundo Márcia Schild Kieling (2012, p. 203, 204), no artigo *Minha gente: o peão e o enxadrista* "Minha gente", diz que:

Cumprir registrar ainda que a metáfora do jogo de xadrez marca presença no romance machadiano *Esaú e Jacó*, precisamente no capítulo XIII, intitulado *A epígrafe*, em que o narrador se coloca na posição de enxadrista, delega às personagens a função de trebelhos e diz ao leitor que poderia se valer, como nas publicações do jogo, de um diagrama das posições "belas ou difíceis", mas rejeita tal possibilidade, afirmando crer que o interlocutor possua "visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas". Essa parece ser, igualmente, a postura do narrador de "Minha Gente", que, assumindo a condição de enxadrista, proporciona ao leitor a observação do jogo entre as personagens e o desafia a tomar parte nos lances do discurso narrativo.

Pois bem, a intencionalidade do jogo de xadrez, quer seja em *Chronos kai Anagké* e em *Minha Gente*, tem três questões basilares: Em primeiro lugar, o xadrez é usado como recurso metafórico transsignificador do real no discurso literário de Guimarães Rosa, um recurso ficcional em que o escritor de Cordisburgo o faz com maestria. Em segundo lugar, o jogo do xadrez é usado como testemunho de que as estratégias da nobre arte são, não apenas conhecida na ruralidade, mas também fazem o diálogo com a cidade. E neste trânsito, independente do espaço em que se joga, aponta e testemunha a comparação da vida como um jogo, ora numinoso, ora hierofânico, sempre em andamento com os inúmeros movimentos (in)esperados do *mysterium tremendum*. Em terceiro lugar, ver o mundo em preto e branco, no tabuleiro de xadrez, é uma janela pela qual se pode olhar o mundo aquém e além das combinações lógicas e racionais. Ficcionalmente, o jogo de xadrez integra a vivência de culturas e povos, dialogicamente, representados no romance e conto

roseano. No jogo com o tempo e os destinos humanos, a mais extraordinária história.

4.2. O CHRONOS KAI ANAGKÉ EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

O conto *Chronos kai Anagké* é um texto seminal roseano. Apresenta numinosidades e hierofanias que, na essência, são retomadas em sua plenitude no *Grande Sertão: Veredas*. Ambos os textos falam de uma mesma realidade: a mais extraordinária história encenada em um tabuleiro de xadrez, ou em sua espacialidade figurada, o sertão. Nas duas geografias, Deus e Diabo dialogam com o tempo e o destino dos homens. De outra forma, o homem entre *Chronos kai Anagké*. Toda a narrativa no romance *Grande Sertão: Veredas* também fala do jogo de xadrez como metáfora da vivência dos homens entre Deus e o Demo, a profunda questão a ser investigado e narrado, a dúvida na travessia.

Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posse de todos animais de sela. Sei que deram fogo, na barra do Uruçuia, em São Romão, aonde aportou um vapor do Governo, cheio de tropas da Bahia. Muitos anos adiante, um roceiro vai lavar um pau, encontra balas cravadas. O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (GSV, p. 114, 115).

Neste jogo do sagrado, sob o signo e sentimento, está a questão do tempo e do destino dos homens. Em suas reconfigurações diante de Deus e do Demo dentro da perspectiva da narratividade literária de Guimarães Rosa o próprio Riobaldo questiona a temática do destino, “arte que eu achei o meu projeto” (GSV, p. 518), cujo o roteiro “fosse para encontrar o Hermógenes” (GSV, p 519), para eliminar o mal do sertão, uma reflexão rosena sobre as figurações do mal à ante aos tempos e destinos humanos.

O mal “à brasileira”: Tempo e Destino em Grande Sertão: Veredas

O problema do mal é um eixo temático em João Guimarães Rosa, assim como em Paul Ricoeur¹³². No livro *O Mal: um desafio à filosofia e à Teologia*¹³³, o mal aparece como o maior dos desafios para a Teodiceia, uma vez que envolve o questionamento das concepções do Deus poderoso no mundo ocidental, entre a aparente bondade de Deus e a diletta existência do mal. Já no plano do pensamento, a realidade do mal como causador de *um certo modo de pensar* na ambivalência dialética do sagrado.

Ora o mal como um elemento do mundo, ora o mal apenas escrito na interioridade do sujeito humano superculpabilizado, ou o mal como a grande problemática da liberdade humana ante à moral internalizada pelos sistemas religiosos. Independente da confissão, o desafio de pensar o mal na obra literária de Guimarães Rosa é uma provocação ao pensar “mais e diferente”¹³⁴ de uma coerência lógica da Teodiceia consolidada? Segundo Ricoeur (1988, p.23), o mal moral, que é o pecado em linguagem religiosa, designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão pela comunidade ética a ser considerada. E o faz geralmente em forma de juízo onde a culpabilidade corrobora ao sentimento de ter sido reduzida por forças superiores, gerando o pertencimento de passividade ante ao mal. Nesse caso, o mal está escrito no coração do sujeito humano e, logo, diz respeito à uma problemática da liberdade. Em todo caso, a realidade do mal é o causador de *um certo modo de pensar*:

Que a Filosofia e a Teologia consideram o mal como um desafio sem igual, os maiores pensadores, em uma outra disciplina, concordam em confessá-lo, por vezes com grande alarde. O importante não é esta confissão, mas o modo pelo qual o desafio, e até mesmo o fracasso, é recebido: seria um convite a pensar menos ou uma provocação a pensar mais, ou até mesmo a pensar diferentemente? (RICOEUR, 1988, p. 21).

¹³² Simbólica do Mal (1960); A simbólica do mal interpretada, in: O Conflito de Interpretações (1969).

¹³³ Apresentado por Ricoeur como conferência na Faculdade de Teologia da Universidade de Lausanne em 1985, e publicado no Brasil em 1988.

¹³⁴ Empréstimo da proposição ricoeuriana para o pensar a(s) Teodiceia(s).

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, aceita, propõe e empreende este desafio de pensar o mal à partir da matriz brasileira, quer dizer, as figurações do mal na sociedade das Gerais. De qualquer forma, nesta perspectiva, Ricoeur (1988, p. 47) defende a tese que "o problema do mal não é só um problema especulativo, exige a convergência entre pensamento, ação no sentido moral e político e uma transformação espiritual de sentimentos".

Em primeiro lugar, no *plano do pensamento*, a competência entrante do Demo é verificada, em todo o romance, em uma reflexão sobre as figurações do mal por aqueles lados do Brasil, "Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso..." (GSV, p. 41). Nas reminiscências da velhice do narrador Riobaldo Tatarana ao seu interlocutor Doutor destaca que:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantasia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso... (GSV, p. 26).

A narração riobaldiana faz uma correlação especulativa sobre o que existe e o que não existe, utilizando a imagem da relação do barranco e da água e a formação de uma cachoeira. Ao se retirar um destes elementos, a cachoeira deixará de existir. Logo esta imagem pictórica existe e também não existe, dependendo de seus elementos partícipes, e da perspectiva de quem vê. Doutra sorte a este pensamento, o teólogo suíço Emil Brunner¹³⁵ afirma que Deus não existe! Segundo ele, Deus É. O que existe é a montanha, a árvore, a água, o rochedo e assim por diante. Ou seja, na perspectiva brunneriana o criador pré existe, ele É. E posteriormente a ele, tudo o que foi criado existe. De qualquer forma, o que Riobaldo Tatarana experimenta é o pensar a ideia basilar de uma tradição cristã cristalizada, a existência de Deus e do Demo nas diversas camadas da cultura do sertão. Por estas ideias ele navega durante toda a narrativa, e isto é uma provocação, uma invocação ao receio duplo, o da existência e o da não existência do demo. Pois, a existência do Demo mantém o poder de censura da religião na sociedade. Com ele existindo, existe a culpa e

¹³⁵ BRUNNER, Emil. Nossa Fé. Trad. Helberto Michel. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1966.

pecado como atribuições do Demo. Com a inexistência do demo, o homem seria mais livre, o homem humano, livre para um existir desculpabilizado, que, paradoxalmente, ainda convive culposamente com a consciência daquilo que (não) existe. Na prática, a égide da dúvida é o que prevalece no imaginário sagrado popular das Gerais de Rosa.

No entanto, para o controle dos imaginários sócio-religiosos, a existência do demo tem a sua funcionalidade mítica e estética bem demarcada, onde permanece a incitação à culpa, ao medo, ao pecado, às tragédias, às possibilidades de morrer, ao sofrimento, e assim por diante. O demo é um bom argumento sensorial e censor. Sensorial, devido a sua mítica constituição maléfica na consciência humana. Censor, devido a sua capacidade de vetos e cerceamentos para a vida dos *Riobaldos* e *Diadorins*, ontem e hoje. Esta é uma parcela da questão do nível do pensar: ele existe, contudo, ele não existe? É, mas:

por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei: – “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!” Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu: – “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (GSV, p. 624).

Esta é a síntese riobaldiana a partir da “dialogação” com o Doutor, o homem que faz a ligação entre o sertão e a cidade, ou o leitor futuro de Rosa no *Grande Sertão: Veredas*. No plano do pensamento as especulações acumuladas de séculos sobre *Teodiceias*: onde “o problema do mal merece ser chamado de desafio, mas num sentido em que nunca deixou de se enriquecer” (RICOEUR, 1988, p. 47). Na perspectiva de Guimarães Rosa, se o demo não existir, nasce o homem humano, desde que este “nonada” faça a real “travessia”, a liberdade, se for... existe é homem humano. Este é o “pensar mais” e o “pensar diferente” de João Guimarães Rosa, uma aporia ficcionalmente produtiva.

Em segundo lugar, no *plano da ação*, “o mal é antes de tudo o que não deveria ser, mas deve ser combatido” (RICOEUR, 1988, p. 48), ou seja, não adianta somente especular sobre a origem do mal, mas necessário é perguntar: Que fazer

contra o mal? Ética e politicamente o que há por fazer? Claro que qualquer caminho e ação que se tome não será suficiente, no entanto será uma tentativa a mais de minorizar o sofrimento e seus efeitos. Na prática, sabemos que todo mal cometido contra alguém será um mal sofrido por um outro. No sertão, lugar de jagunços, lutas e sofrimentos, destacarei os atos de Zé Bebelo e sua conseqüente influência sobre Riobaldo Tatarana na luta contra o mal no sertão.

O *Grande Sertão: Veredas*, cuja matéria histórica é a guerra no sertão mineiro, inicialmente, é um retrato do Brasil sob o signo da violência e da ausência do Estado¹³⁶. Os protagonistas são jagunços, capangas ou pistoleiros particulares de chefes políticos e a instituição da jagunçagem é um componente que está na origem de todo poder constituído à margem do no período da primeira República. Na hierarquia da jagunçagem, segundo é apresentada no *Grande Sertão: Veredas*, dez são os chefes: *Riobaldo, Hermógenes, Joca Ramiro, Medeiro Vaz, Sô Candelário, Titão Passos, João Goanhá, Alípio Mota, Marcelino Pampa, e Zé Bebelo*¹³⁷. Este último, é um “coronel” com pretensões políticas, com a ideia de unidade nacional e da redenção do Norte das Gerais: “Agora, temos de render este serviço à pátria – tudo é nacional!” (GSV, 1994, p. 177). O julgamento¹³⁸ na Fazenda Sempre-Verde, muito além da pessoa empírica de Zé Bebelo, visa discutir ali a instituição representada alegoricamente da prática da guerra, pois bem, o julgamento de Zé Bebelo é a peça chave de uma representação teatral, retórica e mascarada, em que o sistema da jagunçagem fala de si mesmo.

No universo de *Grande Sertão: Veredas*, o mestre da arte e do discurso, entendida como arte da persuasão, é Zé Bebelo. Personagem camaleônico, ele se

¹³⁶ Segundo Ygor Raduy, no artigo "Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização" (2006), em *Grande Sertão: Veredas* temos Riobaldo narrando suas aventuras jagunças em retrospectiva. A temporalidade da obra, portanto, gira em torno de dois momentos: de um lado, as estórias recuperadas do narrador-protagonista que indicam o período final da primeira República, ao passo que o segundo momento, o presente da narrativa – quando Riobaldo já se encontra aposentado da jagunçagem – indica certa proximidade à época em que se deu a escrituração do romance. Fica claro, o fato de que a República Velha configurou um período de alianças escusas entre poder público e mando indistinto dos coronéis locais, de modo que o poder central não se constituiu como força independente do mandonismo. Entretanto, começa a tatear formas de diluição desse poder inspirado no mandonismo dos grandes chefes locais, representativos, ainda que no meio republicano, das velhas forças do latifúndio em todo caso, o poder central mantém-se atrelado de forma indireta a estas forças, delas extraindo seus representantes públicos. No entanto, há uma perspectiva do homem humano Riobaldo no *Grande Sertão: Veredas*, questionar e duvidar das selas sobre a vida dos homens, selas poderosas sobre o existir, governos (meta)físicos tão consolidados no sertão, sobre si, e sobre os outros.

¹³⁷ José Rebêlo Adro Antunes (GSV, p. 294).

¹³⁸ GSV, p. 293-297.

apresenta ora como aspirante a deputado prometendo abolir o jaguncismo, ora como chefe de jagunços, vestido com as insígnias tradicionais do banditismo político social, a espera da primeira ocasião para tentar entregar seus subordinados às autoridades (BOLLE, 2004, p. 131-132). O discurso de poder é duplo e dissimulado na criação da expectativa de que a vitória sobre ao adversário significaria o fim da guerra.

Danielle Corpas, em “*Tudo tinha de parecer um social: Perspectiva crítica e retórica justificadora no narrador de Grande Sertão: Veredas*” (2005), diz que Zé Bebelo desempenha o papel histórico do princípio centralizador e republicano, em oposição ao princípio federativo e localista representado pelos coronéis – Joca Ramiro e seus pares – com seus bandos privados. Zé Bebelo é o homem da *Ordem e do Progresso*, embora pense em seus interesses particulares e tenha um olho no Congresso, fala sempre nos interesses da nação. E é a única personagem da obra capaz de calcular não em termos de tradição e de alianças privadas de dominação, mas em termos de República e de canais democráticos.

Zé Bebelo representa a modernidade, no contexto histórico da República, ele é ambíguo. Comporta forte contingente de atributos pessoais tradicionais: a valentia em primeiro lugar, a sede de poder pessoal, a utilização dos recursos habituais para cumprir seus intentos – usa jagunços para acabar com jagunços. Rende-se afinal à lei do sertão, assumindo a chefia do próprio bando que combatera; e isso, para levar avante uma missão de vingança particular sem qualquer propósito “nacional”. Perdeu a parada histórica; só lhe restava ou morrer pelas armas _ à maneira tradicional _ ou degradar-se em negociante, que é o que lhe acontece. Ao menos, este fim implica a uma etapa histórica mais avançada.

Na narrativa, Riobaldo reflete sobre sua ação:

O demo, tive raiva dele? Pensei nele? Em vezes. O que era em mim valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios. Repensava, no esfriar do dia. A quando é o do sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu remorso. Ou então, ainda melhor, no madrugada, logo no instante em que eu acordava e ainda não abria os olhos: eram só os minutos, e, ali durante, em minha rede, eu preluzia tudo claro e explicado. Assim: – Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...isto eu divulgava. Aí eu queria fazer um projeto: como havia de escapulir dele, do Temba, que eu tinha mal chamado. Ele rondava por me governar? Mas, então, governar pudesse, eu não era o Urutu-Branco, não vinha a ser chefe de nada, coisa nenhuma! Ah, eu carecia dum jeito, dum esperto socorro, para tentear com o Sujo em suas próprias portas, e mediante me pôr livre de fim fatal. De que modo? (GSV, p. 507).

A ação política na pessoa de Zé Bebelo é uma tentativa de poder, de refrear

ou controlar os grandes espaços do sertão. E três aspectos são importantes destacar aqui: Riobaldo será temporariamente o professor de Zé Bebelo; o professor tornar-se-á jagunço e entrará posteriormente em seu bando; ele assume o bando na grande luta, a luta contra o mal. Esse último aspecto, pode representar o próprio sistema político de Zé Bebelo, dentre outros sistemas no sertão: o sistema político representado pelos soldados do governo que por ali rodeavam; o sistema dos pactários positivos Hermógenes e Ricardão; os latifundiários fazendeiros e seus filhos legítimos ou bastardos que por ali mandavam e desmandavam. E até mesmo, o próprio sistema da jagunçagem em si como um sistema que precisava se atualizar acompanhando a modernidade do país. Inúmeros caminhos de luta, em todos eles, tocaias, tiros, mortes, assassinatos, violências sem fim, famílias desfeitas e tantos outros atos violentos e rotineiros no sertão, Riobaldo experienciou todos. Escolheu a grande luta, aquela que poderia de fato fazer valer a vida, o demo (in)existe, o que existe é homem humano, onde o mal não deveria ser, para isto deveria ser combatido, talvez esta seja a ideia de Rosa e Riobaldo para a ordem e progresso, combater o mal que atinge o Norte de Minas.

Em terceiro lugar, o *plano do sentimento*, refere-se "às transformações pelas quais os sentimentos que alimentam a lamentação e a queixa podem passar sob os efeitos da sabedoria enriquecida pela meditação filosófica e teológica" (RICOEUR, 1988, p. 49). Esta evolução de sentimentos segue a progressão dos estágios do luto, da ignorância, da espiritualização e do conhecimento para a produtiva aporia de uma especulação do sofrer e sua conseqüente superação, como exemplo *Teodiceico* disto, Paul Ricoeur (1988, p. 52, 53) cita o personagem bíblico Jó, que:

chegou a amar a Deus por nada, fazendo assim perder a Satã sua aposta inicial. Amar a Deus por nada é sair completamente do ciclo da retribuição, do qual a lamentação permanece ainda cativa, enquanto que a vítima se queixa da injustiça de seu destino.

A vontade de superação dos sentimentos se dá pelas reações ante aos signos que a vida tem e dá, o sinais ora trágicos, ora lógicos, ora numinosos, precisam ser vistos como um desafio ao pensar, ao agir, assim como à transformação dos sentimentos mediante os embates da existência, e no meio desta travessia, nem tudo será conhecido, mas tudo pode ser refletido à luz de uma consciência de da transformação de sentimentos como os de Riobaldo Tatarana.

Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posse de todos animais de sela. Sei que deram fogo, na barra do Urucuia, em São Romão, aonde aportou um vapor do Governo, cheio de tropas da Bahia. Muitos anos adiante, um roceiro vai lavrar um pau, encontra balas cravadas. O que vale, são outras coisas. *A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam.* Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (GSV, p. 114, 155).

A narrativa reminiscenciosa de Riobaldo Tatarana progride entre guerras e batalhas no sertão como um jogo de baralho com suas versões e reversões da vida e das figurações da existência onde cada um, com seus signos e sentimentos, tateia a existência em busca de significações para o vivimento. Vejamos: o menino Riobaldo mendicante¹³⁹ com a mãe Bigrí; O garoto Riobaldo que depende do menino Diadorim¹⁴⁰ para atravessar o Rio São Francisco; o Riobaldo que tem que superar¹⁴¹ o ser filho bastardo para tornar-se estudante; o Riobaldo professor de Zé Bebelo, e depois jagunço novato¹⁴²; o Riobaldo que tem de eliminar o mal do sertão, o Hermógenes¹⁴³; o Riobaldo que para eliminar o pactário positivo tem de ser o pactário negativo¹⁴⁴; posteriormente, o chefe do bando, o Urutu branco¹⁴⁵; o Riobaldo que ao eliminar o mal no sertão perde sua neblina, Diadorim¹⁴⁶; o Riobaldo que anuncia o homem humano mediante a (in)existência do Demo¹⁴⁷... é o Riobaldo da travessia, nonada, e entre o que existe e o que não existe, o que resta é ser alguém que entre signos e sentimentos chega à "velhice com ordem e trabalho" (GSV, p.623). Portanto, a proposição de João Guimarães Rosa, em Riobaldo, é a realização no nível do pensar, do agir e da transformação do sentir a (in)existência do mal no sertão, uma simbólica interpretada por Riobaldo Tatarana que servirá de reflexão. É o contínuo desafio e diálogo de pensar o mal, ou os males, baseados inicialmente em uma Teodiceia, mas, outrossim, independente das Teodiceias, o mal

¹³⁹ GSV, 1994, p. 135, 136.

¹⁴⁰ GSV, 1994, p. 137-142.

¹⁴¹ GSV, 1994, p. 149-179.

¹⁴² GSV, 1994, p. 152 [...] 170-190 [...] 230-233.

¹⁴³ GSV, 1994, p. 766, em diante..

¹⁴⁴ GSV, 1994, p. 63; 580; 793; 824;874.

¹⁴⁵ GSV, 1994, p. 16; 477; 625; 696.

¹⁴⁶ GSV, 1994, p. 847-860.

¹⁴⁷ GSV, 1994, p. 874-875.

continuará a ser o grande desafio para a travessia do homem humano entre o Tempo e o Destino.

“O demonicídio”¹⁴⁸ riobaldiano e o homem humano: além da dialética quebrada

a literatura é uma fonte inexaurível de novas descobertas críticas e continuaria sendo, mesmo que novas obras literárias cessassem de ser escritas.¹⁴⁹

Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas (José Saramago, Memorial do convento).

Cada vez mais, cada vez melhores de vossa espécie devem ir a ao fundo – pois para vós tudo deve ser cada vez pior e mais duro. Assim somente – assim somente cresce o homem à altura onde o relâmpago o atinge e despedaça: alto o bastante para o relâmpago. (...) Ó homens superiores, vem vindo a meia noite: então quero dizer-vos algo nos ouvidos, como aquele aquele velho sino o está dizendo em meu ouvido (NIETZSCHE).

Tomando por base o conceito de teologia quebrada na Dogmática de Karl Barth¹⁵⁰, Paul Ricoeur fala de uma dialética quebrada. Esta é a teologia que reconhece ao mal uma realidade inconciliável com a bondade de Deus e com a bondade da criação. A esta realidade, Barth reserva o nome de *Das Nichtige*, ou seja, o Nada (RICOEUR, 1988, p. 43). Inquietantemente, o nada também vem de

¹⁴⁸ O “demonicídio” tem dois aspectos: o físico, eliminar o Hermógenes, o mal no sertão, o pactário. Também, no nível simbólico, o Demo, e suas instrumentalizações no sertão. Riobaldo, mesmo sendo o chefe Urutu Branco, não pode, diretamente, eliminar o Demo, pois seria o embate numa mesma dimensão, de pactários. O nível da dialética é maior, representado pela ambiguidade do bem e do mal coexistentes em Diadorim/Deodorina da Fé. Este personagem ambíguo e figural irá lutar e eliminar o Demo, não obstante, morrer neste áureo embate ao final do romance.

¹⁴⁹FRYE, Northrop. Fábulas de identidade. Estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 16.

¹⁵⁰ "A teologia quebrada é uma teologia que teria renunciado à totalização sistemática, pode se engajar na via temível de pensar o mal" (Apud Ricoeur, 1988, , p. 43. *Deus e o Nada* - Gott und das Nichtige, vol. III, tomo 3, 850, tradução francesa de F. Ryser, Genève, Labor et fides, 1963, vol. 14, p. 1-81).

Deus, mas em outro sentido, diferente da proveniência da criação boa. Para Deus seria distanciar algo que, por ser rejeitado, existe sob o modo de nada, este lado é de alguma forma o mal; é a mão esquerda de Deus¹⁵¹. Assim, o Nada é o que Deus não quer, ele só existe porque Deus não o quer, logo, o mal sobrevive como objeto da cólera divina.

A existência do mal na consciência humana não está, aqui, em questão, pois o mesmo sobrevive, e sobreviverá, enquanto os controles do imaginário permanecerem *paripassu* ligados ao sistema simbólico da religião. O que está realmente em questão é a projeção ficcional do mal como figura norteadora da narrativa de Guimarães Rosa enquanto questionamento do que existe, e o que não há, para o homem do sertão.

Neste caso, o que representaria de fato a não existência do Demo, a existência de Deus, e o surgimento do homem humano¹⁵²? Uma problemática da dúvida para a travessia na ficcionalidade do cavaleiro de Cordisburgo: O achado do “homem humano” no final do romance é a última metamorfose da travessia de Riobaldo, como epílogo de Riobaldo. As mutações de Riobaldo e sua saga culminam com a aceitação da travessia como homem humano, a última transformação de Riobaldo. Ela é o ponto final da dúvida.

Destaca-se, então, a saber, a ideia coerente do “homem humano”, como última metamorfose de Riobaldo, a travessia como a ideia de tempo e destino. Que anúncios sobre o homem humano, temos no *Grande sertão: Veredas*? A expressão *homem humano* aparece por três vezes no romance. Vejamos:

Caso 1: JOSÉ ALVES.

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zureteados de fome – caça não achávamos – até que tombaram á bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto ainda estavam mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era um bugio não, não achavam o rabo. **Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves!** Mãe dele veio de aviso, chorando e

¹⁵¹ cf. Ricoeur, 1988, p. 45.

¹⁵² ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 624: “Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”.

explicando: era criatura de Deus, que nu por falta de roupa... (...) Algum disse: - Agora, que está bem falecido, se come o que a alma não é, modo de não morrermos todos. (GSV, 70)

No primeiro caso aparece a antropofagia de José dos Alves, denominado “*criatura de Deus*”. Este primeiro “homem humano” referido é devorado pelos jagunços cansados e famintos, o que inclui o próprio Riobaldo, que vindos do Liso do Sussuarão, e ávidos por saciar suas necessidades, o confundem com um *bugio*, um macaco vultoso, e assim o matam, assam e comem. Sem observar que aquilo que engoliram faltava o rabo... Descobriram que o corpudo não era um bugio, era homem humano. Neste caso, o sentido de homem humano é meramente casual. Refere-se à distinção entre homem e animal. Mas, o último Riobaldo descobre o tempo e o destino como aquilo que é demasiadamente humano. É existencial e não meramente animal, por conseguinte, esse é o primeiro nível de humano: o homem físico.

Caso 2: JAGUNÇOS.

E o Sidurino disse: - A gente carecia agora de um vero tiroteio, para exercício de não se minguar... A alguma vila sertaneja dessas, e se pandegar, depois, vadiando. (...) O horror que me deu – senhor me entendeu? **Eu tinha medo de homem humano.** (GSV, 422)

No segundo caso, a expressão é usada por Riobaldo para denominar o conjunto dos jagunços, do qual afirma ter medo, a partir da opinião manifestada por Sidurino, e apoiada por todos, inclusive por ele mesmo, Riobaldo. Tal opinião comum era de que para reverter o estado generalizado de desânimo e fraqueza que os deprimia nada seria mais propício que um vero tiroteio para exercício de não se minguar. A representação do sistema da jagunçagem que se ocultava por trás do “homem humano”, que implicava naturalmente na morte e no sofrimento daqueles que se encontravam nos cenários das guerras, motivam o terror e o temor de Riobaldo. Os homens humanos que alude agora, contrariamente à primeira alusão, são os devoradores, aqueles que por obediência saudável e regra de se espreguiçar são bem capazes de matar.

Embora distintas, em ambas, o uso do conceito de homem humano revela o jogo ficcional que se abre à margem por onde decorre o percurso do homem rumo à sua própria decadência, o que pertence ao nível do vivencial. Na aproximação entre os dois casos, há uma suposta contraposição do papel exercido por aqueles sobre quem recai que a expressão “homem humano”. Se na primeira vez o homem humano é José Alves, miserável devorado pelos jagunços, na segunda, o homem humano são os jagunços, que como cruéis devoradores davam horror a Riobaldo. Uma clara referência entre dois pólos do existir: ser devorado, ou ser devorador. O nível da responsabilidade pelo ter que julgar e agir.

Caso 3: APÓS A BATALHA FINAL, O EPÍLOGO: O ÚLTIMO RIOBALDO.

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... **Existe é homem humano.** Travessia. (GSV, 624)

No terceiro caso, o conceito de “homem humano”, se revela o próprio sentido do atravessar. Não ter que simplesmente escolher, mas ser, ou melhor, ter que ser. Na destinação que conduz homem ao humano como travessia se qualificam as duas outras afirmações com a síntese: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (GSV, 624).

Só o duvidar, uma vez que não há o demo, *o homem humano* conquistaria certa autonomia, se liberta da potencial condição de devorado, ou devorador, que decorre de seu relacionamento dicotômico com o sagrado e o profano. A passagem para o terceiro homem humano se descobre na dúvida sobre o demônio, o que coincide com a superação da dicotomia “devorador-devorado”. Enfim um terceiro nível de consciência humana: o homem plenamente consciente desta relação sagrada, na prática, um novo homem. E este, humano, para a travessia. Mais uma vez, na ambiguidade do ficcional, no jogo de “parecer-aquilo-que-é” está o sinal que o distingue e notabiliza: ora a dúvida, ora o medo, ora a coragem, ora a liberdade.

Há um questionamento inerente sobre o sentido de humanidade no *Grande*

Sertão: Veredas. Uma questão importante na obra de Guimarães Rosa, é do lugar do homem; da pergunta pelo que é o homem; do que é propriamente o humano? Fundamentalmente, se diz que ser humano é uma propriedade do ser homem, ou ainda, que ao homem é próprio ser humano, ser livre. Suzi Frankl Sperber (1978), em sua tese doutoral *Caos e Cosmos*, fez leituras de Guimarães Rosa e seus textos fundamentais tentando aproximar as ideias do autor em suas influências filosófico-espirituais. A autora teve acesso à biblioteca espólio de Guimarães Rosa e estabeleceu um inventário lexemático-filosófico à procura do corpus filosófico da obra literária em suas intertextualidades. Para ela, Guimarães Rosa não fez mera citação de textos (aparente ou latente), nem foi proselitista, adaptando a narrativa a uma realidade filosófica estudada e por ele aceita.

Na referida biblioteca existem quatro obras de Nietzsche, dentre elas três são *Humain, trop humain*¹⁵³, que para nossa temática do homem humano roseano tem grande importância. Em *Humano, demasiadamente humano* (1878), o filósofo alerta para a inocuidade das absolutizações ao registrar o conceito de *espírito livre*, isto é, aquele que pensa de forma diferente do que se espera dele, logo, nascerá o homem do futuro. Na defesa poética da história Nietzsche aponta o defeito hereditário dos filósofos ao analisar o homem circunscrito numa periodização histórica apenas:

Tudo o que o filósofo enuncia sobre o homem, entretanto, nada mais é, no fundo, do que um testemunho sobre o homem de um espaço de tempo muito limitado. Falta de sentido histórico é o defeito hereditário de todos os filósofos. (...) Não querem aprender que o homem veio a ser, que até mesmo a faculdade do conhecimento veio a ser.¹⁵⁴

Para o filósofo, a chave para o entendimento do mundo em geral é o *filosofar histórico* de análise do homem como a não medida segura das coisas numa só delimitação de tempo. Quanto menos os homens estiverem condicionados pela origem, tanto maior será o movimento interior de seus motivos, tanto maior por sua vez, em decorrência, a agitação exterior, o envolvimento dos homens entre si, a polifonia de seus esforços para proporem a fins ecumênicos que abrangem toda a

¹⁵³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Humain, trop humain*. Trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1941. [...] _____. *Humain, trop humain*. 1e. Partie, 19 édition, Trad. A. M. Desrousseaux, Paris, Mercure de France, 1941. [...] _____. *Le voyageur et son ombre – Humain, trop humain*. 2e partie, 19 éditions, trad. Henrie Albert, Paris, Mercure de France, 1943. [...] _____. *Pages choisies*. Publié par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1947.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.16.

terra.

O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-homem – uma corda sobre um abismo. Perigosa travessia, perigoso a-caminho, perigoso olhar para trás, perigoso arrepiar-se e parar. O que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser armado no homem, é que ele é um passar e um sucumbir. Amo aqueles que não sabem viver a não ser como os que sucumbem, pois são os que atravessam.¹⁵⁵

Homem humano, (*Der Übermensch*) é um conceito¹⁵⁶ central da obra de Friedrich Nietzsche. *Übermensch* é usualmente traduzido como *Superman*, em inglês, e como *Super-Homem*, em português. “*Mensch*”, em alemão, é um termo neutro, a indicar “ser humano”. “*Über*”, por sua vez, significa “sobre; acima de; além”. A tradução mais próxima do conceito do filósofo talvez seja, então: o “*além-do-humano*”. Logo, *Übermensch* aponta a “sobre-humanidade”. O termo *Übermensch* não teve uma história tranqüila. No século XX, os nazistas apropriaram-se do termo, para melhor forjarem o mito da superioridade ariana. Os norte-americanos, certamente por oposição conveniente: ‘*the Superman*’ versus ‘*der Übermensch*’, valorizariam sobremaneira seu herói dos quadrinhos. Mais uma questão imperialista.

O texto em que o filósofo mais falou do *Übermensch* é dos mais conhecidos, ao mesmo tempo romance e ensaio filosófico: *Assim falou Zaratustra*¹⁵⁷. O Zaratustra de Nietzsche combate o maniqueísmo, na sua variante cristã, assim, ensina e idealiza o *empowerment* humano, o empoderamento para a superação de valores hegemônicos, logo, o homem como uma corda estendida entre o animal e o super-homem, uma corda sobre o abismo, torna-se grande, sim, desde que se reconhecesse como ponte, e não meta.

O conceito de Nietzsche (*der Übermensch*) continua sendo necessário, e, portanto desejado, pela crítica permanente e dinâmica que propõe, para a espécie humana e sobre ela mesma. Derivado de um personagem filosófico Nietzscheano, ilumina nossas reflexões sobre os homens da vida, da literatura e do cotidiano de homens humanos. Riobaldo, atado a sua cronotopia, vivencia as agruras do sertão atravessando sua finitude existencial para de novo se reencontrar, sem sucumbir

¹⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm . Zaratustra. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 227.

¹⁵⁶ Incluso no E-Dicionário de termos literários, coordenado pelo professor Carlos Ceia, da Universidade Nova de Lisboa, em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.

¹⁵⁷ Zaratustra existiu: foi um profeta iraniano, vivendo no século VII a. C, que teria formulado os valores posteriormente desenvolvidos pela religião de Mani, exatamente, o *maniqueísmo*.

ante às *cratofanias* da vida jagunça. Após o pacto, com a vida e após a morte da Deodorina da Fé, ata as cordas que ligam às margens da vida.

Em Assim falou Zaratustra, este homem é explicitado como *Übermensch* (além do homem), daí o filósofo explica os passos nos quais o Homem torna-se um *Super-Homem*: “Vede, eu sou um anunciador do relâmpago, e uma gota pesada da nuvem: mas esse relâmpago se chama o além-do-homem”.¹⁵⁸ Isto, pela transvaloração de todos os valores do indivíduo; pela sede de poder, manifestado criativamente em superar o nihilismo e em reavaliar ideais velhos; pelo processo contínuo de superação.

Nietzsche atribui à civilização de seu tempo a tarefa de preparar o *Übermensch*. Na compreensão deste conceito, entretanto, há uma crítica ontológica ou “uma ficção gramatical” em *Zaratustra*. Ele dá o contexto e a direção em que deve ser lida a palavra: a travessia – passar – atravessar: vontade de verdade, logo, “Valores foi somente o homem que pôs nas coisas, para se conservar – foi ele somente que criou sentido para as coisas, um sentido de homem! Por isso ele se chama homem, isto é, o estimador”.¹⁵⁹

Para Nietzsche, o prazer quer de todas as coisas a eternidade, quer profunda, profunda eternidade!¹⁶⁰. *Zaratustra* é o anunciador do além-do-homem, é o arauto do eterno retorno, é aquele que sempre afirma. Se criar é ultrapassar-se, a criatura deve prevalecer sobre o criador. É preciso haver morte para que surja o além-do-homem; ele indica a necessidade da superação de si mesmo e com isso aponta para uma nova maneira de sentir, pensar e avaliar.

O homem, na analítica da finitude, é um estranho duplo empírico-transcendental, porquanto é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo o conhecimento. (...) pois o limiar da nossa modernidade não está situado no momento do homem métodos objetivos, mas no dia em que se constituiu um duplo empírico-transcendental a que se chamou homem.¹⁶¹

Certa vez, Guimarães Rosa se encontrou com o crítico e tradutor alemão

¹⁵⁸ NIETZSCHE. Op. cit. p.228.

¹⁵⁹ NIETZSCHE. Op Cit p. 232.

¹⁶⁰ NIETZSCHE. Op. cit. 265.

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 439.

Gunter Lorenz¹⁶². Desse encontro surge uma revelação de textualidades que vale a pena trazer aqui sobre o propósito do tema do homem humano. A entrevista, na verdade, foi uma conversa em conjunto sobre diversos pontos as escrituras de Guimarães Rosa. A conversa se torna esclarecedora na confissão rosiana de que “a missão do escritor é o próprio homem”¹⁶³. Na procura deste homem rosiano, selecionamos uma possível *antropologia roseana* ou breve mapeamento na conversa e confissão a Günter Lorenz.

É que eu sou antes de mais nada este ‘*homem do sertão*’; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto pelo menos acredito tão firmemente como você, que ele, esse ‘*homem do sertão*’, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa. ¹⁶⁴

Esse homem nascido em Cordisburgo fala do homem do sertão. O escritor encarna o espaço topográfico chamado sertão, de tal modo, que se torna impossível separar a biografia de Guimarães Rosa de sua obra: “*sobre o sertão não se podia fazer literatura do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões*”.¹⁶⁵

Nesta transformação em escrita de seu ambiente, Guimarães Rosa não se considerava um romancista, e sim “um contista de contos crítico nos quais se unem a ficção poética e a realidade”.¹⁶⁶ Como credo e poética são a mesma coisa, linguagem e vida são uma coisa só, o bom escritor seria um arquiteto da alma, um descobridor de mundos desconhecidos. Então, para Guimarães Rosa, o credo do sertanejo é a solidão, pois apenas na solidão ele pode descobrir que o diabo não existe, isto é o ponto alto de sua humanidade, a mística roseana. Para Rosa, o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que corresponde ao infinito. Assim temos pistas metafísicas sobre o centro da antropologia literária rosiana, se pela via mística ou pela senda literária, o papel do homem segundo Guimarães Rosa provém:

¹⁶² O encontro com o crítico alemão Günter Lorenz se deu no Congresso Latino de Escritores Latino-Americanos, em Genova no mês de Janeiro de 1965.

¹⁶³ LORENZ, Gunter. Diálogos com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. 2 ed. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 63.

¹⁶⁴ LORENZ. Op cit. p 65.

¹⁶⁵ Op cit. p. 69.

¹⁶⁶ Op cit.p. 70.

...do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim coloca o homem no papel de amo da criação.. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com os pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é o meu método. O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto é blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer ao diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. ¹⁶⁷

Aproximamo-nos da intencionalidade da obra roseana, e principalmente Grande Sertão. Ao assumir a autoria da criação, o homem assume o papel de criador de mundos, e recriador de matérias vertentes, uma espécie de libertação das temporalidades.

Guimarães Rosa quer liberar a vida, o homem? Ao ser questionado por Lorenz responde que “É exatamente isso que eu queria conseguir. Quero libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original”.¹⁶⁸ No sertão, o homem está em busca de si e do outro, por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo perdeu a inocência no dia da criação e não conheceu ainda a força que produz o pecado original. Ele ainda está além do céu e do inferno. Logo, o homem perdeu Deus e encontrou o Diabo. Como o sertão é o terreno da eternidade, Guimarães Rosa deseja libertar o homem para o novo confessionário moderno: nem Deus, nem demo, o que existe é homem humano.

A língua é a arma com a qual Guimarães Rosa defende a dignidade do homem. Nesta Babel poético-mítica cada palavra tem sua essência e gênese no sertão onde “cada homem pode se encontrar ou se perder”¹⁶⁹. E o ‘*Grande Sertão: Veredas*’? Na entrevista temos algumas afirmativas lapidares que não encontramos alhures, tais como: “Eu diria que Grande Sertão foi para mim o término de um desenvolvimento e, ao mesmo tempo, algo que um dia espero, levar-me-á à meta

¹⁶⁷ Op cit. p. 83.

¹⁶⁸ Op cit. p 84.

¹⁶⁹ Op cit. p. 94.

final [...] É uma autobiografia irracional ou melhor, minha auto-reflexão irracional”.¹⁷⁰

E Riobaldo? Guimarães Rosa diz que ele “não é Fausto. Riobaldo é sertão feito homem e é meu irmão... Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto”. Diz crer que “Riobaldo é apenas Brasil”¹⁷¹. Ao término da entrevista Guimarães Rosa acredita que teremos um futuro interessante, espera que seja um futuro humano. O que existe é homem humano, ser livre do peso das temporalidades, criador e autor de sua história.

A leitura do homem humano roseano procura discutir o sentido do que é, ou quem é o homem humano na narrativa de Riobaldo. Na dispersa demanda de sua própria existencialidade, Riobaldo empreende a travessia do viver. O homem humano não é o devorado nem o devorador, embora necessite ser tanto um, quanto o outro. Ele é um homem livre para viver sem medo do que não existe. Assim, é de fato, possível um interessante encontro entre Nietzsche e Guimarães Rosa.

O *espírito livre* do homem Nietzscheano e a *antropologia literária* de Guimarães Rosa no *Grande Sertão: Veredas* nos trazem esclarecimento, uso esta palavra no sentido Kantiano (*Aufklärung*), a saída de nossa indesculpável minoridade intelectual para o esclarecimento. Guimarães Rosa ousou saber, uma semente do homem moderno, trânsito entre Deus e Demo para a possibilidade de ser apenas um homem humano.

4.3. TEMPO, DESTINO, RIOBALDO, ZVIAZLINE...

Riobaldo e Zviazline estão sob os mesmos signos numinosos e hierofânicos, estão no grande tabuleiro sertão da vida, sob a força do Tempo e Destino, no tempo e destino. Um tempo psicologizante na percepção de um sagrado, tanto em suas dimensões particulares, quanto nas temáticas universais do bem e do mal como forças axiomáticas condutoras de sentido na humanidade. Neste caso, a força do tempo e do destino são operadas pela singela existência do eixo sagrado e do

¹⁷⁰ Op cit . p 94.

¹⁷¹ Op cit p. 96.

profano, ante às condicionantes do tempo e do destino humano, nomeados ora Deus, ora Demo, ora a tentativa de nenhum dos dois. Neste caso:

O que é a experiência do tempo? Pode uma cultura falar do tempo sem recorrer às diversas formas de elaborar suas tradições e de narrar a História? Como pensar a história a partir de uma tradição que trabalha com a ideia de tempo absoluto, sem conexão com as diferentes dimensões sociais, políticas e intelectuais, e que procura identificar a sociedade a uma única experiência temporal? Como pensar, enfim, a natureza do contemporâneo: tempo fragmentado, tempo deslocado, tempo modelado, tempo repetitivo-veloz-volátil, tempo sem memória? (NOVAES, 1992, p. 9).

Adauto Novaes (1992), no livro *Tempo e História*, discute a narratividade histórica em diálogo com outras formas de narrativa, como a literária, que privilegiam as duas maiores invenções da humanidade: o passado e o futuro. No entanto, ambos, são elementos imprescindíveis para qualquer narratividade que queira ir além do tempo presente cosmológico aristotélico, e vislumbrar, por exemplo, o tempo psicológico agostiniano, que é capaz de articular o não esquecimento do passado e do futuro porque não se pode apagar toda efetiva experiência da vida que é o círculo do mesmo, em distintas épocas, fases e percepções do existir fundamental.

Logo, a química do intelecto roseano está diretamente relacionada há “um dos caminhos possíveis está em penetrar no reino das palavras, uma vez que os acontecimentos que nos são dados nem sempre nos permitem interrogar nossa experiência” (NOVAES, 1993, p. 11). Rosa retoma a consciência de dois sujeitos que falam a partir da sensibilidade numinosa e do intelecto hierofânico, portanto, na projeção ficcional de João Guimarães Rosa, “a palavra é um mundo de significações e de relações tendo a língua como um sistema de significações que reflete nossos valores, costumes, tudo que constitui o mundo da nossa cultura” (NOVAES, 1993, p. 11).

Tanto Riobaldo quanto Zviatzline realizam uma fusão interior da intenção das palavras entre o sujeito que fala, assim como o interlocutor que capta as possibilidades da palavra narrada a partir de fortes preocupações fundantes e fundamentais. No que tange ao sagrado e aos aspectos metafísicos da civilização, um mundo ainda com perspectivas de ler imprevisibilidades que tentem explicar os imponderáveis anseios da modernidade que se preocupa com a destinação de si e do outro no tabuleiro da vida. Sobre estes movimentos solidários de uma

causalidade sucessiva que forma os elos constituintes da corrente da vida, Adauto Novaes diz que:

A ação humana não está sujeita, portanto ao determinismo causal, nem apenas à necessidade: o acaso é parte da história. Mais ainda: o acaso é o ponto de partida da própria história. Como escreve Conche em seu comentário às máximas de Epicuro, o acaso não é uma deusa, *Tyché (Fortuna)*, nem mesmo uma causa ineficiente: ele fornece ao homem não os bens e os males, mas os começos de grandes bens e de grandes males, porque devemos a ele a matéria a partir da qual vamos esculpir a própria vida. Devemos nos portar diante da *Tyché*, como sugere Guyau, como combatentes. É certo que o acaso nos fez sermos descobertos há quinhentos anos; é certo também que , a partir desse começo absoluto, esculpimos nossas vidas sem saber responder a três perguntas postas por este livro: o que é modernidade, o que é liberdade, o que é humano. É que nem sempre fomos combatentes (1992, p. 17).¹⁷²

A proposta roseana, através de Riobaldo e Zviazline, é a do combate possível diante das imponderáveis possibilidades do tabuleiro da existência. Diante da fortuna, o ato de narrar estas duas histórias, da juventude e da maturidade roseana, cria um espaço para a dúvida e a crítica do sagrado. Este combate é o chamamento para que *Ormazd* e *Ahriman* passem pelo sertão das Gerais, e vejam o quanto é perigoso existir e viver por ali. Neste caso, o Tempo e o Destino resistidos e passados a limpo pela narratividade, e pela consciência de homem humano roseano a partir de um ambiente onde o bem e o mal podem ser descobertos no curso da vida entre consensos e dissensos sobre suas absolutizações e relativizações. Bem e mal, ora sedutores, ora aterrorizantes. A exigência do combate sagrado impõe à vida cotidiana requalificações da sua representatividade em suas ambiguidades e fronteiras na sociedade e cultura.

A narrativa literária de João Guimarães Rosa aponta este ângulo fenomenológico das relações entre bem e o mal como construção e desconstrução de espaços sagrados consolidados. Esta relação da obra literária com a realidade também implica no jogo entre linguagem e mundo, instâncias que se referem às coisas, fatos, tempos, fortunas e correspondências fenomenológicas tão presentes no jogo da vida e da ficção. A obra de arte literária, longe das incriminações de que seja apenas o jogo ficcional, é uma totalidade composta de diversas camadas heterogêneas de possibilidades, não apenas de realidades, mas também de proposição artística da crítica sobre um momento sócio-cultural na história da

¹⁷² Adauto Novaes faz referência à obra de Marcel Conche, *Épicure – Lettres e Maximes*, Épipiméthée. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

humanidade.

Assim, a obra literária rosená em suas terceiras margens e veredas, fala da dicotômica *imanência/transcendência*, uma revolução ficcional que possibilita, fenomenologicamente, um novo entendimento do que é o literário e suas amplas possibilidades narrativas, tão bem críveis, bem mapeáveis. Como a narrativa histórica tem sido privilegiada ao longo dos séculos, a narratologia literária também é uma possibilidade de vestígio, arquivo e registro de tradições cristalizadas na sociedade e cultura.

V. JOÃO GUIMARÃES ROSA: UM INTÉRPRETE DO SAGRADO

A vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho (Guimarães Rosa).

As autoridades, religiosas ou laicas, foram “ordenadas” por Deus. Esse trânsito do nível religioso com o político é encontrado em diversas épocas e povos. O que, talvez, seja novo é a possível dicotomia entre os dois campos (Joaquim Wach, 1990, p. 357).

Neste capítulo conclusivo, se afirmam três aspectos da leitura da obra roseana propostas e realizadas nesta pesquisa. O primeiro, *Grande Sertão: Veredas* e *Chronos kai Anagké* como um testemunho literário a partir da *mimesis* e *metaficção* roseana. Em segundo lugar, Guimarães Rosa como um intérprete dos vestígios do sagrado na ficcionalidade brasileira. E em terceiro lugar, que a obra literária pode revelar controles, e apontar descontroles do imaginário sagrado de uma sociedade e cultura.

Esta é uma das oportunas contribuições da obra de arte literária de João Guimarães Rosa, propor a reflexão, sob o signo da dúvida, sobre axiomas do sagrado para os homens nas travessias da vida humana. Sua literatura é um arquivo e registro de vestígios deste sagrado, não apenas no Brasil, mas também em diversas outras epocalidades, espaços e tempo. A própria ficção tem este aparato narratológico de revelar e omitir. Então, não sendo uma ciência, mas uma arte literária, o autor dialoga com valores e tradições peculiares ao centro da essência da sociedade, o homem.

5.1. MIMESIS, METAFICÇÃO E TESTEMUNHO ROSEANO

Marli Siqueira Leite (SALGUEIRO, 2011, p. 35) faz um oportuno levantamento das categorizações do chamado gênero literário testemunhal, tratando de alguns aspectos que clareiam o conceito de "testemunho": Em primeiro lugar, trata-se de um texto no ponto limite a que o debate sobre o gênero testemunho chegou "literário" e, portanto espera-se dele um rigor estético. Em segundo lugar, ele pretende, sendo literário, manter um compromisso ético com a verdade. Em terceiro lugar, apresenta, ainda, um caráter político de resistência, pois é voz de um sujeito que mantém uma fratura com a realidade que é hostil a ele e/ou a outros. Em quarto lugar, não quer ser só um relato, mas, também, uma reflexão. Em quinto lugar, quanto ao evento, deverão ser consideradas, além das representações de genocídios e ditaduras, também outras violências. Em sexto lugar, o autor-narrador deve ser testemunha, ou seja, deve ter vivido ou presenciado, de alguma forma, o sofrimento apresentado. E por fim, é comum, nessa literatura, ainda, o estabelecimento de um "diálogo" entre narrador/eu lírico e o leitor.

O testemunho é produto de um sujeito em fratura com o fato histórico, envolvendo, um compromisso ético e estético. A literatura de testemunho está marcada, antes de tudo, pela experiência traumática imposta à fragilidade do corpo humano, pela reconstrução da memória e pelas relações sociais. Para Alfredo Bosi (2002, p. 221), no capítulo *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*, do livro *Literatura e Resistência*, diz que nas obras que se situavam na intersecção de memórias e engajamento, há, nem pura ficção, nem pura historiografia, apenas testemunho.

Benedito Nunes (1998, p. 9-35) entende que "narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo", havendo uma distinção quanto à elaboração do tempo cronológico, que pode ou não estar ligado ao tempo natural, conforme se pretenda a narrativa histórica ou ficcional. O narrador testemunhal pode ser examinado como um narrador em confronto com um senso de ameaça constante por parte da realidade (SALGUEIRO, 2011, p. 20,21). O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma, uma escrita em contato com o sofrimento e seus fundamentos obscuros. Por

isso, o conceito de real é especificamente problematizado quando pensamos em testemunho. Isto é o que nos interessa ao analisar neste capítulo conclusivo, o teor testemunhal do sagrado no *Grande Sertão: Veredas*, perceber nas narrativas dos traumas riobaldianos numa espacialidade peculiar, num lugar de traumas e guerras, o sertão.

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo – para pecador e artes, as pessoas – como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quemelém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração (GSV, p. 30).

Este é sertão de Guimarães Rosa, o que nas palavras dialogais do narrador testemunhal Riobaldo Tatarana: "Sertão é isso, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo" (GSV, p. 172). Desde o primeiro parágrafo do romance, temos referências de uma metaficcionalidade entre um personagem-narrador Riobaldo e o interlocutor silencioso. Uma narração rememorada que relata os meandros da luta da vida no sertão, o conto da matéria vertente, ao interlocutor silencioso chamado de "Senhor" e "Doutor", que segundo Rosenfield (1993, p. 16), o torna "ouvinte-leitor-intérprete do relato". Na palavra inventada, Deus e o Demo começam a formar a "matéria vertente", o que segundo Walnice Nogueira Galvão (1972, p. 13) "é assim que o texto se constrói ao mesmo tempo como narração e como reflexão sobre o que é o texto". O recurso metaficcional entre autor-narrador-personagem com o "*Senhor*" interlocutor se insere no reconhecimento da alteridade através das encruzilhadas da voz e do silêncio, da palavra e da ausência, do discurso e da complementação: " - O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres" (GSV, p. 41).

O discurso direto dirigido ao "Senhor" é permanentemente reatualizado pelas perguntas e suposições do narrador, configurando assim, uma situação dialógica com uma segunda voz no texto, mesmo que silenciosa. Riobaldo conta, reconta e desconta... diz e rediz. Arma figuras. O interlocutor, pelo contrário, é convocado a saber, ou seja, hermeneutizar o sentido da travessia riobaldiana. Sua missão não é

a de somente ouvir, mas também, como diz Kathrin Holzertmayr Rosenfield (1993, p. 16), “a tarefa de ler e de entender o figurado de uma espessa nebulosa de signos”. Nesta, assim está alicerçada o teor testemunhal de Riobaldo:

Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice eu vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece um pau grosso, em pé, enorme... (GSV, p. 624).

Este é o trabalho metaficcional do interlocutor em *Grande Sertão: Veredas*, uma proposta de fala dirigida ao ouvinte intérprete, um convite à participação no jogo do compreender, no labirinto ficcional roseano, a verdade do narrador realizando a hermenêutica da existência do homem humano. Uma transição do “querido leitor”, tão conhecido em Machado de Assis, ao “Senhor / Doutor”: o interlocutor riobaldiano. Ambos, um convite ao leitor. Em Rosa, um convite à imanência do discurso, a ser partícipe textual e realizar a hermeneutização dos temas fundamentais da sobrevivência humana. É assim que o Doutor e o Demo aparecem na conversa de infinitas e representações da configuração da transição de uma cultura arcaica, na qual os interlocutores, primeiros e últimos de *Grande Sertão: Veredas*, são os intérpretes rumo ao que há de moderno no meio do redemoinho. Flusser (2002, p. 21) capta esta dimensão da transitividade brasileira: “Com nosso intelecto ainda somos modernos, mas com nossa religiosidade já participamos de uma época vindoura. O que equivale a dizer que somos seres de transição e em busca do futuro”. Por isso, propomos que o Doutor e o Demo sejam encarados como uma das chaves no esquema metaficcional roseano do diálogo e da hermenêutica de um Brasil arcaico e moderno. Nonada. O interlocutor silencioso e o diabo (in)existente perfazem chaves metafissionais na narrativa riobaldiana, um caminho pelo diálogo sobre a matéria vertente do viver do homem humano nas possibilidades hermenêuticas de Guimarães Rosa, onde:

Poesia e mito se mantêm um no outro, diferentes e correspondência. Será sempre difícil destrinchá-los. Mas penso que é a aliança entre ambos que assegura à obra de Guimarães Rosa a possibilidade de a interpretarmos sempre renovadamente, como se ela tivesse aparecido hoje e a lêssemos pela primeira vez (NUNES, 1976, p. 20).

Poiesis e Fictio são conceitos fundamentais na estética literária (STIERLE, 2006, p. 22). Originários do pensamento grego e romano alicerçam todo embasamento teórico do fazer literário moderno. *Poiesis* significa a produção de um criador, em Aristóteles, só é *poiesis estética* quando a serviço da *mimesis*. A própria imitação se imita. *Fictio*: o fictício é uma instância de transformação onde ocorre a irrealização do real e a realização do imaginário. Uma plasmação do ser no mundo das letras. Analisadas por Stierle, a história do conceito de ficção (*fingere*) tenciona ao ato de dar forma ao informe, converter o barro em figura, onde “o campo semântico de *fingere* é articulado à representação de um ser consciente que planeja e constrói”, logo, é figura, uma criação de imagens. A ficção entre a alternativa do verdadeiro e o falso afirma seu direito próprio de criação, engano e ocultação.

A comunidade de ficções, a linguagem debruçada sobre si, intermediada pela metanarrativa estabelece o eixo metaficcional de obras literárias. Metaficção (AVELAR, 2007) é a “busca de uma narrativa fundada na metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções”. Um texto metaficcional é uma tentativa de superação do realismo com o objeto imediato de subverter elementos narrativos canônicos para o jogo intelectual elaborado entre linguagem, memória e arte: o centro da estratégia da criação entre personagens e suas ações.

A Metaficção tende a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência (“*self-conscious*”) em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. Linda Hutcheon assim define os termos *Metaficção* e *Narcisista*, que dão origem ao título de seu livro:

Metaficção é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso[...] ¹⁷³

¹⁷³ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984, p. 1. Texto original: “Metafiction,” as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear.”

A metaficção não é um rompimento com a tradição mimética, mas um desenvolvimento ampliativo da mesma. A busca da autoconsciência textual, o que exige a liberdade do leitor e a sua respectiva participação. Esta liberação induzida, ou seja, a interação é sentida tanto pelo leitor como pelo autor. A linguagem não diz, ou representa a realidade, ela inventa e reinventa realidades. Ou seja, uma ficção que ratifica sua condição de ficção abrindo-se à hermenêutica sem ilusão entre autor e leitor. Uma ficção sobre ficção. Um chamado ao seu *estatus* interpretativo e ao seu processo de composição.

A ordem dos eventos narrados por Riobaldo segue a ordem da memória. Segundo José Carlos Garbuglio (COUTINHO, 1991, p. 423, 444), há dois planos (*bipolares*) narrativos em *Grande Sertão: Veredas*. A linha objetiva trata dos fatos em sentido diacrônico, a história. A outra, subjetiva, vê os fatos e analisa em sentido sincrônico, as interrogações da história. A primeira é expositiva, a segunda é de natureza crítica. Particularmente, é visível que o percurso de Riobaldo no sertão se desenha numa “*aragem do sagrado*” (GSV, 2001, p. 438). Uma caminhada pelas veredas metafísicas, a partir da *poiésis* romanesca, experimentada e constituída na nos fundamentos da metafísica pessoal do *Cavalheiro da Rosa de Cordisburgo*, a saber, Guimarães Rosa.

Deve-se deixar claro, como diz Francis Utéza (1994, p. 409), que *Grande Sertão: Veredas* é uma obra de arte, não um tratado de teologia, nem um compêndio de metafísica. Entretanto, nos dois primeiros parágrafos do romance, a palavra inventada, o sertão, a religião e o demônio são a *matéria vertente* entre ficção e realidade de cada homem humano. Uma espécie de realismo cósmico comum a todos os homens onde:

A secularização força o pensamento a interrogar-se sobre o sagrado. Ao reabrir hoje a questão do sagrado, a Filosofia não faz profissão de teísmo ou antiteísmo. No entanto, na época do nihilismo, que é a nossa época – a época em que, para dizê-lo como Nietzsche, desvalorizam-se todos os valores, a partir da derrocada dos mais elevados -, é preciso repensar o sagrado e o divino. Esta a dolorosa alternativa de quem não é beneficiário da Fé (NUNES, 1998, p. 20).

Para os que são e não são beneficiários da *fides quaerens intellectum*¹⁷⁴, é possível, dentre a vasta produção acadêmica de Benedito Nunes, realizar um recorte crítico-historiográfico da abordagem que o filósofo paraense e crítico literário traça sobre o mito na narratividade de Guimarães Rosa, especialmente no romance *Grande Sertão: Veredas*? Os seguintes textos nos servirão de base para nossa análise: “*Dorso do tigre*”; “*Literatura e Filosofia: Grande Sertão: Veredas*”; e “*O Crivo de Papel*”.

Em *O Dorso do Tigre*, lançado em 1969, tendo como segunda edição o ano de 1976, há uma reunião de artigos publicados, e especificamente nas páginas 141-210, Benedito Nunes aborda os imbricamentos filosófico-literários em diversas obras roseanas. O tema do amor no *Grande Sertão: Veredas* aparece entrelaçado com o problema da natureza do mal nos diversos aspectos que compõem toda *uma ideia erótica da vida*. Ou seja, o jagunço Riobaldo conhece três espécies diferentes de amor: o enlevo quase que espiritual por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina; a primitiva, caótica e ambígua paixão pelo amigo Diadorim; e as recordações sensualmente voluptuosas da prostituta Nhorinhá, filha de Ana Danuza.

Para Benedito Nunes (1976, p. 145), a temática do amor repousa numa alquimia mística heterodoxa perfazendo uma síntese da visão erótica que está entranhada na criação literária de Guimarães Rosa como fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mito-poética, situada no extremo limite do profano e do sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. O Grande Sertão de Guimarães Rosa, espaço mítico no qual se desenrola a luta entre o bem e o mal, “*marchas e contramarchas do amor*”, recebe um nome definitivo: travessia, e:

ao dizer que o que existe é homem humano, Riobaldo não somente estaria dando ênfase ao seu pensamento, por essa feliz redundância poética, mas talvez lhe passasse no espírito a suspeita de que o humano contém só um dos lados da natureza do homem, e que a vida é uma tentativa de travessia – para o outro lado, divino (NUNES, 1976, p. 167).

Em *Grande Sertão: Veredas*, o existir e o viajar se confundem. A vida de Riobaldo é uma viagem em busca do sentido da matéria vertente. Indissolutamente,

¹⁷⁴ Cf. Anselmo de Cantuária: “Fé em busca de compreensão”.

estão presentes nas viagens-travessias que formam o mundo ilimitado do sertão no périplo da coexistência do bem e do mal. Os espaços que se entreabrem são modalidades de travessia humana onde sertão e existência se fundem na figura da viagem interminável do *homo viator*, o homem viajante, que:

para Guimarães Rosa, não há, de um lado o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da poiesis originária (NUNES, 1976, p. 179).

Também, no artigo *Literatura e Filosofia*, Benedito Nunes¹⁷⁵ diz que o *Grande Sertão: Veredas* é um romance polimórfico onde o sertão é o mundo, e onde a vida é perigosamente vivida. As formas, o léxico, a metafísica e o desfecho da travessia mostram as matrizes essenciais do povo brasileiro. O equilíbrio entre ficção romanesca, religiosidade brasileira e a existência do homem humano contemporâneo na inexistência do demo é o que buscamos nesta pesquisa. O livro *O Crivo de Papel*, no capítulo *De Sagarana a Grande Sertão: Veredas*, um breve trabalho de recepção das obras entre 1956 e 1960, Benedito Nunes (1998, p. 248) intenta realizar uma memorialística releitura do sempre aberto espólio literário de Guimarães Rosa. O filósofo Benedito Nunes (1998, p. 258) diz que:

A ficção como meio de depuração religiosa do homem, graças ao efeito anagógico sobre o leitor da narrativa poeticamente trabalhada, cuja linguagem, de ressonância contemplativa e de amplitude alegórica, eleva-o a um plano superior, metafísico, está em harmonia com as marcas distintivas do pensamento neoplatônico, que sobressaem dos principais textos de Rosa.

Para ele o “Grande Sertão é disfarçado laboratório alquímico (...) No romance de Guimarães Rosa a narrativa sofre uma total absorção pelo mito” (NUNES, 1998, p. 260). Por ser mitomórfica, a narrativa é poética, posto que a poesia é geradora de mitos, ou, o mito que se potencializa na linguagem, atualiza-se no vôo da palavras? Seja como for, a escritura mitopoética rosiana, antes de mais nada, é um texto poético de singularidades ímpares na literatura.

¹⁷⁵ NUNES, Benedito. *Literatura e Filosofia: Grande Sertão: Veredas*. In: LIMA, Luiz Costa. *Literatura em sua fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, Vol 1. p. 205.

Grande Sertão: Veredas é o testemunho, o anúncio ficcional, o arquivo e registro de um imaginário epocal brasileiro, uma obra que destaca uma transição para um Brasil moderno que no palco do sertão transitam as ambivalências comuns à modernidade: as escolhas sobre o que é divino e o sagrado para o homem humano demarcado numa cronotopia peculiar no palco polifônico do sertão roseano. Sertão é o lugar das reinações de Riobaldo e Diadorim. Neste palco da ficção roseana, poderemos analisar as vozes de Riobaldo e de Diadorim, os enunciados ocultos no corpo ambíguo da paixão, as vozes hierofânicas de Guimarães Rosa, na interlocução do homem humano proclamada em *Grande Sertão: Veredas*, esta é a (b)Bíblia, o anúncio de João Guimarães Rosa.

5.2. ROSA E O (DES)CONTROLE DO IMAGINÁRIO SAGRADO

Adrião [...] Vivia dilacerado entre a ideia de Bem e de Mal, de Céu e de Inferno, às voltas com concepções próprias acerca da religião, procurando-a tornar mais próxima e acessível; buscava práticas mágicas e se entregava por pacto ao demo a fim de resolver questões cotidianas: pendências, e problemas amorosos; por fim, sob o impacto do interrogatório e das torturas, reformulou concepções anteriores e acabou incorporando a demonização que lhe era imposta (Laura de Mello e Souza, 1995, p. 369).

Luiz Costa Lima, em *O Controle do Imaginário e Afirmação do Romance* (2009, p. 19), afirma que “a partir do século XVIII, o romance torna-se o gênero ficcional por excelência da modernidade”¹⁷⁶. Segundo Anita Martins Rodrigues de Moraes (2010, p. 110, 111), na *Trilogia do controle*¹⁷⁷ (2007), Costa Lima desenvolve um vasto estudo do estatuto do discurso ficcional no pensamento ocidental, de finais da Idade Média ao século XX. Elabora a hipótese do controle do imaginário

¹⁷⁶ Pois, se destaca o romance, de que só se saberia em que se consistiria a partir do começo do século XVII, era uma forma de expressão dissonante perante os gostos e interesses da sociedade antiga.

¹⁷⁷ Trilogia composta pelos livros: *O controle do imaginário*; *Sociedade e discurso ficcional*; *O fingidor e o censor*.

propondo que a modernidade ocidental, não tendo a imaginação em alta conta, tem desenvolvido estratégias de controle de seus produtos.

Costa Lima propôs, na primeira parte do livro, *O controle do imaginário* (2009), que o veto à ficção na época clássica, do século XVI ao XVIII, flagrado especialmente em preceptivas de poetas renascentistas, estabelece-se a partir da formulação de certa concepção de *mimesis*, a *imitatio*. Tida, no Renascimento, como uma tradução da *mimesis* aristotélica, a *imitatio* na verdade reelaborava de forma redutora o conceito de Aristóteles¹⁷⁸. Tratava-se, com a *imitatio*, de subjugar os produtos do imaginário ao que se tomava como verdadeiro, a um só tempo destituindo-os do estatuto de discurso da verdade (associando-os ao engano, ao falso), e os submetendo a ela pelo critério da verossimilhança. Afastar-se dos modelos legitimados, que remontavam à Antiguidade, era afastar-se da verdade por eles captada, verdade esta concebida em termos de imutabilidade, pressupondo-se a inalterabilidade do homem e da natureza.

Ao propor a hipótese do controle, Costa Lima revê o conceito de *mimesis*: o controle se estabelece quando o ficcional é submetido a algo prévio e externo, quando a *mimesis* se define apenas como semelhança e não como diferença ao que se encontra estabelecido como verdadeiro¹⁷⁹. Em ambos os casos, o ficcional se vê controlado: enquanto expressão do eu, importa na medida em que possibilite o acesso à “realidade interior” do escritor; enquanto resultante da observação, a ficção interessa apenas na medida em que apresentar certa “realidade externa”, humana ou natural, ao leitor. Delineia-se, especialmente no caso brasileiro, uma função social à literatura (campo privilegiado do discurso ficcional), representando a natureza e os costumes de seu povo, a literatura contribuiria decisivamente para o

¹⁷⁸ “A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis*, que continha duas faces, *dynamis* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido, embora a partir do que se conhecia. Entre os renascentistas, ao contrário, a posição do possível será ocupada pela categoria do verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro” (apud MORAES, 2010).

¹⁷⁹ Se o “edifício da *imitatio*” é implodido ao longo do século XVIII, este conceito sendo sepultado com o romantismo, o mecanismo do controle pela semelhança não deixa de operar, encontrando novas formulações. Costa Lima propõe que os teóricos da literatura, a partir de meados do XVIII, ao abandonar o conceito de *imitatio*, não afirmam o valor intrínseco dos produtos do imaginário, mas submetem-nos, com raras e importantes exceções (como Schlegel e Diderot, que Costa Lima aproveita ao desenvolver sua própria reflexão acerca da natureza do ficcional e da *mimesis*), à expressão do “eu”, ou à representação do observável, da “vida que se apresenta aos olhos”.

progresso da nação na medida em que concorreria para o fortalecimento da consciência e da identidade nacionais. Estabelecem-se, assim, vínculos estreitos entre a produção literária e as afirmações da nacionalidade na modernidade.

Para Costa Lima (2009, p. 20, 21)¹⁸⁰:

O controle apresenta-se sob duas situações. Em princípio, está sempre implícito, pois não há sociedade sem regras, e onde há regras há controle. Mas ele não assume um aspecto visível e marcante se a instituição ou a sociedade que o ativa não está em crise, ou sob sua iminente ameaça. Se o controle será exercido sobre romance, tanto se pode dizer que a crise afetara a Igreja católica, enquanto matriz dos valores institucionalizados, como atingira o poder configurado nas cidades-Estado (COSTA LIMA, 2009, p. 21).

Estes poderes intitucionalizados, visíveis e invisíveis, estabelecem censuras onde o controle é explicitado, o que é chamada por Luiz Costa Lima, de o *controle do imaginário*. Em João Guimarães Rosa, e em sua obra, é inegável o valor dado ao papel da pesquisa, viagens e vivências *in loco* para a produção literária que aborda controles e vetos consolidados pelo catolicismo popular nas Minas Gerais através do conto *Chronos kai Anagké*, e de seu único romance: *Grande Sertão: Veredas*. Deus, o demo e o homem formam esta tríade para a travessia, no emaranhado do redemoinho das palavras, sob o signo da dúvida, do medo, dos sortilégios, da fortuna, traduzidos e exemplificados claramente sob o nome de Tempo e Fatalidade, quer seja no tabuleiro de xadrez, quer seja no sertão.

A influência de Deus e do Demo na vida humana é amplamente tratada a partir de uma *cronotopia* singular. Dizer que é apenas uma narrativa ficcional, obra de ficção, é não perceber o aporte literário como arquivo e registro de controles de imaginários tão bem consolidados na cultura. É dizer que é a obra de ficção não possui a possibilidade de abordar vetos e controle do imaginário sagrado na sociedade. As ações *numinosas* e *hierofânicas* de Deus e do Demo no tabuleiro da vida humana, em qualquer sociedade e cultura, deixa consigo vestígios.

¹⁸⁰ De longe já se fez a antiga ideia de que a ficção era destinada aos jovens, já que aos adultos se reservavam às coisas mais sérias, e não de histórias inventadas sobre este, ou outros mundos, senão de relatos verdadeiros, ou quase. Esta transformação que se deu com o surgimento da escrita romanceada que muda as regras do jogo, a escrita ficcional na modernidade transita entre narrativas míticas, históricas e imaginativas engajadas, que chegam ao público leitor como possibilidade de abalos de vetos, regras consolidadas na cultura e sociedade pelo exercício da razão a partir do aparecimento do gênero romance, não mais visto como simples obra de ficção.

Este é o caminho que defendemos nesta pesquisa: *Chronos kai Anagké* e *Grande Sertão: Veredas* são obras de arte literária, cuja narrativa tem seus falseamentos próprios do gênero ficção, entretanto, abordam uma tradição de sagrado para serem discutidos pela sociedade sobre os (e)feitos do tempo e do destino sobre o homem, sobre a vida. A ficção dissimula “aquilo que (não) é”, e isto, é o jogo próprio do ficcional no (des)velamento daquilo que se cristaliza na sociedade. Ora revelando, ora escondendo, os controles e os descontroles do imaginário sagrado tão peculiar expostos nas obras de literatura. Uma possibilidade de perceber a destinação dos homens:

Então, Diadorim veio me fazer companhia. Eu estava meio dúbido. Talvez, quem tivesse mais receio daquilo que ia acontecer fosse eu mesmo. Confesso. Eu cá não madruguei em ser corajoso; isto é: coragem em mim era variável. Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade! Mas minha competência foi comprada a todos custos, caminhou com os pés da idade. E, digo ao senhor, aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz. O Danador! Mas Diadorim estava a suaves. – Olha, Riobaldo” – me disse – “nossa destinação é de glória. Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai...” (GSV, p. 62).

Riobaldo Tatarana e Diadorim, diante das ambiguidades humanas, buscam nas margens do rio Chico e no Sertão, entender a Fortuna para a travessia na trama narrativa, assim como para a missão de lutar contra o mal no sertão, a sua confissão gloriosa, o segredo, um papel quase messiânico no alto norte das Gerais:

E como era a razão desse segredo? – “Ah, que essas coisas são por um prazo... Assinou a alma em pagamento. Ora, o que é que vale? Que é que a gente faz com alma?...” O Lacrau se ria, só por acento. Ele me dizia que a natureza do Hermógenes demudava, não favorecendo que ele tivesse pena de ninguém, nem respeitasse honestidade neste mundo. – “Pra matar, ele foi sempre muito pontual... Se diz. O que é porque o Cujo rebatizou a cabeça dele com sangue certo: que foi o de um homem são e justo, sangrado sem razão...” Mas a valência que ele achava era despropositada de enorme, medonha mais forte que a de reza-brava, muito mais própria do que a de fechamento-de-corpo. Pactário ele era, se avezando por cima de todos. – “Você, que não cede nenhum valor à alma, você, Lacrau, era capaz de fechar desse pacto?” – eu indaguei. – “Ah, não, mano, quero lá não navegar por detrás das coisas... Coragem minha é para se remedir contra homem levado feito eu, não é para marcar a meia-noite nessas encruzilhadas, enfrentar a Figura...” Calado, considere comigo. Esse Lacrau tirava a sensatez da insensatez. Outras informações ele disse. O senhor não é como eu? Sem crer, cri. Às parlandas, bobéia. O medo, que todos acabavam tendo do Hermógenes, era que gerava essas estórias, o quanto famanava. O fato fazia fato. Mas, no existir dessa gente do sertão, então não houvesse, por bem dizer, um homem mais homem? Os outros, o resto, essas criaturas. Só o Hermógenes, arrenegado, senhoraço, destemido. Rúim, mas inteirado, legítimo, para toda certeza, a maldade pura. Ele, de tudo tinha sido capaz, até de acabar com Joca Ramiro, em tantas alturas. Assim eu discerni, sorrateiro, muito estudantemente. Nem birra nem agarre eu não estava acautelando. Em tudo

reconheci: que o Hermógenes era grande destacado daquele porte, igual ao pico do serro do Itambé, quando se vê quando se vem da banda da Mãe-dos-Homens – surgido alto nas nuvens nos horizontes. Até amigo meu pudesse mesmo ser; um homem, que havia. Mas Diadorim era quem estava certo: o acontecimento que se carecia era de terminar com um. Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim (GSV, p. 424, 425).

Ambos, têm uma destinação no romance, destruir o pactário positivo no enfrentamento das figurações do mal nas Gerais, a partir, não diretamente mediante o pacto com o Demo, mas no pacto com a vida, com a travessia, a liberdade para viver naquele lugar onde viver é extremamente perigoso. Saber viver entre o bem e o mal é a tentativa do homem humano riobaldiano/zviazliniano. E neste labirinto da existência, os espaços sagrados no romance, não apenas formam uma cartografia, mas se tornam em personagens figurais da ficção onde “o jagunço não passa de ser um homem muito provisório” (GSV, p. 429). Este é o homem humano e provisório é um homem em construção, capaz de realizar travessias. E entre elas, a maior de todas, a capacidade de enxergar sem medo o controle dos vetos do imaginário de Deus e o Demo tão consolidados na cultura.

Desgarrei da estrada, mas retomei meus passos. O senhor segurado não acha? Ao que tropecei, e o chão não quis minha queda. De hoje em dia, eu penso, eu purgo. Eu tive pena de minhas velhas roupas. E rezo. Para a minha reza, Deus dá as costas, mas abaixa meio ouvido. Rezo. Queria ver ainda uma igreja grande, brancas torres, reinando de alto sino, no estado do Chapadão. Como que algum santo ainda não há de vir, das beiras deste meu Uruçuaia? E o diabo não há! Nenhum. É o que tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco. Diadorim não sabia de nada. Diadorim só desconfiava de meus mesmos ares. Escuto o claro riso dele, que era raramente; quer dizer: me alembro. Compadre meu Quelemém me dá conselhos, de tranquilidade. O que ele renova é: - “... Em presente e futuros...” Eu sei. Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive. *A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...* Ora, veja. Remedeio peço com pecado? Me torço! Com essa sonhação minha, compadre meu Quelemém concorda, eu acho. E procurar encontrar aquele caminho certo, eu quis, forcejei; só que fui demais, ou que cacei errado. Miséria em minha mão. Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha? O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe: tudo o que não é oração, é

maluqueira... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador... (GSV, p. 500, 501).

Esta é a pergunta fugaz do homem provisório e humano no sertão, vender a alma, mas para quem? Riobaldo diz que, no tempo e destino, cada um tem seu papel já inventado para si no teatro e tabuleiro da existência, a questão é a aceitação, ou, a insurreição contra este papel. Para Luiz Costa Lima, o controle, depois de efetivado, consente sob o efeito da pretensão de hegemonia, mantida por um certo discurso, a princípio de caráter religioso, depois de cunho secular. Essa pretensão se realiza quando se torna politicamente possível o pretense monopólio da verdade imposto além das cortes sagradas da Instituição. Que geralmente, não é observada em sua exatidão pela religiosidade popular, sempre re-criativa em suas percepções singulares. Daí, a importância que o sagrado na cultura popular, demonstrada por Guimarães Rosa, falar deste monopólio vetor de Deus e o Demo, destacado nos mecanismos de controle do ficcional. Portanto, a realidade é tecida de ficções, assim como a ficção é tecida de realidades, “segundo seu modelo consciente, é encobrimento prudente, e recalca sua aceção positiva de fazer, criar e inventar” (COSTA LIMA, 2009, p. 59). Podemos então, ver na obra de arte roseana um engenhoso quebra-cabeça sobre vetos e controles do imaginário sagrado no sertão humano.

Laura de Melo e Souza (2009) fala da transição de uma *macrodemonologia*, o Diabo nas malhas do antigo regime romano-ibérico medieval, para uma *microdemonologia*, isto é, o Diabo nas tensões do cotidiano brasileiro nas conjugações do que ela chama de “*Inferno Atlântico*”¹⁸¹, a colonização do imaginário demonológico brasileiro:

Tensão entre o racional e o maravilhoso, entre o pensamento laico e o religioso, entre o poder de Deus e o do diabo, embate, enfim, entre o Bem e o Mal marcaram desta forma concepções diversas acerca do Novo Mundo. Para os primeiros colonizadores e catequistas da América, que viveram numa época em que contendas religiosas dilaceravam a Europa, o recurso a tal embate não era simples retórica, mas índice de mentalidade onde o plano religioso ocupava lugar de destaque, mostrando-se presente nos mais diversos setores da vida cotidiana (SOUZA, 2009, p. 22).

¹⁸¹ SOUZA, Laura de Mello. *Inferno Atlântico*. Demonologia e Colonização séculos XVI – XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A evangelização da Europa teve que expulsar o demônio para terras distantes: a América. Logo, se transplantou e se adaptou aqui a cultura da *heterologia* do Demo, numa cultura assombrada pelas exterioridades do medo ao Diabo. Deste modo, facilmente aprisionando o homem superculpabilizado pela concepção do pecado e do inferno, o veto que fala Luiz Costa Lima, o controle dos imaginários de fé e de vida, pois o demo é o outro, o ameaçador, o que precisa ser eliminado:

A grande vedete da demonologia americana é o diabo: é ele que torna a natureza selvagem e indomável, é ele que confere os atributos da estranheza e da indecifrável aos hábitos cotidianos dos ameríndios, é ele sobretudo que faz das práticas religiosas dos autóctones idolatrias terríveis e ameaçadoras, legitimando assim a extirpação pela força (SOUZA, 2009, p. 29).

O Diabo se mudou para o novo continente, e isto foi extremamente vantajoso para os controladores do imaginário religioso ibérico, e extremamente desvantajoso para “os donos da terra”, isto, claramente verificado desde os *autos de fé* de Anchieta, o teatro do veto e do controle. E toda a projeção e figuração do diabólico até o século XX nos sertões do Brasil *romano-ibérico-católico* como uma combinação binária do universo, o céu se opondo ao inferno, a natureza à cultura, o espiritual ao temporal, o sagrado ao profano. Segundo Laura de Melo e Souza, em *O diabo e a Terra de Santa Cruz*¹⁸² (1995, p. 29), as navegações tinham três motivos que se entrelaçam de forma constante e contraditória: o divino, o natural e o humano. Na esfera divina, não existe Deus sem o Diabo; no mundo da natureza, não existe paraíso terrestre sem inferno; entre os homens, alternam-se a virtude e pecado, com as respectivas atitudes para fugir do demo e do inferno. As tensões resultantes destas *querelas sócio-culturais-teológicas* motivaram a ideologia da aventura marítima portuguesa e a concretização do mito do paraíso terrestre no novo mundo para a contabilização das almas, e dividendos comerciais. A percepção europeia sobre a nova terra passou por três fases a saber: da *edenização* do novo paraíso na América; para a detração da terra e das gentes, os mau selvagens; até chegar a demonização das crenças, práticas, hábitos, costumes e do cotidiano, o demo estava misturado em tudo, nas gentes, na fé, na fauna, na flora, nos espaços e tempos do viver muito perigoso por aqui no Brasil (SOUZA, 1995, p. 67). Vestiram

¹⁸² SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a terra de santa cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

o diabo, inicialmente com as roupagens europeias, e posteriormente com os diversos vetos do cotidiano colonial e republicano brasileiro¹⁸³.

Especificamente, na obra de arte em João Guimarães Rosa:

A ideia do artista ou poeta é modificada pelo papel concedido à imaginação. Essa cria um processo dinâmico que dissolve a separação entre sujeito e o objeto. A dissolução, à primeira vista, só toca o agente humano. A arte tem o poder de “humanizar a natureza”, de romper a dissociação entre o produtor e o objeto. Assim como o inverso: cor, forma, movimento e som rompem a clausura da matéria-prima. É verdade que a fusão efetuada conduz a outra forma de identidade humana: a ideia moral (COSTA LIMA, 2009, p. 147).

Toda a narratologia roseana é baseada numa pauta *sacro-moral* bem delineada na vivência do homem. Guimarães Rosa, em *Riobaldo Tatarana e Dimitri Zvialine*, dá sua contribuição para pensar o homem humano provisório capaz de perceber as instrumentalizações de *Deus* e *Demo* como vetos, controles e descontroles do imaginário. Neste ponto, se aproxima o poder divino, do poder criador do artista como criador de (in)finitos, a relevante e aparente homologia que aproxima as duas criações, realidades (sobre)naturais e arte literária:

Os mecanismos de controle, por definição, mudam de acordo com os valores que os configuram. Mas o fato de que o romance se tenha tornado o gênero dominante na ficção da modernidade não significa, de imediato, senão que certa configuração do controle metamorfozeou-se noutra (COSTA LIMA, 2009, 177).

A arte literária roseana é uma experiência social que possibilita ao indivíduo fazer reflexões, sínteses, reminiscências efetivas de novas formas e configurações da compreensão do sagrado. E esta sim, é uma função da literatura onde o barco do controle poderá ter outro timoneiro, o leitor, que optará seguir e deslizar o curso tradicional, ou *empoderado* de novos preceitos morais e religiosos, traçar outro roteiro, ressignificando o sagrado para sua viagem da vida. Neste caso, Riobaldo e Zviazline, seguem um roteiro interessantemente humano, demasiadamente humano.

¹⁸³ Além de Laura de Mello Souza, outros autores foram consultados para esta perspectiva, eles dialogam/contribuem para esta percepção da presença e funcionalidade do demo na cultura e sociedade. Cf: OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007 [...] BIRMAN, Patrícia. NOVAES, Regina. CRESPO, Samira (org.). *O Mal à brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997 [...] QUEIRUGA, André Torres. *Repensar o Mal*. Da Ponerologia à Teodiceia. São Paulo: Paulinas, 2012. E por fim, muito claro e preciso é a obra de Delumeau, sobre o homem superculpabilizado no Ocidente devido aos conceitos controladores do medo e do pecado. Cf. DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CONCLUSÃO

João Guimarães Rosa.

Não tive a oportunidade de lê-lo na juventude, na verdade quem o teve? E ainda hoje, o tem? Em meu mundo, pelos caminhos e circunstâncias existenciais tão habituais nos recôncavos da baixada fluminense, não o li, nem sabia que existia. Lá pelos caminhos da maioridade, habitando na capital do cerrado goiano, tive o primeiro contato com *Joãozito*, através de sua *primus inter pares*, o romance *Grande Sertão: Veredas*. Nisto, também devo agradecer ao Dr. Manoel Souza e Silva, no tempo em que fui seu aluno no curso de Letras da Universidade Federal de Goiás, ele me apresentou as inesgotáveis veredas do mestre Rosa. Também contribuiu para isso, meu também professor, o Dr. Jorge Alves Santana, nas aulas de Literatura Brasileira. Desde aquela época, adentrei no árduo processo de esclarecimento literário, usei saber, e comecei a sair da auto-culpável minoridade intelectual ao sair das primeiras margens do Rio, da baixada fluminense. Então, li, reli o *Grande Sertão*, a partir dali, por ousar ser insólito, “eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia” (GSV, p. 505).

Ao término da graduação em Letras, na Universidade Estácio de Sá (RJ), orientado e incentivado pelo Dr. Pe. Pedro Paulo Alves dos Santos, apresentei um breve trabalho chamado *Nem Deus, nem demo: Diadorim. A metáfora da Religião em Grande Sertão: Veredas*. Uma pesquisa que investigou a interligação entre Diadorim e Deodorina da Fé na estética religiosa e literária de João Guimarães Rosa a partir do conceito de Metáfora em Paul Ricoeur. Diadorim era (e, é) uma metáfora da religião, um postulado trans significador do santo (*divino*) e do profano (*diabólico*) que sobreviveram nas reminiscências de morte e(m) vida de Riobaldo Tatarana. Na graduação, “*Deus ou o Demo? – Sofri um velho pensar*” (GSV, p. 437), e ainda sofro essas inquietações, visto que, “nem tudo é linguagem na experiência religiosa, mas a experiência religiosa não existe sem linguagem”.¹⁸⁴

¹⁸⁴ RICOEUR, Paul. *Poética e Simbólica*. In: Iniciação à prática Teológica. Tomo I. São Paulo: Loyola, 1992, p. 29.

Vivia assim, entre *Nonada* e *Travessia*. Entendendo a necessidade de continuar o pensar roseano, fui aprovado na seleção para o corpo discente da primeira turma do mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro no ano de 2009. Resolvi continuar e aprofundar o meu olhar para o menino, Reinaldo, Diadorim e a Deodorina da Fé que vive e reina no sertão, não apenas riobaldiano, mas também, no imaginário de quem ousa ler o testemunho de Guimarães Rosa. Ali, percebemos que no comparativismo literário-filosófico-religioso está um campo de estudos profícuos, e em aberto. Orientado pelo Dr. Victor Hugo Adler Pereira (UERJ), defendi que o homem humano na obra *Grande: Sertão Veredas* é a proclamação roseana para possibilidade de escolher entre Deus e o Demo, ou nem um nem outro, mesmo que pareça algo impossível. Nesta veredazinha metodológica (re)adentrei na ficção roseana e lá estava novamente Diadorim, a Deodorina da fé como voz do homem humano através deste personagem ambíguo e figural.

Ainda hoje, ler e estudar a obra de Guimarães Rosa é um desafio de saber e sabor, isto porque “todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a que se destinam”.¹⁸⁵ Neste meu acolhimento testemunhal, orientado pelo Dr. Gilberto Garcia, é que me propus a realizar esta tese em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás: *Chronos kai Anagké: Vestígios do Sagrado em João Guimarães Rosa*, onde:

a literatura faz eco às grandes ansiedades do momento; ela repercute esteticamente o medo do misterioso e do desconhecido, de um universo que vai se livrando de suas amarras tradicionais, e vai penetrando no novo e desconhecido mundo moderno. As grandes cidades como Londres e Paris aparecem como a expressão dos mistérios desse mundo moderno e são metaforicamente representadas como se fossem labirintos, lugar do imponderável, cena de fatos imprevisíveis (PECHMAN, 2002, p. 228).

Entre nonada e a travessia roseana está o tempo vivido cosmológico aristotélico, o tempo interior psicologizante agostiniano, o tempo narrado da experiência entre os sortilégios do destino de todos os “homens humanos” naqueles lados do Norte das Minas Gerais, assim como em outros espaços e tempos onde vicejam homens humanos.

¹⁸⁵ SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989, p.58.

A obra de Guimarães Rosa questiona um imaginário sacro-religioso consolidado na cultura do Ocidente sobre as relações do Bem e do Mal na cultura e sociedade historicamente cristã. Discorda-se em parte de Vilém Flusser, que Rosa é um cristão inquietado que pelas instrumentalizações do maniqueísmo estabelecido. Na verdade, Deus e o Demônio estão com as peças do tabuleiro nas mãos, sair deste controle é o desafio do homem humano na modernidade, assim, *Grande Sertão: Veredas* e o conto *Chronos kai Anagké* formam duas imprescindíveis narrativas literárias que apresentam a compreensão de um sagrado, com as devidas preocupações sagradas comuns ao ambiente humano. Tanto no conto, quanto no romance, Deus e o Diabo, o bem e o mal, o certo e o incerto, o que existe e o que não há, são reflexões e questionamentos de valores basilares do catolicismo brasileiro sob a ótica da dúvida sobre a travessia humana.

Peter Burke (2004), no livro *Testemunha Ocular: história e Imagem*, defende que as imagens dão acesso ao mundo social, e que as mesmas testemunham contextos plurais da cultura e outras ordens para uma percepção de tecituras de uma época. A pesquisa icônica é relevante em suas narrativas representativas e expositivas, e é através delas que o pesquisador, com olhar crítico, pode desvendar as concepções do outro em cada sociedade. Burke (2004, p. 234) sabe que “as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas”, no entanto, defende que elas possuem o seu documentalismo, o seu teor testemunhal àqueles que percebem que há diversidade de narrativas que podem reconstituir um tempo e espaço peculiar.

Antonio Candido (2011, p. 174), chama de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações, a literatura aparece como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo, nem há homem, que possa viver sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação. Assim:

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da

ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 2011, p. 175).

Não há literatura, como se pensava, a inofensibilidade peculiar aos textos de ficção, mas sim um papel formador para a transfiguração de realidades, e como forma de expressão e conhecimento tem o seu papel humanizador. Não desprivilegiando a sempre prestigiada narrativa histórica, mas também defendendo a narrativa literária, esta tese pretendeu demonstrar que a obra de arte literária de João Guimarães Rosa é uma interpretação, arquivo e registro de tempos, espaços, vivências de um determinado imaginário sócio-religioso. Neste caso, a criação literária, como arte e expressão da sociedade, corresponde a uma necessidade de representação do mundo¹⁸⁶, algo empenhado na medida em que suscita uma visão do mundo.

Por isso, diante do testemunho de diversos autores e obras abordados nesta pesquisa, inclusive o meu, nestas considerações finais. Esta pesquisa destaca e defende que a obra de arte literária é um arquivo e registro de vestígios sócio-culturais, e que João Guimarães Rosa é um profundo intérprete do sagrado.

¹⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 49.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Cristiano Santos. *Nem Deus, nem Demo: o homem humano no palco polifônico do Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Todas as Musas, 2014.

_____. OLIVEIRA, Irene Dias; GARCIA, Gilberto Gonçalves (Org.). *As Religiões Afrobrasileiras pedem passagem*. São Paulo: Fonte Editorial, 2014.

_____. *O Imaginário Afro-brasileiro de Guimarães Rosa em Corpo Fechado e São Marcos*. Paralelus: Revista de Estudos de Religiões da UNICAP, v. 5, n 10, p. 299-312, jul/dez de 2014.

_____. *De Diadorim à Deodorina da Fé: Metáforas da Religião em Grande Sertão: Veredas*. In: ARAUJO, Cristiano Santos (Org.). *Instruçados: Olhares sobre Religião, Cultura e Sociedade*. Goiânia: América/PUC Goiás, 2014, v. 1, p. 249-262.

ARAUJO, Heloisa Vilhena. *O Roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *A Poética*. 3 ed. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARRIGUCCI Jr, Davi. *O mundo misturado. Novos Estudos*. CEBRAP, n.40, nov. de 1994.

ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

_____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AVELAR, Mário. *Metaficção*. In: CEIA, Carlos (org). *E-Dicionário de Termos Literários*: www.fcsh.unl.pt/edtl, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço. Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.

BARBOSA, Rogério Monteiro. *A narração e a descrição: uma análise do positivismo e do pós-positivismo a partir da literatura*. Belo Horizonte: PUC MG, 2008, mimeo, dissertação de mestrado, 107 f.

BARCELLOS, José Carlos. *Em busca do significado teológico de obras literárias: uma abordagem a partir da hermenêutica*. Niterói: Revista Gragoatá, Instituto de Letras da UFF, vol. 8, 2000, p. 113-128.

_____. *Literatura e Espiritualidade*. Bauru: EDUSC, 2001.

_____. *Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo*. In: NUMEN – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Juiz de Fora: EDUF/JF, jul./dez., 2002, v. 3, n. 2, p. 9-30.

_____. *Entre o Pai e Filho: O Cristianismo dilacerado em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de José Saramago*. In: Linhas e Entrelinhas. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, FFLCH – USP, 2003, p. 149-153.

BARROS, José D'Assunção. *História e Literatura - novas relações para novos tempos*. São Paulo: Revista “*Contemporâneos*”, nº6, maio/out. 2010, p. 1-27.

_____. *Paul Ricoeur: a consonância dissonante, encontros entre Historicismo, Hermenêutica e Fenomenologia*. In: Teoria da História, vol. 4. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 183-264.

_____. *Paul Ricoeur e a narrativa histórica*. História e Imagem. n. 12, abril/2011 - ISSN 1808-9895 [www.historiaimagem.com.br]

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BERNARDO, Gustavo Krause. *A Ficção Cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *O Livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BIRMAN, Patrícia. NOVAES, Regina. CRESPO, Samira (org.). *O Mal à brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997

BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

BOLLE, Willi. *Grandesertao.br*. São Paulo: Duas cidades, 2004.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990.

- BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. 2. ed. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- BOSI, Alfredo. *A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere*. in: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 221-237.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRADEN, Charles S. *Les Livres Sacrés de L'Humanité*. Paris: Payot, 1955.
- BRUNNER, Emil. *Nossa Fé*. Trad. Helberto Michel. São Paulo: Sinodal, 1966.
- BROSSEAU, Marc. *Des Romans-Géographes*. Paris: L'Hamattan, 1996.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. *Testemunha Ocular: história e Imagem*. Bauru: Educs, 2004.
- CAIMI, Claudia. *Literatura e História: A Mimese como mediação*. Itinerários, Araraquara, 22, 2004, p. 59-68.
- CALASSO, Roberto. *A Literatura e seus Deuses*. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALINESCO, Matei. *The Function of the Unreal: Reflection on Mircea Eliade Short Fiction*. In: GIRARDOT, N. J. (ed) *Imagination and Meaning*. The Scholarly and Literacy Worlds of Mircea Eliade. New York: The Seabury Press, 1982, p. 138-161.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2011.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHIAPPINI, Ligia. *Grande Sertão: Veredas: a meta-narrativa como necessidade diferenciada*. Scripta, Belo Horizonte, v.2, p. 190-204, 1998.

CHISHOLM, Hugh (ed). *James Darmesteter*. in: *Encyclopædia Britannica*, 11^a ed., tomo 7. Cambridge: University Press, 1911, p. 835-836.

CONCHE, Marcel. *Épicure – Lettres e Maximes*, Épiméthée. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

CORPAS, Daniele. *Grande Sertão: Veredas e Formação Brasileira*. Campinas: Revista da ANPOLL, vol. 1, n. 24, 2008.

_____. *Tudo tinha de parecer um social: Perspectiva crítica e retórica justificadora no narrador de Grande Sertão: Veredas*. Terceira Margem/UFRJ, ano IX, n. 11, 2005.

CORREA, Roberto Lobato. ROSENDHAL, Zeny. *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

_____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

_____. *Geografia: Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSTA, Ana Luisa Martins. *Rosa: ledor de relatos de viagem*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética da Aristóteles*. Mimese e Verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COUTO, Mia. *O sertão como savana africana*. In: *Pensamentos*. Maputo: Ndjira, 2005, p 105-118.

COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. 2 ed. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Grande Sertão: Veredas – Travessias*. Coleção Textos fundamentais. São Paulo: Realizações, 2013.

CROATTO, José Severino. *As experiências da linguagem religiosa*. Uma introdução à fenomenologia da religião. 3 ed. Tradução de Carlos Maria Vásquez Gutiérrez. São Paulo: Paulinas, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 2000.

DACANAL, José Hildebrando. *Riobaldo e Eu*. Porto Alegre: Soles, 2009.

DARMESTETER, James. *Ormazd et Ahriman: leurs origines et leur histoire*. Paris: Hachette, 1877.

DE MORAES, Anita Martins Rodrigues. *A ficção pela nação: investigando formas de controle do imaginário em Luandino Vieira*. Revista Cerrados, UNB, vol. 19, n. 30, 2010, p. 107-122.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira. Et al (org). *Veredas de Rosa*. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: CESPUC, 2000. Seminário realizado na PUC de Minas (BH) em agosto de 1998.

DUBOIS, Claude Gilbert. *O imaginário da renascença*. Brasília: Ed. da UNB, 1995.

DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. *Ormazd et Ahriman*. L'aventure dualiste dans l'antiquité. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.

_____. *A Religião Iraniana*. in: As Religiões do Antigo Oriente. DRIOTON, Étienne (et all). São Paulo: Flamboyant, 1958, p. 113-155.

DUNCAN, James. *A paisagem como um sistema de criação de signos*. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagens, textos e identidade. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

DURÃES, F. S. *O mito de Fausto em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. 5ª edição. Traduzido por Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *O Sagrado e o Profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Aspectos do mito*. Libosa: Edições 70, 2000.

_____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Mefistóles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. 1. Ed. Lisboa: Livros do Brasil, 1990.

_____. *Le Serpent*. Paris: Éditions de L'Herne, 1989.

_____. *Nostalgie des Origines*. Méthodologie et histoire des religions. Paris: Gallimard, 1971.

ELIADE, Mircea. COULIANO, Johan P. *Dicionário das Religiões*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FINAZZI-AGRO, Ettore. *A perfeita imperfeição: Transição e permanência em Grande Sertão: Veredas*. In: Suplemento Especial Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura, maio de 2006.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade*. A literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Herder, 1963.

_____. *A escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Bodenlos*. Uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Outros espaços. Conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos (14 de março de 1967), *Architecture, mouvement, continuité*, no 5, outubro de 1984.

_____. *Outros espaços*. In: *Ditos e escritos*. São Paulo: Forense, 2006.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. Estudos de mitologia poética. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A Literatura Fantástica de Guimarães Rosa antes das primeiras histórias*. Olho d'água, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 141-156, 2012.

GAUCHET, Marcel. *A dívida do sentido e as raízes do Estado*. In: CLASTRES, Pierre (Org.). Guerra, religião, poder. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Le désenchantement du monde*. Paris: Gallimard, 1985.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma Poética da Modernidade*. Uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. GENTIL, Hélio Salles. *Introdução Tempo e Narrativa*, p. XIV. in: RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. 3 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. XI-XXII.

GOETHE. *Fausto*. 4 ed. Tradução de Jenny Klabin Segall; prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss; pós-fácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

GRESCHAT, Hans-Jürgen. *O que é Ciências da Religião*. Tradução de Frank Usarski. São Paulo: Paulinas, 2005.

GROSS, Eduardo. *Manifestações Literárias do Sagrado*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2002.

GUIMARÃES, André Eduardo. *O Sagrado e a História*. Fenômeno religioso e a valorização da história à luz do anti-historicismo de Mircea Eliade. Porto Alegre: EDPUCRS, 2000.

GUSDORF, Georges. *Mito e Metafísica*. São Paulo: Convívio, 1979.

HANSEN, João Adolfo. *O Sertão de Rosa: a ficção da linguagem*. In: Suplemento Especial Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura, maio de 2006.

_____. *A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOISEL, Evelina. *Cartografias do sertão Rosiano*. Léngua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, UFES, v. 13, n. 6, 2014.

_____. *Grande Sertão: Veredas*: uma escritura biográfica. Salvador: Academia de Letras da Bahia/Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2006.

_____. Sobre cartografias literárias e culturais. In: MESSINA, Lea; BITENCOURT, Gilda N.; SCHIMIDT, Rita Terezinha. *Geografias literárias e culturais*: espaços e temporalidades. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 149-156.

HORTON, B. J. *Moderno dicionário de xadrez*. Tradução de Flávio de Carvalho Junior. 3. ed. São Paulo: Ibrasa, 1973.

HUFF JUNIOR, Arnaldo. RODRIGUES, Elisa. *Experiências e Interpretações do Sagrado*. Interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos. São Paulo: Paulinas, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

IUSKOW, Abrão. *O internauta*: material do professor. Florianópolis: Sophos, 1998.

JOBIM, José Luís. *Introdução aos Termos Literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

_____. *O ato da leitura*. vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOHNSTON, Maria Amália. *Paixão de Diadorim segundo Riobaldo*. In: Revista Colóquio/Letras. Fundação Calouste Gulberkian. Ensaio, nº 76, Nov. 1983, p. 10-17.

KIELING, Márcia Schild. *Aplicando a Fenomenologia de Ingarden*: análise do poema Natal, de Lara de Lemos. Porto Alegre: EDPUCRS, Revista Letras de hoje, v. 41, n. 2, edição especial, p. 1-10, ano de 2006.

_____. *Minha gente*: o peão e o enxadrista “Minha gente”. Revista Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 47, n. 2, abr./jun., 2012, p. 201-204.

KROGUMA, Paulo. *Conflitos do imaginário*: a reelaboração de práticas e crenças afro-brasileiras na metrópole do café. São Paulo: Annablume, 2001.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os Escritores e Escrituras*: retratos teológico-literários. São Paulo: Loyola, 1999.

LAGO, Lorenzo. HEIMER, Haroldo. SILVA, Valmor da (orgs). *O Sagrado e as Construções de Mundo*. Goiânia: EDUPUCGO, 2004.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. *História e Ação na Teoria da Narratividade de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEFORT, Claude. *Pensando o político: ensaios sobre democracia, revolução e liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

LE MOS, Carolina Teles. *O Sagrado e a Experiência Religiosa*. in: *O Sagrado na Vida*. REIMER, Ivoni. SOUZA, João Oliveira (orgs). *O Sagrado na vida*. Subsídios para aulas de Teologia. Goiânia: EDUPUCGO, 2009, p. 17-23.

LEVI, Primo. *Rapport sur Auschwitz*. Paris: Kimé, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O feiticeiro e sua magia em Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

_____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

_____. *L'homme nu*. Mythologiques. Paris: Plon, 1971.

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário & a Afirmação do Romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. *O Controle do Imaginário*. 2 ed. Razão e Imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1989.

_____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *O Fingidor e o Censor*. No ancien regime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

_____. *Uma Questão da Modernidade: o lugar do imaginário*. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Uma questão da modernidade: o lugar do imaginário*. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 57- 77.

_____. *O Sertão e o mundo*. In: *Por que Literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966, p. 71-97.

LORENZ, Gunther. João Guimarães Rosa. in: *Diálogo com a América Latina: Panorama de uma literatura do futuro*. tradução de R.C. Abílio e F. de S. Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

_____. Diálogos com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. 2 ed. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

MACHADO, Luís Eduardo Wexell. *O fantástico em O mistério de Highmore Hall e Tempo e destino, os primeiros contos de Guimarães Rosa*. Fronteiras - Revista digital do Grupo de Pesquisa "O Narrador e as Fronteiras do Relato", São Paulo, PUC, v. 3, n. 3, p. 69-85, 2009.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo. *Teologia e Literatura*. Cadernos de Pós-graduação. n. 9. São Paulo: Editora da UMESP, 1997.

_____. *Representações do bem e o mal em perspectiva teológico-literária: reflexões a partir de diálogo com Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa*. In: Estudos de Religião 24. São Bernardo do Campo: UMESP, 2003.

_____. *A Bíblia como obra literária*. Hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. Comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

MAGGIE, Yvonne. *Fetichismo, feitiço, magia e religião*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

_____. *Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional da UFRJ, 1988.

MALARD, Letícia. *Minas Gerais em Guimarães Rosa*. In: *O espaço geográfico no romance brasileiro*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 33-50. (Casa de Palavras).

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1998.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura*. Reflexão teológica a partir da antropologia nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1995.

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

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO, Adriana Ferreira. HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Grafias do sertão: travessias transdisciplinares*. In: DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, p.15-21.

MEYER-Clason. *Diadorim – Le diable dans la rue, au milieu du tourbillon*. Paris: édition Albin Michel, 1965.

MEYER, Mônica. *Ser-Tão Natureza*. DUARTE, Lélia Parreira. *Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Ensaio sobre conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

_____. *O espaço iluminado no tempo volteador (Grande Sertão: Veredas)*. In: *Revista da USP, Estudos avançados, 20 (58), 2006*.

MORAÑA, Mabel. *Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en siglo XX*. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas: Ed. Unicamp/Memorial da América Latina. Volumes I, II, III. 1993, p. 479-515.

MOSCOVICI, Serge. *A máquina de fazer deuses*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres Rosianas – percursos pelo Grande Sertão: Veredas*. Itajaí: UNIVALI Editora, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Zaratustra*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza. *Linguagens da religião*. Desafios, métodos e conceitos centrais. São Paulo: Paulinas, 2012.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no ocidente cristão*. Bauru: Edusc, 2004.

_____. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

NUNES, Benedito. *O dorso do Tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Crivo de Papel. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Literatura e Filosofia: Grande Sertão: Veredas*. In: LIMA, Luiz Costa (org). Teoria da Literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, Vol. 1, p. 220-235.

_____. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In: RIDEEL, Dirce Cortes (org). Narrativa: Ficção e História. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. 2 ed. Tradução de Walter O. Schulupp. Sinodal: São Leopoldo, 2001.

PALMÉRIO, Mário de Ascensão. *Errância através do mundo roseano*. In: PROENÇA, Ivan Cavalcanti (Org.). *Mário Palmério: seleta*. Rio de Janeiro: J. Olympio/Brasília: INL, 1973.

PAULA, Adna Candido de. *Ciência da religião e teoria literária: Por uma aproximação fenomenológica do sagrado*. Juiz de Fora: Revista Ipotesi, v.16, n.2, jul./dez. 2012, p. 141-151.

PECHMAN, Robert. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEIRANO, Mariza. *O dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

_____. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Petrópolis: Vozes, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Apresentação do dossiê "História Cultural & Multidisciplinaridade"*. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/Novembro/Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4.

PIAZZA, Waldomiro O. *Religiões da Humanidade*. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PRANDI, Reginaldo. *Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: Sincretismo, branqueamento e africanização*. In: Faces da tradição afro-brasileira. Salvador: CEAO, 2006.

PRITCHARD, Evans. *Bruxaria, oráculos e magia entre os azandes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

QUEIRUGA, André Torres. *Repensar o Mal. Da Ponerologia à Teodiceia*. São Paulo: Paulinas, 2012.

RADUY, Ygor. *Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: Desenraizamento e Sacralização*. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, v. 7, 2006.

REIMER, Haroldo. *O Sagrado em Rudolf Otto*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2014 a, mimeo.

_____. *O Sagrado em Mircea Eliade*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2014 b, mimeo.

REIMER, Ivoni. SOUZA, João Oliveira (orgs). *O Sagrado na Vida*. Subsídios para aulas de Teologia. Goiânia: EDPUCGO, 2009.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, José Carlos. *Tempo, História e Compreensão Narrativa em Paul Ricoeur*. *Locus*, vol.12, n°1, jan/jul 2006, p.17-40.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa*. 3 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: EDUNICAMP, 2007.

_____. *Metáfora Viva*. Portugal: Rés, 1989.

_____. *Poética e Simbólica*. In: Iniciação à prática Teológica. V 1. São Paulo: Loyola, 1992.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Interpretação e ideologia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *O mal*. Um desafio à Filosofia e à Teologia. São Paulo: Papyrus, 1988.

_____. *Qu'est-ce qu'un Texte? Expliquer et Comprendre*, in BUBNER, R. & K. CRAMER, K., & WIEHL, R., *Hermeneutik und Dialektik*, II, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1970, 181-200, este artigo e outros textos de Ricoeur sobre o argumento estão reunidos em *Dal Testo all'Azione. Saggi di Ermeneutica*, Jaca Book, Milão, 1989.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ROHDEN, Cleide Cristina Scarlatelli. *A Camuflagem do Sagrado e o Mundo Moderno à luz do pensamento de Mircea Eliade*. Porto Alegre: EDIPUCRGs, 1998.

RÓNAI, Paulo. *Tutaméia*. Jornal 'O Estado de São Paulo', 16 e 23 mar. (1968 - Supl. Lit.) in: GUIMARÃES ROSA/Coletânea organizada por Eduardo F. Coutinho, Coleção Fortuna Crítica, Rio de Janeiro:1983.

_____. *Comentário introdutório à 19 edição de Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. *Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Scripta, v.5, n. 10, p. 243-248, 2002.

_____. *O Brasil de Rosa*. Amor e poder. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Série brasileira/biblioteca lusobrasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Ficção completa*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

_____. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, Meu pai*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin Holzertmayr. *Roteiro de Leitura de Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Os Descaminhos do Demo*. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Imago/Edusp, 1993.

_____. *Desenveredando Rosa*. São Paulo: Topbooks, 2006.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SALGUEIRO, Wilbert (org). *O Testemunho na Literatura*. Representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: EDUFES, 2011.

_____. *O que é Literatura de testemunho* (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). Revista Matraca, rio de janeiro, v.19, n.31, jul./dez, 2012, p. 284-303. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22610>

SAINTE-BEUVE. *Qu'est-ce qu'un classique?* T. III, 1850, p. 42. In: *Le Constitutionnel*, 21 oct. 1850. Disponível em: <http://www.tierslivre.net/litt/lundi/classique.PDF> . Acesso em: 9 jun. 2017.

SANTIAGO, Silviano (org). *Intérpretes do Brasil*. 2 ed. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. *Literatura e religião: a relação buscando um método*. Dossiê Religião e Literatura. Belo Horizonte: Revista Horizonte, v. 10, n. 25, jan./mar, 2012, p. 29-52.

SANTOS, Ildália Aguiar de Souza; AMORIM, Joyce Glenda Barros. *Borges, o tempo e "O milagre secreto"*. Cadernos do IV Congresso Internacional de Letras da Faculdade de Letras y Filosofia na Universidade de Buenos Aires, ISBN 978-987-1785-51-3, ano de 2010, p. 533-536. in: <http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/borges-o-tempo-e-%E2%80%9Co-milagre-secreto%E2%80%9D>. Acessado em 11 de agosto de 2016.

SANTOS, Pedro Sérgio dos. *Xadrez*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A imaginação*. Porto Alegre: LPM, 2013.

SCHÜLER, Donaldo. *Grande Sertão – Estudos*. In: Coleção Fortuna Crítica 6 - Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção*. In: *Revista Letras*, Dossiê Literatura, Violência e Direitos Humanos, nº 16, jan-jun, 1998, p. 9-37.

_____. *A literatura do trauma*. In: *Revista Cult*, nº 23, jun., 1999.

_____. *Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*. In: *Revista Letras*, nº 22, jan.-jun., 2001, p. 121-131.

SILVA, Daniele Silva da. *O si-mesmo como um outro* (Resenha). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 103-108, out./dez. 2008.

SOPHER, David. *Geography of Religions*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967.

SPERBER, Suzi Frankl. *Sagrado, Poesia e Efabulação*. in: GROSS, Eduardo. *Manifestações Literárias do Sagrado*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2002, p. 83-99.

_____. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SOARES, Dionísio Oliveira. *A Apocalíptica no Zoroastrismo, Judaísmo e Cristianismo: uma análise das relações entre Avesta, Dn 12,1-3 e Mt 27,51b-53 quanto à ideia da ressurreição*. Rio de Janeiro, 2011, 387 p. Tese de Doutorado - Departamento de Teologia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____. *As influências persas no chamado judaísmo pós-exílico*. *Revista Theos*. Campinas, 6 ed. v.5, n. 2, dezembro de 2009, p. 1-24.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de santa cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Inferno Atlântico*. Demonologia e colonização - séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 2007.

STARLING, Maria Helena Gurgel. *Travessias*. In: *Suplemento Especial Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura, maio de 2006.

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Coleção Novos cadernos do Mestrado. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TERRIN, A. N. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.

TOLEDO, Marcelo de Almeida. *Grande sertão: veredas: as trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana*. São Paulo: Massao Ohno, 1982.

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

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte: Comunicação; Brasília: INL, 1974.

USARSKI, Frank. *Constituintes da Ciência da Religião*. Cinco ensaios em prol de uma disciplina autônoma. São Paulo: Paulinas, 2006.

_____. PASSOS, João Décio. *Compêndio de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulus, 2013.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Fé e linguagem*. In: *Escritos de filosofia: problemas de fronteira*. São Paulo: Loyola, 1986, p. 159-189.

WUNENBURGER, Jean Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

WACH, Joachim. *Sociologia da religião*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Paulinas, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance – tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul. Universidade de Caxias do Sul/Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes, 1977.