

# VEREDAS DA FÉ: UM DISCURSO SOBRE O BEM E O MAL EM “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Mariana Vicente Mezzalira Passoni

Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora de Literatura, Língua Inglesa, Música e Canto no Centro de Estudos Filosófico-Teológicos *Redemptoris Mater* de Brasília. E-mail: fernando.mariana@outlook.com

**Resumo:** *Esse artigo se propõe a fazer uma leitura da obra “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, sob a perspectiva da fé do personagem-narrador Riobaldo, cujas inquietações refletem, não apenas sua realidade particular, mas transbordam e refletem questões do ser humano, já que nas palavras do próprio autor, “o sertão é o mundo”.*

**Palavras-chave:** *Literatura Brasileira. Guimarães Rosa. Fé. Universalidade.*

**Abstract:** *This article proposes to make a reading of the work “Grande Sertão: Veredas”, from Guimarães Rosa, from the perspective of the faith of the narrator-character Riobaldo, whose concerns reflects not only their particular reality, but they overflow and reflect questions of the human being, since in the author’s own words, “the sertão is the world”.*

**Key words:** *Brazilian literature. Guimarães Rosa. Faith. Universality.*

**Resumen:** *Este artículo pretende hacer una lectura de la obra “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, desde la perspectiva de la fe del personaje-narrador Riobaldo, cuyas inquietudes manifiestan, no solo su realidad particular,*

*mas transbordam y muestran cuestiones del ser humano, ya que en palabras del propio autor, “el sertão es el mundo”.*

**Palabras-clave:** *Literatura Brasileña. Guimarães Rosa. Fe. Universalidad.*

**Sommario:** *Questo articolo si propone di fare una lettura dell’opera “Grande sertão: Veredas”, di Guimarães Rosa, nella prospettiva della fede del personaggio-narratore Riobaldo, le cui inquietudini riflettono, non solo la sua realtà particolare, ma straripano e riflettono questioni dell’essere umano, giacché nelle parole dell’autore, “il sertão è il mondo”.*

**Parole chiave:** *Letteratura brasiliana. Guimarães Rosa. Fede. Universalità.*

**Résumé:** *Cet article propose de faire une lecture de l’oeuvre “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, sous la perspective de la foi du personnage Riobaldo, dont les inquiétudes reflètent, pas seulement sa réalité particulière, mais débordent et reflètent les questions de l’être humain, étant donné que l’auteur lui-même dit. “Le sertão est le monde”.*

**Mots-clés:** *Littérature Brésilienne. Guimarães Rosa. Foi. Universalité.*

## INTRODUÇÃO

*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.*

(Guimarães Rosa)

A Literatura, por definição, é uma forma de conhecimento da realidade que se serve da ficção e tem como meio de expressão a linguagem artisticamente elaborada, ou seja, Literatura é a Arte da Palavra. As obras literárias nos ajudam a compreender sobre nós mesmos e sobre as mudanças do comportamento do homem ao longo dos séculos e, a partir dos exemplos, ajudam a refletir sobre nós mesmos. A própria Igreja reconhece a importância das Artes, como vemos na Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, do Concílio Vaticano II:

*A literatura e as artes são também, segundo a maneira que lhes é própria, de grande importância para a vida da Igreja. Procuram elas dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias e alegrias, necessidades e energias, e desvendar um futuro melhor. Conseguem assim elevar a vida humana, que exprimem sob muito diferentes formas, segundo os tempos e lugares<sup>1</sup>.*

Partindo dessas afirmações, esse artigo propõe uma leitura da obra **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, sob a ótica da fé, da existência de Deus e da batalha travada entre o Bem e o Mal, a partir do diálogo entre o personagem-narrador Riobaldo e seu interlocutor (um forasteiro que, embora

<sup>1</sup> Cf. CONCÍLIO VATICANO II, *Gaudium et Spes*, n. 62.

não se registre na obra sua parte do discurso, é possível subentender suas reações a partir das falas de Riobaldo, como em “*sua alta opinião compõe minha valia*”, p. 4, por exemplo).

Para tanto, se faz necessário uma breve apresentação do autor e da obra. João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo (MG), em 1908, numa família numerosa (era o mais velho de seis irmãos), na qual o pai era juiz de paz e contador de histórias. Formou-se em medicina, mas sempre teve uma paixão especial pela linguagem, tornando-se poliglota e permitindo que exercesse o cargo de embaixador do Brasil em Hamburgo, Bogotá e Paris. Em suas palavras,

*Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração<sup>2</sup>.*

Como embaixador, protegeu e facilitou a fuga de judeus perseguidos pelo nazismo, o que lhe rendeu uma homenagem recebida em Israel, em abril de 1985 (seu nome foi dado a um bosque que fica ao longo das encostas que dão acesso a Jerusalém). Guimarães volta ao Brasil em 1951, e passa a dedicar-se a literatura.

Suas obras registram um olhar do mundo através da linguagem regional, musical e cheia de neologismos e, embora tenha por cenário o sertão de Minas Gerais, são leituras universais do ser humano, justificando a expressão repetidamente utilizada pelo personagem Riobaldo: “o sertão é o mundo”.

---

<sup>2</sup> Em entrevista concedida a uma prima, estudante, no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte, MG, em 1925.

Em 1956, publica **Grande Sertão: Veredas**, causando grande impacto no cenário da literatura brasileira e dividindo os críticos, que ora aclamavam a técnica e linguagem surpreendentes, ora atacavam ferozmente as inovações formais da obra. Ainda assim, recebe diversas premiações e o reconhecimento internacional. Na obra, Riobaldo, um fazendeiro já em idade avançada, ex-jagunço, narra a um interlocutor forasteiro sua vida, em meio a questionamentos sobre Deus, a luta do Bem contra o Mal (personificada em causos do sertão e na experiência com a jagunçagem), aforismos, definições do amor. Trata-se de um homem tentando compreender sua própria história, reconciliar-se com ela, ser justificado de suas ações, para assim conseguir encontrar a paz de espírito na velhice. Daí a universalidade da obra, já que tais sentimentos e questionamentos são inerentes ao ser humano, independente do tempo e espaço em que se encontra<sup>3</sup>.

Guimarães Rosa falece em 1967, três dias depois de assumir sua cadeira na Academia Brasileira de Letras, e sua obra permanece como uma fonte inesgotável de (re)leituras, pois ele criou um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que são, assim, parte da vida. Para finalizar essa introdução, utilizo-me das palavras de Afrânio Coutinho, "*através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana*"<sup>4</sup>.

### **1 "EU QUASE QUE NADA NÃO SEI. MAS DESCONFIO DE MUITA COISA"**

Grande Sertão: Veredas foi publicado em maio de 1956. Como toda poesia, a vontade de ler em voz alta é grande. A preocupação de Rosa com a oralidade é enorme, embora o uso de alguns sinais gráficos, com destaque

<sup>3</sup> Há estudos comparativos com a obra que tomam por base desde o mito grego de Édipo até o Fausto, de Goethe.

<sup>4</sup> COUTINHO, A. *Notas de Teoria Literária*. Ed. Vozes, 2008, 1ª edição.

para os dois pontos, possa às vezes não transparecer tal cuidado. A narrativa toda é uma fala, as reminiscências de Riobaldo são contadas por ele como uma série de causos a um interlocutor não identificado. Ele conta como pertenceu a bandos de jagunços e chegou a ser chefe, conhecido pelos outros como “Lagarta de Fogo” por sua pontaria certa. Aí conhecemos personagens como Zé Bebelo, que o apadrinha; Hermógenes, que encarna o diabo; e Joca Ramiro, homem “de três alturas”. E ouvimos sua história com Reinaldo, filho de Ramiro, que deseja vingar o pai. Naquele mundo em que os homens se dividem entre ser jagunços e padres, e em que é preciso ter “dura nuca e mão quadrada” para sobreviver, Riobaldo narra sua amizade com Reinaldo, sem saber que na verdade se trata de uma moça, Diadorim, e sua insegurança sobre a existência do diabo. Este é o núcleo dramático da história.

Em Rosa, tudo se mistura: infinito e circunstancial, cheio e vazio, interior e exterior, Deus e diabo, erudito e popular, poesia e prosa, universal e local, cerebral e cordial, meditação e aventura. Durante toda a narrativa de Riobaldo, Rosa se aproveita do falar cadenciado, extremamente rítmico e musical para cativar o interlocutor/leitor, e, em vários momentos, a alusão ao uso intencional desse recurso oral é ainda mais evidenciado pela importância que Riobaldo dá aos versos de um cantador, como no trecho a seguir:

*Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sem razoável valor (...) Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que nem em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela. Sentimento que não espairo; pois eu mesmo nem acerto o mote disso – o que queria e o que não queria, estória sem final. O correr da vida*

*embrulha tudo, a vida é assim: esquentada e esfria, aberta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava<sup>5</sup>.*

Ao possibilitar que Riobaldo crie também seus versos (que para ele são importantes, a ponto de, depois de anos, ainda guardá-los na memória), Rosa deixa clara a mensagem de que a lembrança dos acontecimentos, mais do que aos afetos, está intrinsecamente ligada à performance do relato. É como podemos ver, nesta fala de Santo Agostinho:

*Chego agora aos campos e às vastas zonas da memória, em que repousam os tesouros das inúmeras imagens de toda a espécie de coisas introduzidas pelas percepções; em que estão também depositados todos os produtos do nosso pensamento, obtidos através da ampliação, redução ou qualquer outra alteração das percepções dos sentidos, e tudo aquilo que nos foi poupado e posto à parte ou que o esquecimento ainda não absorveu ou sepultou. Quando estou lá dentro, evoco todas as imagens que quero. Algumas apresentam-se no mesmo instante, outras fazem-se desejar por mais tempo, quase que são extraídas dos esconderijos mais secretos. Algumas precipitam-se em vagas, e enquanto procuro e desejo outras, dançam a minha frente com ar de quem diz: 'Não somos nós por acaso?', e afastam-se com a mão do espírito da face da recordação, até que aquela que procuro rompe da névoa e avança do segredo para o meu olhar; outras surgem dóceis, em grupos ordenados, à medida que as procuro, as primeiras retiram-se perante as segundas e, retirando-se, vão recolocar-se onde estarão prontas*

---

<sup>5</sup> ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*, 33ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 278.

*a vir de novo, quando eu quiser. Tudo isso acontece quando conto qualquer coisa de memória*<sup>6</sup>.

E quando Rosa trata de definir o que é o homem do sertão, cita muitos exemplos: Goethe, Dostoievski, Tolstoi, Balzac e Flaubert “nasceram no sertão”. E por quê? Porque conhecem os vazios da alma, os descampados do mundo, e são, no fundo, solitários. “O sertão é o terreno da eternidade, da solidão”, diz ele. “O sertão é dentro da gente”. Em outra passagem: “Este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, o modelo de meu universo”. É no sertão que se depara abertamente com os paradoxos desse universo, com seus mistérios traduzidos em realidade. E isso se manifesta no uso da língua: “O idioma é a única porta para o infinito”; “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito”; “Tudo é a ponta de um mistério”; “Ah, a dualidade das palavras!”. A própria existência da palavra – signo e coisa ao mesmo tempo – é paradoxal. E por isso cada uma delas, como recomendava nas cartas a seus tradutores Curt Meyer-Clason e Edoardo Bizzarri, deve trazer “*algo de meditação ou aventura*”<sup>7</sup>.

Riobaldo começa sua narrativa com a palavra “*nonada*”, e segue contando uma série de “causos” acontecidos com pessoas conhecidas, aos quais ele mistura seus aforismos, definições do sertão e indagações a respeito da existência ou não do diabo.

*Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com morador; e onde criminoso vive seu cristojesus, arredado do arrocho de autoridade (...) pão ou pães, é questão de opiniões...O sertão está em toda parte (...) Viver é negócio muito perigoso...(...) Que o que gasta, vai gastando o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? É e*

<sup>6</sup> Santo Agostinho, *apud* LE GOFF, 2003. p. 446.

<sup>7</sup> ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. (1958- 1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 e ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano*. T. A. Queiroz Editor-Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

*não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus junto. Vi muitas nuvens<sup>8</sup>.*

Ora, se nos casos, Riobaldo questiona a influência do diabo nas ações humanas e fundamenta a inclinação do homem para o mal, as atitudes dos jagunços (traições, assassinatos, vinganças, canibalismo), que os levam à guerra uns contra os outros, também servem para evidenciar como a maldade humana pode aproximar os homens do Maligno. Para o narrador, a importância de discutir sua existência advém de um possível pacto que ele fez, vendendo sua alma em troca da liderança do bando de jagunços, mas que não foi finalizado, já que Riobaldo foge com medo. Assim, a não existência do Maligno lhe possibilita a tranquilidade de não estar fadado à condenação eterna, como se vê em "*Minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha?*".

Nesse sentido, faz-se um paralelo com a máxima *homo homini lúpus*, no contexto da obra **O Leviatã**, de Hobbes, a partir da qual é possível concluir que o Homem tem um grande potencial para o bem, mas também para o mal, especificamente quando procura apenas os seus próprios interesses, não se importando com o seu próximo. Muitas vezes, essa atitude de lobo é revelada através da frase "*os fins justificam os meios*". Segundo Hobbes, em um estado natural, o individualismo do ser humano o compele a viver em guerra uns com os outros. Esta frase expressa o conflito entre os homens, indicando que de todas as ameaças que um ser humano pode enfrentar, a maior delas é o confronto com outras pessoas, de forma que os maiores desafios que enfrentamos como espécie são criados por nós próprios, porque vemos que para o ser humano é comum os mais fortes explorarem os mais fracos, quando deveriam protegê-los.

<sup>8</sup> ROSA, J. G. op. cit., p. 1.

Isso revela que o Homem é o predador do próprio homem, sendo um vilão para ele próprio. Nas palavras de Riobaldo, *“O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia”*.

Se o diabo marca sua presença tão forte na obra, a fé e a visão de Riobaldo sobre quem é Deus são um destaque à parte na obra, onde o personagem nos brinda com *“Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinhos... Essa... a alegria que ele quer”*; *“Deus é paciência. O contrário é o diabo”*; *“O que não é Deus, é estado do demônio. 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”*; *“Tudo que é bonito é absurdo – Deus estável”*; *“Onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?”*; *“Sertão é uma terra de quem é forte, com as astúcia, Deus mesmo quando vinhe que venha armado”*; *“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?”*; *“Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha”*.

O fato é que Riobaldo, ao narrar sua própria história, faz uma tentativa de compreendê-la, de, frente aos acontecimentos (sua experiência de abandono pelo pai, a morte da mãe, sua vivência em meio a violência no bando de jagunços, a amizade e perda do amor de Diadorim) encontrar a escrita da história que Deus fez com ele, e, por que não dizer, nesse contexto de sofrimentos, buscar uma prova do Amor de Deus para com ele, ainda que nessa busca, esteja implícito uma necessidade de se ausentar de qualquer responsabilidade sobre as consequências de suas escolhas, afinal, *“a força de Deus quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém*

*não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se discutindo, se economiza”.*

Uma vez expiada sua culpa – a suposta culpa de ter feito pacto com um diabo que não existe –, ele goza de uma tranquilidade, como diz ao interlocutor, mas para entender isso, precisou passar por provações e frustrações como as que passou. Só haveria felicidade na solidão, na prudência que nasce do coração e impede que o homem perca a sinceridade e a paz. O sentido de sua aspiração não é para cima, não vai na direção de uma redenção. Riobaldo está além do bem e do mal no momento em que narra sua história. Para Rosa, mais do que uma particularidade da obra, esse aspecto transcendental faz parte da responsabilidade do escritor, como vemos em sua célebre entrevista com o alemão Günter Lorenz:

*(Lorenz): Uma vez você me disse que quando escreve quer se aproximar de Deus, às vezes demasiadamente. Certamente, isto também se relaciona com a língua. Como se deve entender isso?*

*(Rosa): Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas(...). Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus, de servir ao homem e de vencer o 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”.*

Dessa forma, a literatura de João Guimarães Rosa olha por baixo da linguagem corrente, da superfície dos costumes, para encontrar, como nos “rios profundos”, as ideias e os sofrimentos eternos dos homens. O que faz de sua metafísica uma arte duradoura é que seja particular, solitária, intransferível.

---

<sup>9</sup> LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. [1965] In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1993.

## 2 ORALIDADE E PERFORMANCE NA NARRATIVA

Ao falar da narrativa de **Grande Sertão: Veredas**, é pertinente considerar o que diz Zumthor, a respeito da oralidade e da performance, onde:

*Diretamente vinculada à voz poética, a performance é uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal dentro da performance<sup>10</sup>.*

Zumthor, ao trazer a voz e a oralidade para dentro da escrita, oferece ao âmbito literário novas perspectivas de leitura e análise na medida em que distingue o conceito de voz e oralidade. Em sua obra **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval**, o teórico refere-se à voz do ser humano real, e não à do discurso, uma vez que o texto literário é uma voz que está dentro de um suporte escrito, portanto mediado ele já é uma representação. Tal conceito remete à questão da palavra oral como qualidade simbólica da voz; já o tom, o timbre e a altura se apresentam como elementos não linguísticos e de qualidade material.

A proximidade entre narrador/intérprete/autor instaura-se pela presença do performativo, em que a história se aproxima da narração, pois através da leitura silenciosa, mediada pela escrita, a fala oral é atualizada e se torna presente no momento da leitura. Dessa forma, as relações traçadas entre escrita, voz e fala, fazem com que o discurso performativo seja o próprio acontecimento; logo, o acontecer não está fora do discurso, mas sim nele mesmo, na ação que se faz presença.

Fato interessante a ser observado é que, se o texto é legível e a obra é, ao mesmo tempo, audível e visível, essas diversas qualidades não são

---

<sup>10</sup> ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

simétricas, embora estabeleçam uma relação, pois, do texto, a voz em performance extrai a obra. É o texto que guarda em si as virtualidades da voz, porém só no momento de “atualização” a obra é “corporificada”. Segundo Zumthor, performance implica competência, ou seja, ela se encontra ligada ao conhecimento que transmite, afetando-o, modificando a mensagem. Valorizava desta maneira o intérprete que, comunicando, marca um saber que implica e age sobre as condutas, configurando valores encarnados num corpo vivo, uma vez que salienta uma cumplicidade entre os atores envolvidos. Traz, assim, a ideia de eficácia deste intérprete, pois performance implica também reconhecimento e realização de um material reconhecido como tal pelos receptores, ressaltando um intérprete que assume sua responsabilidade na mensagem emitida, sua marca. Enfim, reitera uma noção de “saber fazer” e também de “saber ser”<sup>11</sup>.

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin, dentre as tantas reflexões que faz, aponta que o narrador ergue uma voz que tem em sua raiz a capacidade épica de narrar, pois se edifica sobre um trabalho mnemônico cuja medida está ao lado do saber escutar e de reter o que se escuta; afirma Benjamin:

*Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar<sup>12</sup>.*

Para o autor, o ato de narrar está ligado diretamente ao estar à disposição daquilo que se pode reter; portanto, esse narrar passa a

<sup>11</sup> ZUMTHOR, op. cit., p. 14.

<sup>12</sup> BENJAMIN, W. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988, p. 62.

ser uma espécie de resíduo da memória daquilo que se escuta. Assim, capturando o registro dos fatos presentes, a voz do cronista seria uma espécie de memória relatada que pretende fixar os acontecimentos de uma sociedade, seus hábitos, costumes, fatos culturais, políticos, econômicos, para não os deixar morrer com a passagem do tempo e da História. Neste exercício, articulam-se voz e “artesanaria”, e esse processo acaba evidenciando uma espécie de inscrição da voz, da mão e do corpo do artista como presença no ato de narrar.

*A narrativa, de maneira como prospera longamente no círculo do trabalho artesanal – agrícola, marítimo e depois urbano – é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem narra, a fim de extrai-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro<sup>13</sup>.*

Segundo Benjamin, o narrador tece suas histórias no trânsito entre a subjetividade e a factualidade, entre as experiências próprias e as alheias, traçando em voz e gesto as marcas de sua percepção sobre si mesmo e sobre o mundo. Na obra, Riobaldo, ao discorrer sobre o seu “método” de narrar, declara:

*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*

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 63.

*recente data. O senhor mesmo sabe*<sup>14</sup>.

Parece-nos que o método aqui apontado seria aquele deflagrado no interior da própria linguagem, o que nos traz a certeza de que narrar o vivido é perdê-lo um pouco; porém, narrá-lo significa, também, manipular o signo, fazer dele moeda de jogo entre a verdade do que se pensa e do que se percebe, e a verdade da linguagem. Ecoam, aqui, as palavras de Leyla Perrone-Moisés:

*O trabalho da forma é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por esse artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza*<sup>15</sup>.

Seguindo essa linha de pensamento, Miguel Wisnik relembra os mitos da concepção do mundo e observa que neles está sempre embutida uma voz primordial: “Deus profere o mundo através do sopro ou do trovão, da chuva ou do vento, do sino ou da flauta, ou da oralidade em todas as suas possibilidades (sussurro, balbucio, espirro, grito, gemido, soluço)” (Wisnik, 2000, p. 34). As emanações sonoras originárias vêm sempre de um vazio, um nada, um não-ser inominável.

Octavio Paz, ao lembrar que toda criação humana está fundada no ritmo, escreveu: “Todas as concepções cosmológicas do homem brotam da intuição de um ritmo original” (Paz, 1982, p. 72). Segundo ele, o tempo é encarnado pelo verbo e se mostra nas realizações humanas, regidas poeticamente. “A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo” (Paz, 1982, p. 80-81), afirmou o escritor. Para ele, o poeta é um mago que, por intermédio do ritmo, encanta a linguagem, de forma que “no fundo de todo

<sup>14</sup> ROSA, J.G., op. cit., p. 82.

<sup>15</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 106.

fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras" (Paz, 1982, p. 64).

A escrita de Rosa é a escuta de uma complexa paisagem sonora. Há nas suas palavras uma gama de sons que se encontra em uma cadência musical espontânea. A ordem dos sons acontece como uma cosmofonia, um formar-se sonoro que se apresenta aos sentidos do leitor. Cabe interpretá-lo conforme suas possibilidades. A ação na obra de Rosa se dá em grande parte fundada como oralidade, permanecendo atado ao relato e à preservação do verbo ancestral. Guimarães Rosa é um escritor que presta especial homenagem à fecundidade do mundo auditivo.

Não é por acaso que o autor termina a narrativa de **Grande Sertão: Veredas** com uma *lemniscata*, sinal que simboliza o infinito, pois como confessou a Lorenz: "Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta" (Rosa, *apud* Lorenz, 1983, p. 72).

Dessa forma, a narrativa, em **Grande Sertão: Veredas**, dá espaço para que o interlocutor-leitor ressignifique a partir da performance, transbordando a própria narrativa dos fatos e vivificando os questionamentos filosóficos do narrador. O próprio Riobaldo nos aponta:

*Eu sei que isto que eu estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. 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! Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me*

*ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas – e só essas poucas veredas, veredazinhas. O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção*<sup>16</sup>.

Assim, na obra, o núcleo dramático situação de equilíbrio – tensão – repouso (volta ao equilíbrio) é descartado e substituído por um emaranhado de memórias e inquietações, de aforismos e definições, e, por fim, do que foi, do que é e do que poderia ter sido. Conforme declaração de Valéry,

*Imagem que o assunto verdadeiro do poema é a pintura de uma série de substituições psicológicas, e em suma a transformação de uma consciência durante uma noite. Tentei, o melhor que pude, e ao preço de um trabalho incrível, exprimir essa modulação de uma vida*<sup>17</sup>.

A poética de Valéry, ao dissolver as noções de tempo e espaço no ambiente atemporal do mito e substituir o pensamento lógico-linear por uma sucessão de movimentos psicológicos em imagens cifradas, realiza uma operação radical na linguagem, que já não remete ao referente e à sucessão diacrônica que lhe emprestavam segurança, materializando o ideal de uma poesia pura, definida por Valéry não como “pureza moral”, mas como “uma ideia essencialmente analítica” e como “linguagem dentro da linguagem” (VALÉRY, 1991, p. 208). Em seu conhecido ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, incluído nas **Variedades**, o autor francês compara a prosa ao caminhar e a poesia à dança: enquanto na primeira haveria um “objeto preciso” e uma “finalidade”, na segunda, o sentido do movimento é o próprio movimento (idem, p. 212). O poeta, dessa forma, desloca a história,

<sup>16</sup> ROSA, J.G., op. cit., p. 84.

<sup>17</sup> CAMPOS, A. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2006, p. 28.

a verdade, o cotidiano, enfim, o sentido assimilável do poema, em favor da alquimia verbal.

Em sua obra, **O que é Comunicação Poética**, Décio Pignatari remonta o significado da palavra “poeta” como “aquele que faz linguagem”, que trabalha não *com* o signo verbal, mas trabalha o signo verbal. Afinal, como já dizia Mallarmé, “poesia se faz com palavras”. Pignatari afirma:

*Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa — quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia<sup>18</sup>.*

Assim, o ato de ler em voz alta ou silenciosamente, circulando na tríade que envolve o leitor, a leitura e o ato de ler é o que torna possível a “degustação” da obra de Rosa que, com o dom de musicar a obra literária na medida em que o ritmo da leitura venha trazer inevitáveis sugestões melódicas e harmônicas e de aproximar-se da sonoridade de cada palavra permite ao leitor uma experiência primordialmente sensorial e, por isso, transcendental.

### 3 A MUSICALIDADE COMO INSTRUMENTO NARRATIVO

Estudar uma obra literária de forma isolada é correr o risco de subestimar os desdobramentos dessa obra. Literatura é Arte, e como Arte, relacioná-la com outros tipos de arte (tais como o teatro, o cinema, a pintura e a música) proporciona um mergulho muito mais profundo e enriquecedor.

---

<sup>18</sup> PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. Ateliê. 2005, p. 11.

Em toda a sua obra, Guimarães Rosa se distingue como inventor do novo mundo do sertão e da renovada linguagem que o representa. Torna-se até mesmo redundante falar de musicalidade em sua obra, se levarmos em conta que desde sua primeira publicação, **Sagarana**, no conto “O burrinho pedrês” temos a presença de uma “prosa-poética”, exemplificado em:

*As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...<sup>19</sup>.*

Ao lermos a obra **Grande Sertão: Veredas**, torna-se claro a preocupação que o autor tem ao recriar a fala sertaneja, priorizando as marcas de oralidade não apenas como um estilo “transgressor” de escrita, mas respeitando a musicalidade natural do sertanejo, de forma a evidenciar melhor a importância da performance no texto roseano.

Não foi um único pesquisador que declarou que os textos de Guimarães Rosa são mais para serem ouvidos do que lidos em silêncio. Pode-se dizer que algumas tentativas musicais de criar como que uma “trilha sonora” do Grande Sertão roseano nasceram da tentativa de concentrar, minimamente, inquietações sonoras provocadas, por um lado, pelo estudo da obra de João Guimarães Rosa, e, por outro, pelo transbordamento derivado desse lugar grandioso e transcendente, parte do que “restou do mundo original”<sup>20</sup>, o chamado grande sertão.

O próprio Riobaldo, narrador de **Grande Sertão: Veredas**, em uma de suas tão pertinentes definições, nos brinda com: “Tudo nesta vida é muito cantável”. A partir daí podemos tomar o exemplo da pesquisadora Gabriela Frota Reinaldo,

<sup>19</sup> ROSA, Guimarães. *Sagarana*, Ed. Nova Fronteira, 2001, p. 37.

<sup>20</sup> Frase de José Mindlin, anotação de entrevista concedida à pesquisadora e atriz Mariana Huck.

autora do livro-tese **Uma cantiga de se fechar os olhos**, que diz que:

*A obra de Rosa ecoa um sem fim de cantos. Cantos transpostos de narrativas vivas do sertão, cantigas readaptadas, re-significadas, prefaciando ou intercalando a escritura. Há riachinhos que cantam e o som do berrante na lida com o gado. No meio do sertão, o diabo toca sua linda viola. Há as vozes dos passarinhos e o mato que aeiouava<sup>21</sup>.*

Guimarães Rosa declara que “a literatura tem uma dimensão simbólica”. A arte literária pode ser vista como o que está em Gênesis: “*Faça-se...e assim se fez, e Deus viu que isso era bom*”<sup>22</sup>. O barro deixa de ser barro para ser carne; a palavra não basta, ela é veículo para o preenchimento dos vazios humanos. A linguagem, para ser “sentida”, não pode ser simplesmente “entendida”. Se a mente for o único leitor, perdemos uma porção significativa da percepção sensorial da literatura, de forma que o valor estético apela para a comoção corporal, sensorial e sensual, que pode levar o leitor ao transe. A razão entra nesse contexto para controlar essa experiência, nos mantendo dentro de seus limites. A arte literária é o oposto, nos impulsiona, é a sedução da estética.

Muitas escolhas do Guimarães Rosa são escolhas sonoras. A terra dele, Cordisburgo, é uma terra de contadores de histórias, que encantam por meio da palavra. O que torna o texto de Rosa tão musical é uma vontade do autor de ser fiel aos contadores de história que estão, não apenas em Cordisburgo ou no sertão de Minas, mas por toda parte. Os contadores são como bardos, usam o artifício da sereia, de forma que o que conta não é o que está dito, mas como está sendo dito. Valem-se de entonações para seduzir, para cativar. E a música que subjaz ao texto ajuda nisso. Assim, a escolha se dá pelo som, que ative alguma coisa da memória, e que está ligado a afetos do leitor. A música, experiência primordialmente sensorial, é o único elemento

<sup>21</sup> REINALDO, G. *Uma cantiga de se fechar os olhos*. Ed. Annablume, 2005, p. 16.

<sup>22</sup> Cf. Gn 1.

que consegue proporcionar a cada leitor, uma experiência única e marcante de leitura da obra.

A musicalidade da linguagem deve expressar o que a lógica da linguagem obriga a crer, afinal, o melhor dos conteúdos de nada vale, se a linguagem não lhe faz justiça. Sobre esse aspecto da obra de Rosa, o professor Eduardo Coutinho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro esclarece:

*Como tudo na vida, as formas da linguagem também envelhecem e se tornam completamente inexpressivas após uso prolongado: palavras perdem o seu significado originário, expressões se tornam obsoletas, construções sintáticas inteiras caem em desuso e são substituídas por outras. Cabe, então, ao escritor, consciente de sua missão, refletir sobre cada palavra ou construção que utiliza e fazê-la recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso. Em outras palavras, ele tem que revitalizar a linguagem<sup>23</sup>.*

Parte da musicalidade de **Grande Sertão: Veredas** vem do próprio sertão, dos sons da natureza, do silêncio e até do capeta tocando viola rio abaixo. É a “*grandeza cantável*”, como diz Riobaldo. Mas a musicalidade também é consequência da manipulação que Guimarães Rosa faz da sonoridade da língua e do reconhecimento, por parte do escritor, de que a canção brasileira é uma forma híbrida, que mescla poesia e tradições oral, escrita e cantada. Em toda a obra roseana as palavras têm carga sonora e ritmo, enlace de onde brota o significado nessa prosa poética. De acordo com a professora da Universidade de Campinas (Unicamp) e especialista na obra do autor, Suzi Frankl Sperber:

*“Guimarães Rosa foi simplesmente um autor fascinante. Aquilo que ele escreveu é belo, a pessoa pode entender ou não entender, mas se ela for lendo*

<sup>23</sup> Em entrevista concedida por ocasião do Centenário do nascimento de Guimarães Rosa, na Casa de Cultura de Parati, no evento intitulado *Guimarães Rosa: um centenário*, 2008.

*e, sobretudo, se ela o fizer em voz alta, ela ficará comovida*<sup>24</sup>.

O encadeamento, a abertura das vogais e a alternância consonantal, por si sós, são elementos que têm como propriedade dar ao leitor a musicalidade do texto. No entanto, a obra de Rosa oferece mais. Faz vibrar a celebração poética dos sons constituídos nas palavras. Palavras que confluem “na alegria de tudo, como quando tudo era falante, no inteiro dos campos-gerais...”<sup>25</sup>. Poética no transe de sua sagração sonora, onde o nome e a coisa nomeada se fundem.

Não à toa, ele faz a opção por ambientar suas histórias, nas palavras do próprio autor,

*(...) no pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, pôses – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (...) Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, “revendo” paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti*<sup>26</sup>.

Talvez justamente por isso a linguagem utilizada seja musicalizada, afinal, a música é considerada como a “linguagem universal”. Ora, não é

<sup>24</sup> Em entrevista concedida por ocasião do Centenário de Guimarães Rosa, in *Congresso Internacional Centenário de Imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa. O Diabo e a Inquisição: Repercussões em Grande Sertão: Veredas*. 2008.

<sup>25</sup> ROSA, J. G. op. cit., p. 67.

<sup>26</sup> Retirado de uma carta de GR a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*, publicada nas páginas de rosto da edição do livro de 1984.

necessário estar em Viena para se encantar com a composição *Uma pequena Serenata à Noite*, de Mozart, nem estar na Rússia para sentir a solidão dos bosques gelados no inverno quando se ouve o *Concerto nº 1*, de Tchaikovsky. Da mesma forma, não é necessário estar em Cordisburgo para, junto de Riobaldo, sentir-se impotente frente aos acontecimentos da própria história.

A maior inovação nos livros de Guimarães Rosa é a linguagem: criativa, que explora a sonoridade das palavras, incorpora a fala regional, cria termos adaptando expressões de outras línguas. Essa novidade obriga o leitor a refletir sobre o significado das palavras para compreender a nova dimensão dada a conteúdos já conhecidos.

A princípio, percebe-se uma revalorização da linguagem; a seguir, a universalização do regional. O valor da linguagem particular de Guimarães Rosa não está no rebuscamento das palavras no uso de arcaísmos, mas sim nos neologismos, na recriação, na invenção das palavras, sempre tendo como ponto de partida a fala dos sertanejos, suas expressões, suas particularidades. Com isso, as palavras recriadas ganham força e significado novos.

E a música subjacente ao texto é o fator que, primordialmente, transforma o “estranhamento” dessa linguagem em “alumbramento”. É como diz Netrovski na apresentação do livro **Lendo Música**:

*Quando se vai estudar, afinal, uma canção, o resultado talvez surpreenda no sentido oposto: no grão de areia, vê-se o infinito; e a música, lida assim de perto, deixa entrever muita coisa, quem sabe, que de longe não se via*<sup>27</sup>.

Daí a mescla de sons maviosos com sons estranhos na prosa roseana; sua capacidade de ir dos diminutivos mais afetivos (passarim) aos polissílabos mais sofisticados (alumbramento); seu gosto por adjetivos em que o som remete ao sentido (resvaloso) e por substantivos que derivam de verbo (rinchar); seu uso de advérbios, sem medo da extensão (pertencidamente),

<sup>27</sup> NESTROVSKI, A. *Lendo Música*, Ed. Publifolha, 2007.

ao lado de expressões populares (“arre, o senhor mire e veja”) e proverbiais (“Tudo foi um ão e um cão”); seu emprego recorrente de palavras que afirmam pela negativa e vice-versa (deslembra); suas definições metafóricas, extraídas de exemplos da natureza, para sentimentos como o amor (“o sol entrado”); o índice maior de consoantes (pralaprã) e conectivos (“Quê que quer, ele era mais forte!”) em seu texto; a alternância de períodos longos e curtos. Rosa compõe, dessa forma, uma história que, mais do que contada, tem a possibilidade de ser cantada.

É fato que a música é um elemento presente em toda a obra de Guimarães Rosa. Particularmente na obra **Grande Sertão: Veredas**, mais do que as canções regionalistas aí inscritas, a musicalidade que subjaz ao texto é fator construtivo do conjunto da obra. Ao mergulharmos no “sertão” roseano, percebemos que, em **Grande Sertão: Veredas**, a “grandeza cantável” do texto não está limitada às cantigas e músicas regionais presentes no corpo da obra, mas materializada na fala de Riobaldo, que é simultaneamente lida como escrita e ouvida como voz, constituindo-se fator de interação comunicativa entre o narrador, o interlocutor silencioso, o autor e o leitor; e fator de construção metaficcional, tendo em vista o projeto autoral de Rosa inscrito ficcionalmente em **Grande Sertão**, até mesmo em sua correspondência aos tradutores e na célebre entrevista a Lorenz.

Partindo desta via de reflexão, é possível demonstrar a inscrição e os efeitos significativos da música como linguagem de base de **Grande Sertão: Veredas** e correlacionar música e linguagem poética como ponto de partida para que Riobaldo comece a “cantar” suas inquietações, evidenciada em trechos como a introdução “desconexa” de causos, a rotina dos jagunços, ensinamentos do Compadre Quelemém, descrições da natureza, o ódio-amoroso de Diadorim, as mulheres do ser-tão, a (não)existência do Diabo e a batalha contra Hermógenes até a morte de Diadorim (passagem em que o discurso narrativo se torna mais intenso).

A música subjacente ao texto, dessa forma, permite ao leitor identificar-

se e seduzir-se com a narrativa, tornando-se instrumento de encantamento, de convencimento e, porque não dizer, de evangelização (já que o foco desse artigo é o discurso de Riobaldo sobre a existência de Deus e seu poder frente ao Mal presente no mundo). Afinal, como diz a Profa. Dra. Olga de Sá, no prefácio do livro **Uma cantiga de se fechar os Olhos**, “nenhum leitor ficará insensível ao ritmo, à melodia dos textos de Rosa. Poeta cantor, ele toca todos os corações”<sup>28</sup>.

## CONCLUSÃO

Um leitor mais desatento pode imaginar que a premissa de **Grande Sertão** é simples: um narrador em primeira pessoa que conta seu passado ao interlocutor (papel que fica, de certa forma, delegado ao próprio leitor). Mas, tratando-se de Guimarães Rosa, há sempre que se atentar para as intenções ocultas, buscar a “terceira margem do rio”<sup>29</sup>. A narrativa de Riobaldo, por mais que pareça despreziosa, tem uma intenção muito clara de convencimento (daí termos falado nos capítulos anteriores sobre a performance e a musicalidade como artifício de sedução do interlocutor-leitor).

Rosa, através de seu personagem-narrador, almeja levar o leitor à transcendência; Riobaldo busca convencer o interlocutor de sua redenção e tranquilidade de vida na velhice; ao mesmo tempo, sua narrativa é também uma tentativa de provar a si mesmo que não há erro em sua História, e que mesmo os acontecimentos mais difíceis de entender foram cruciais para levá-lo a ser quem ele se tornou em seu presente (um homem, já em idade avançada, dono de fazenda, esposo, amigo), numa versão sertaneja do “combati o bom combate” de São Paulo<sup>30</sup>, que gera uma profusão de vozes, à qual chamamos de “polifonia bakhtiniana”.

Assim, ao acompanharmos os desdobramentos da obra, sentimos, junto

<sup>28</sup> REINALDO, G. *op.cit.*, p. 12.

<sup>29</sup> Alusão ao nome de um conto do autor. A terceira margem do rio diz respeito ao profundo, ao desconhecido, ao eterno.

<sup>30</sup> Cf. 2Tm 4, 7.

com Riobaldo, seus medos, suas inseguranças, sua religiosidade intuitiva, seu amor não concretizado, seus questionamentos, seu diálogo com noções do Bem e do Mal e, tomados pelo "redemoinho"<sup>31</sup> de recordações, somos levados a, com ele, a nos rendermos aos acontecimentos sem reservas, identificando-nos com as inquietações do personagem (em mais uma comprovação da universalidade da obra), e percebendo, enfim, que não somos senhores de nossa história, tampouco "joguetes do destino", mas que estamos trilhando um caminho de auto conhecimento, no qual "mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende". Travessia.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

CAMPOS, Augusto de. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2006.

CONCÍLIO VATICANO, 2., 1962-1965. Constituição pastoral gaudium et spes. In: \_\_\_\_\_. *Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 1968.

*Congresso Internacional Centenário de Imortais: Machado de Assis e Guimarães Rosa. O Diabo e a Inquisição: Repercussões em Grande Sertão: Veredas*. 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Ed. Vozes, 2008, 1ª edição.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Ed. Martin Claret, 2008, 2ª edição.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2003.

LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. [1965] In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica 6*. Rio de Janeiro/Brasília, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1993.

---

<sup>31</sup> A figura do redemoinho consta já na epígrafe da obra, quase como num subtítulo: "O diabo na rua no meio do redemoinho". Essa expressão leva em conta a crendice popular na qual, nos redemoinhos de poeira formados pelo vento, nas ruas, habitaria um pequeno diabrete (ou saci, em variações de tal crendice), podendo ser capturado (como vemos em contos de outro grande autor da Literatura Brasileira, Monteiro Lobato).

NESTROVKI, Arthur. *Lendo Música*, Ed. Publifolha, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

PERRONE-MOISÈS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Ateliê. 2005.

REINALDO, Gabriela Frota. *Uma cantiga de se fechar os olhos*. Ed. Annablume, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 33ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*, Ed. Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano*. T. A. Queiroz Editor-Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. (1958- 1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

UTÉZA, Francis. *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo, Edusp, 1994.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. *Recado da viagem*. In: *Scripta*, v. 2, n. 3. Belo Horizonte, 2º sem. 1998.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Letra e a Voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VEREDAS DA FÉ:  
UM DISCURSO SOBRE O BEM E O MAL EM "GRANDE SERTÃO: VEREDAS"