

João Batista Cardoso 

Universidade Federal de Goiás

jbccard@gmail.com

Literatura Brasileira no Modernismo tardio, sob o prisma do *Grande sertão: veredas*

Resumo:

Empregou-se o Modernismo brasileiro para realizar, por meio do *Grande sertão: veredas* (1956), essa travessia pela identidade da área compreendida entre Goiás e Minas Gerais. O objetivo é demonstrar que a retomada, por Guimarães Rosa (1908-1967), dos esteios estéticos que demarcaram essa fase em seu momento inicial nos anos 1920 sem abandonar as obras e vertentes literárias que a seguiram e fatos históricos marcantes, gerou um Modernismo atípico que, por não romper, completamente, com a tradição, recebe a designação de Modernismo tardio. Na obra do ficcionista em questão a ruptura aparece de modo mais contundente que em quaisquer outras obras do terceiro momento do Modernismo, o que levou à inauguração do Pós-Modernismo. O não finalizar encontra, no *Grande sertão: veredas*, um ponto de contato com a historiografia, até porque o símbolo do infinito, no final da obra indica ser a travessia de Riobaldo e Diarorim uma viagem que transcende a narração. Para se chegar aos resultados procedeu-se à leitura da obra, comparando-a com outras obras do mesmo período e da primeira fase do Modernismo; além disso, praticou-se a compatibilização entre a obra e o contexto cultural em que a mesma se insere. Dessa forma, empregou-se, como metodologia a leitura comparativa e as teses da Hermenêutica. O resultado a que a pesquisa subjacente a este texto chegou é de que a culpa de Riobaldo é a mesma de todos os homens que se deixam levar pelas circunstâncias, restringindo o olhar na superfície da realidade enquanto nas profundezas pululam as ocorrências que determinam e orientam os destinos do mundo. Outro resultado inscrito no objetivo

expresso acima indica que a obra em questão contribuiu para que se iniciasse nova fase na literatura brasileira.

Palavras-chave: Neobarroco, Modernismo, Pós-Modernismo, tradição, ruptura

Abstract:

Brazilian Literature in Late Modernism, under the prism of the *Grande sertão: veredas*

Brazilian Modernism was used to accomplish, through the novel *Grande Sertão: veredas* (1956), this crossing through the identity of the area between Goiás and Minas Gerais. The objective is to show that the retaking by Guimarães Rosa (1908-1967) of the aesthetic foundations that demarcated this phase in its initial moment in the 1920s without abandoning the works and literary aspects that followed it and striking historical facts, generated an atypical modernism that, because it did not completely break with tradition, is called the late modernism. In the work of the fictionist in question the rupture appears more forcefully than in other works of the third moment of Modernism, which led to the inauguration of Postmodernism. In *Grande Sertão: veredas*, a point of contact with historiography is the symbol of infinity at the end of the work that indicates that the crossing of Riobaldo and Diadorim is a journey that transcends the narration. In order to accomplish the results, the work was read and compared with other works from the same period and the first phase of Modernism; in addition to it, the compatibility between the work and the cultural context in which it was inserted was practiced. Thus, the comparative reading and the theses of Hermeneutics were used as methodology. The result to which the research underlying this text has arrived is that Riobaldo's guilt is the same one shared by all men who are led by circumstances, narrowing their view on the surface of reality, while in the deep the occurrences that determine and guide the destinations of the world abound. Another result inscribed in the objective expressed above indicates that the work in question contributed to the start new phase in Brazilian literature.

Keywords: *Grande sertão: veredas*, Modernism, Postmodernism, tradition, break

Falar do *Grande sertão: veredas* significa fazer uma travessia pela identidade dos gerais: uma região que ocupa parte de Goiás e de Minas Gerais, que, por sua vez, são dois estados da federação brasileira.

A tradição e a ruptura aparecem adensadas no *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), ao ponto de se tornarem

elementos que diferenciam essa obra no panteão das produções latino-americanas na segunda metade do século XX. A ênfase caracterizadora da obra em questão encontra-se mais na diferença do que na repetição. Portanto, ainda que a tradição possa ser encontrada aqui e ali, na obra, é a diferença que sobressai quando o estudo privilegia a comparação entre ela e as demais obras desse período.

Formalmente, a poesia é um fundo que destaca e engrandece o cenário representado no *Grande sertão: veredas*. Nesse quesito, a literatura brasileira já tinha convivido com o espírito inventivo e criativo dos primeiros modernistas, que trouxeram para a estética e transformaram em poesia tanto a fala quanto a língua do povo, ampliando uma hipotética lista de itens que podem se tornar temas do discurso poético. Entretanto, o espírito inventivo de Guimarães Rosa foi além, porque não somente fez estética com a linguagem popular, como também recriou essa linguagem, a fim de representar a vida em seu acontecer cotidiano, empregando, por exemplo, em larga escala, a onomatopeia. Os seguintes trechos podem, isolados ou no contexto do romance, exemplificar as especificidades poéticas a que me refiro. Esclareço que o nome da obra *Grande sertão: veredas* vem representada pela sigla *GSV*.

Esperávamos ali, nas cabeceiras da noite (*GSV*: 21). / Então, eu vi as cores do mundo (*GSV*: 127). / falas, no encorpar da noite (*GSV*: 160). / O senhor pega o silêncio põe no colo (*GSV*: 253). / Olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos (*GSV*: 284). / Alteado se podia nadar no sol (*GSV*: 512). / Como o vento ronda, no final das águas... (*GSV*: 521). / Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo (*GSV*: 531).

As metáforas, sinestesias, personificações e as situações explícitas de zoomorfização presentes na poesia de Rosa atraem para o mundo imediato do sertanejo tanto elementos do ecossistema como fenômenos meteorológicos, ao mesmo tempo em que o leva até esses elementos fazendo com que ambos – sertanejo e mundo – se tornem peças do mesmo tabuleiro estético e identitário latino-americano, representado

aqui pelo microespaço geográfico e cultural denominado, genericamente, de *gerais*.

Os *gerais* têm sua própria expressão cultural que os diferencia, transformando-os num espaço com características definidas, a despeito de guardar, em suas entranhas, aspectos que lembram o espaço mais amplo da América Latina, porque para lá convergiram, durante a colonização do interior do Brasil os elementos humanos que demarcaram culturalmente a identidade do continente.

A vida que se desenrola no cotidiano sertanejo aponta para a camada onde se situa a tematização de um mundo abrangido, em sua totalidade, por uma travessia sem fim, em cujas peripécias veem-se a fragilidade do homem diante de forças e vontades que o submetem associada à fragilidade de um contexto histórico que não consegue superar as rupturas humanísticas que têm desfigurado comunidades e mantido relações sociais desumanizadoras.

A propósito do que se formulou no parágrafo acima, cabe asseverar que um aspecto que não pode ser ignorado na obra é o não finalizar. Essa é a característica mais fundamental da História registrada pela historiografia em oposição ao discurso literário; ou seja, o fato histórico não se encerra nos limites da obra historiográfica, ao contrário do *evento ficcional*, que começa, continua e termina entre a primeira e a última página do romance. Enfim, o que a historiografia registra é um acontecer empírico que tem o horizonte como lugar de chegada. O horizonte é lugar aonde jamais se chega, em analogia à História que também não conhece limite final. Marx vaticinou que ela teria um fim com o esgotamento da sociedade de classes; mas ao contrário do vaticínio marxista, a sociedade continua sempre dividida em classes, levando a crer que a História jamais terminará.

Miketen (1982: 61) afirma que “o símbolo do infinito situado no final de *Grande sertão: veredas* fornece o índice de que o ‘espaço’ da travessia é o universo infinito”. Ou, com outras palavras, concordando com ele, Cesar [et al.] (1969: 101) diz que “o final de *Grande sertão: veredas* é o não finalizar, projetando-se a viagem de Riobaldo para além da estória e do livro”. Tais pressupostos de ambos os estudiosos

da obra em questão demonstram a correção da afirmativa de que se trata de um relato que transcende os limites da obra.

Outro estudioso da literatura brasileira, Souza (1978: 19) assevera que a narrativa rosiana “assume a forma de uma pergunta que se impõe para além de toda possibilidade de resposta”. Se as perguntas fossem respondidas no contexto da ação narrada, os fatos teriam uma culminância terminal nos limites do próprio texto. Mas na obra em tela, o autor deixou as respostas a cargo do leitor. Cabe a este completar a ação, mediante os acréscimos que julgar cabíveis no universo que se descortina para além do texto.

Essa interface entre a estrutura formal do texto e a historiografia, deixando o leitor indeciso entre duas possibilidades, bem como o convite a este para completar a intriga aberta no enredo é uma qualidade da literatura contemporânea. Essas considerações indicam que Guimarães Rosa é o autor de obras literárias que contribuiu para cimentar as bases em que se assentou uma nova era na literatura brasileira. Depois que ele assumiu essa tarefa outros autores seguiram seus passos e, por imitação, deram sequência à mesma atitude formal e temática cujo nascimento foi mencionado acima. Deve ficar claro, por conseguinte, que a intriga aberta no enredo como aspecto da relação entre texto e contexto não é apanágio exclusivo da literatura na contemporaneidade, pois essa relação, assim como essa intriga aparecem no texto literário desde sempre. Aristóteles (s/d: 404) constatou tal fato quando legou à teoria literária nascente o conceito de imitação e em tempos mais recentes o mesmo conceito foi sedimentado por Auerbach (1971: 222), quando propôs a teoria da representação. Da mesma forma não se pode negar ao historiador o acesso às obras literárias do século XIX, no Brasil, para ter um bom entendimento de como era a vida empírica dessa fase da história do país.

Além dessas ressalvas, é necessário que se esclareça a questão do nascimento do Pós-Modernismo ao longo do século XX, tendo encontrado em Guimarães Rosa sua formulação definitiva. Uma mudança de rumo em qualquer vertente literária não ocorre “da noite para o dia” nem pela ação individual de um único autor. Qualquer mudança desse tipo é a culminância de um processo que atravessa décadas e autores.

Entretanto, não se pode negar que o autor citado foi decisivo para que ocorresse a mudança de rumo em questão.

Esse universo que transcende o texto é o que mais importa na obra em questão, haja vista que seu enredo já aponta para essa transcendência, quando privilegia elementos que não se pode apreender em sua totalidade num único olhar. São elementos infinitos em sua grandiosidade, como a noite, as cores do mundo, o silêncio, o sol, as águas e o próprio mundo.

A despeito das diferenças, não se pode olvidar das semelhanças entre Rosa e alguns outros autores geniais. Há, por exemplo, pontos em comum entre ele e Machado de Assis na sua condição de artistas que participaram da faina de construir uma encruzilhada estética na arte ocidental. Depois de Machado e graças a este o realismo encontrou finalmente espaço na literatura brasileira. Houve, evidentemente, outros autores que a crítica qualifica também de realistas, mas coube a Machado desenvolver uma vertente que carrega todos os aspectos que diferenciavam essa escola literária no universo da literatura ocidental.

O mesmo *impacto* exercido por Machado de Assis, no que tange ao realismo foi praticado por Guimarães Rosa em referência ao Modernismo. Enquanto aquele abre caminho para o realismo, este abre o espaço que faltava para o Pós-Modernismo. É por isso que lembro de um quando me refiro ao outro. Esses pontos são identificados, sobretudo, no chamamento do leitor para participar da ação. Em Machado essa postura vai um pouco além pela inclusão da figura do narratário, que aparece aqui e ali em seus textos, quando se dirige ao leitor para esclarecer um ponto que, a seu ver, é obscuro, enfim, naqueles momentos em que *conversa* diretamente com o leitor chamando a atenção deste para aspectos da escrita: eis o narratário.

Outro ponto comum reside no fato de que Machado indicou a indecisão e a dúvida que caracterizam os homens desde sua origem; isto é, o homem envolto a dúvidas, medos e forças contra os quais não consegue lutar. Essa indecisão foi inscrita também por Rosa, que recuperou, na travessia de Riobaldo e Diadorim, um fato marcante da história latino-americana e outro da natureza humana. O primeiro reporta-se ao episódio de Cajamarca tantas vezes repetido na historiografia

e na literatura desta parte do mundo, tendo encontrado no século XX sua consumação paradigmática em vários episódios historiográficos e literários.

O outro aspecto faz parte da natureza humana. Ao apresentar essa natureza, Guimarães Rosa mostra que o homem está permanentemente em busca de um objeto que jamais atinge, ou quando o conquista, já não pode mais tomar posse, como se deu na relação entre Riobaldo e Diadorim. É justamente quando Riobaldo percebe não haver questões que possam impedir sua relação com Diadorim que esses impedimentos atingem seu grau mais elevado, pois o personagem que é objeto de seu amor havia falecido e seu corpo desnudo mostra que Diadorim é, na verdade, uma moça, o que exclui os imperativos homofóbicos de uma sociedade preconceituosa em relação ao amor entre pessoas do mesmo sexo. Da mesma forma, o personagem de Machado, ao se apropriar do objeto que persegue ao longo das narrativas não pode mais tomar posse dele, como se deu, no conto *Cantiga de esponsais*, quando o personagem só conseguiu a nota que faltava para compor a música em homenagem à mulher amada um dia depois de haver queimado a parte pronta, por haver acreditado que não conseguiria a tal nota. Em ambos, portanto, o homem é um peregrino, em busca de algo sempre no horizonte, que é um lugar aonde ninguém chega, ainda que o persiga durante toda a vida.

O diálogo de Cajamarca foi um evento ocorrido no limiar do século XVI, na parte peruana da floresta amazônica. Nesse evento, um padre espanhol tentou impor sobre a nação Inca a crença no Deus dos cristãos, apresentando ao chefe dos incas um texto escrito que poderia ser a Bíblia ou o Catecismo Católico. Ora, os incas só acreditavam em deuses que se manifestassem por meio de ações empíricas tais como o clarão dos relâmpagos, o ruído dos trovões, o calor do sol, o ruído das águas caindo das cachoeiras. Esse encontro das duas nações representado pelos dois líderes é um evento histórico que se encaixa nessa discussão, devido às imagens e visões de mundo que suscita. Trata-se de um evento que, para Polar, é um ícone do “ponto no qual a oralidade e a escrita não somente marcam suas diferenças extremas, mas ainda tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca

e agressiva repulsão” (Polar, 2000: 220). Evidentemente que se trata de uma contradição no encontro de culturas e na formação histórica da América que se deu de forma distinta daquela que abriu fronteiras e separou povos na Europa.

Ao colocar contra o ouvido o livro dos cristãos que lhe oferecera o padre espanhol, o Inca não ouviu qualquer som e, por isso, o lançou por terra. A reação do padre foi retirar-se da fimbria da floresta onde se encontrava com o Inca, abrindo espaço para os exércitos espanhóis iniciarem o maior genocídio que a América Latina conheceu, pois ali teve início a dizimação das nações que viviam no alto dos Andes há centenas de anos e que até hoje não conseguiram se reorganizar.

Levando os significados desse evento para o *Grande sertão: veredas*, afirmo que Riobaldo é o personagem narrador que vai ao encontro da Modernidade, quando busca aprender os segredos da escrita estranhos ao sertão que era um lugar onde os habitantes só entendiam as mensagens que pudessem ouvir, como o som dos ventos, das cachoeiras e dos trovões: a mesma linguagem entendida pelo chefe Inca. Portanto, tanto lá como aqui foi a repulsão entre a linguagem escrita e a oralidade que determinou os acontecimentos, que no meio geográfico dos Andes não teve o amor como elemento inserido na trama que, afinal, era meramente historiográfica, já no âmbito do sertão, o amor apareceu, por se tratar de um evento ficcional que, como se sabe, só adquire sentidos plenos quando dá ao homem a oportunidade de expressar seus sentimentos.

O objeto que move a ação dos personagens, na obra, é a travessia para um lugar. A travessia é dificultada pelas águas que separam, metaforicamente, as duas margens da vida. Vencer as águas é a condição para a vitória. Nessa operação, Rosa transforma o leitor em coautor de seu texto. A expectativa de um desenlace faz com que o leitor dê continuidade à caminhada de Diadorim imaginando inúmeras situações que poderiam ocorrer a ele ou poderão ocorrer àquele que o amava em segredo quando o supunha homem. Isso traz o drama para o mundo do leitor, inserindo em seu cotidiano um elemento fictício.

A despeito dessas considerações, o enredo do *Grande sertão: veredas* tem um significado que se esgota na própria obra; isto é, o homem

cruza e entrecruza um espaço existencial entre duas margens, porque está preso aos enigmas da própria vida. Mas se o significado esgota-se na obra, a própria história que o gerou permanece para além do texto, na medida em que o finalizar de Diadorim não se plenifica, conforme ficou claro no parágrafo acima; afinal o cruzamento entre as duas margens gera uma terceira que só pode existir nos limites da ficção, conforme definição de Scarpelli, quando afirma que

quando entremescla as ‘verdades’ de margens e bandos opostos, o Riobaldo ‘cerzidor’ pode relativizar as certezas culturais de cada polo, e as margens por ele abertas são as terceiras margens onde, com a desierarquização dos absolutos, passam a vigorar a heterogeneidade e o hibridismo linguístico, temporal e cultural (Scarpelli, 2004: 167).

A despeito disso, cumpre ressaltar que as duas margens representam o encontro de duas culturas, a terceira é o resultado híbrido dessa mistura, ou a inserção de novas formas na identidade do sertanejo.

A qualidade dos mistérios que movimentam a ação é aspecto de importância no *Grande sertão: veredas*. Esses mistérios prendem a atenção do leitor do começo ao fim em busca do desvelamento dos enigmas que cercam Diadorim. Enigmas que atingem os mais altos níveis de tensão quando remetem à relação deste personagem com Riobaldo. O tipo de relação, a despeito de sua singularidade no contexto das normas vigentes no sertão, nada tinha de anormal porque Diadorim era mulher. Essa relação, na medida em que reproduz comportamentos similares nas formas de relacionamento entre as pessoas na realidade concreta, estabelece um liame entre as interações humanas na sociedade e as relações entre os personagens na obra, destacando-se o fato de que é no aspecto das interações sexuais, onde vicejam as formas eróticas de contato que o ponto de intersecção entre as duas realidades se torna mais intenso e tenso. De acordo com Coutinho (2006: 170), quando “Riobaldo descobre a identidade feminina de Diadorim, ao invés, [...], de superar a angústia que o atormentava, ao perceber que o amor que por ela nutria nada tinha de ilícito, ele mergulha mais fundo em seu sofrimento, culpando-se pela incapacidade de percepção dos

fatos” à época da ocorrência. Fosse em época histórica mais adiante, essa relação não seria questionada pelos valores vigentes.

Aproveitando a referência às formas eróticas, abro espaço para dizer que, quanto ao aspecto do erotismo, não se pode negar a ênfase dada por Rosa a esse elemento da vida na obra. No *Grande sertão: veredas* a intensidade erótica é tal que se pode reportar àquilo que Calabrese denomina de excesso erótico quando traça sua teoria de uma *idade neo-barroca* nos tempos contemporâneos; isto é, “um modo canônico de pôr em causa e em crise um sistema de valores, pois o tema excessivo do sexo valerá enquanto ‘provocação’ a ultrapassar os limites dos princípios sociais correntes” (Calabrese, 1987: 73-74). Esse excesso pode ser exemplificado nos exemplos seguintes:

Dormi com uma mulher, [...] – o marido dela estava fora, na redondeza (GSV: 116). / bonita moça [...], tanto me mordida; e as unhas tinha. Ao cabo, [...], a moça [...] estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre (GSV: 148 - 149). / as mulheres vinham dar umbigadas, tiravam a roupa, cavalheiros levavam damas nas moitas, no escuro do sebo (GSV: 205). / nas horas vagas, no lambarar, as duas viviam amigas, uma com a outra (GSV: 467).

Quanto à afirmação de Coutinho, reproduzida acima, entendo, numa interpretação livre de seu pensamento e levando a discussão para outros aspectos da vida, que a culpa de Riobaldo é a mesma de todos os homens que se deixam levar pelas circunstâncias, restringindo o olhar na superfície da realidade enquanto nas profundezas pululam as ocorrências que determinam e orientam os destinos do mundo. De acordo com o pesquisador citado na frase de abertura deste parágrafo, a pergunta feita por Riobaldo sobre o fato de não ter tido um pressentimento quanto ao sexo de Diadorim “repetida diversas vezes e em diferentes formas ao longo da narração, constitui uma espécie de chave para a compreensão do romance, porque traz à tona a questão mesma da percepção, do olhar, e expressa o tema da relatividade, presente em quase todos os aspectos da estrutura da obra” (Coutinho, 2006: 170). Essa chave abre finalmente a percepção do leitor para a compreensão dos enigmas, na medida em que indica que o problema posto em

movimento ao longo da narração é a alienação dos indivíduos em face da realidade que os cerca, em vista de sua incapacidade de percepção dos fatos à sua volta.

Coutinho parte da obra para indicar um fenômeno externo a ela, porque tanto a percepção quanto a relatividade são fatos da vida que opõem o homem à realidade onde se insere. Dessa forma, a percepção equivocada de Riobaldo acerca de uma realidade tão próxima e facilmente apreensível é paradigmática das formas de visão equivocada que o homem desenvolve em sua relação com o mundo. O elemento ilustrativo dessa situação é o tema da relatividade sempre presente na vida, sistematizado por Einstein no começo do século XX e tornado fonte de investigação para os primeiros vanguardistas do movimento modernista e aspecto que caracteriza o mundo.

O problema que impede o progresso do homem na sociedade e o próprio desenvolvimento do país e, quiçá, das nações com base nas teses do humanismo é a história como continuidade em oposição à história como ruptura. Enquanto o mundo se desenvolve e enquanto novas concepções e formas de interação são edificadas, o grupo dos que dominam usa seu poder e prestígio para manter o mesmo estado de coisas que sustenta a conformação da sociedade em torno da ideologia vigente; isto é, pretendem, pelo viés da conservação, eternizar seus privilégios. Riobaldo sistematiza essa forma de visão e de inconsciência, na medida em que mantém, conforme explicita Diniz (2006: 180), uma “fixação no passado. Ele não se dá conta de que, porque está preso à sua história, não constrói outra, mas invalida toda possibilidade de reconstruí-la em novas bases”. Sobre essas novas bases é que se poderia construir um estado de humanidade, traduzido na concretização da possibilidade do homem proclamar sua inserção num mundo justo. Não se pode, entretanto, olvidar a relação entre a oralidade e a escrita. *A fixação no passado* tem um significado que remete a uma cultura oral e, por extensão, conservadora, mas Riobaldo busca também a cultura letrada da cidade (a cultura da Modernidade), quando é alfabetizado; isto é, sua *fixação no passado* em vez de dificultar sua ação como personagem transculturador, facilita essa forma

de ação, visto que o olhar para trás passado se dá a partir de uma perspectiva da Modernidade.

A expressão “o diabo na rua no meio do redemoinho” atualiza, ao longo da obra, o sentido do pacto e cria um liame entre os elementos da tensão dramática na narrativa. Ou, apresentando o problema com outras palavras, o mundo de Riobaldo é o mundo da Modernidade em que elementos díspares se associam a partir do encontro de culturas diferentes ilustradas no redemoinho que alça ao espaço e mistura todos os materiais que encontra pelo caminho. É, enfim, um mundo em que a multiplicidade de opções faz com que o homem e não apenas o diabo se perca no meio do redemoinho. Em Rosa essa mistura, que caracteriza a Modernidade, transforma-se em poesia.

De acordo com Márcia Marques de Moraes, é nessa poesia – que ela denomina de *linguagem feita poesia* –, que “é possível a assunção das contradições, dos paradoxos, não narrados, mas apontados, dramaticamente mostrados, funcionando como dêixis desse mundo contemporâneo em que a convivência dos contrários retira do narrador a função de perguntar ou perguntar-se sobre o sentido da vida” (Moraes, 2006: 212). A contribuição de Moraes veio em boa hora, porque fundamenta minha assertiva de que a principal marca da literatura pós-moderna é a interface entre texto e contexto, entre História e ficção, como já mencionado neste artigo. Reafirmo, no entanto, que ao mencionar a interação entre História e ficção na literatura pós-moderna não excludo a ocorrência dessa interação também em outras eras e vertentes, haja vista que tal fenômeno é apanágio da literatura em geral, aparecendo com certa contundência no Pós-Modernismo.

É inegável que a relação entre Riobaldo e Diadorim é o coração que pulsa na narrativa, fazendo com que a tensão adquira vida no *Grande sertão: veredas*. Tudo mais flui dessa relação. Entretanto, os fatos relativos aos dois personagens são pretextos que ocultam e revelam aspectos recônditos da vida. Um desses elementos é a valorização da mulher, conforme se percebe nos implícitos do texto, por meio da atuação de Diadorim – nome que oculta uma mulher (Deadorina) – que nada deveu aos homens em coragem e enfrentamento do perigo. Em uma ocasião, por exemplo, Riobaldo somente atravessou o Rio São

Francisco numa embarcação tosca, porque Diadorim estava em sua companhia e o encorajou.

Na arquitetura do *Grande sertão: veredas* o tema que salta à percepção com mais ênfase é a *travessia*, que ocorre nos passos sofridos e esperançados que refletem o amor que une e separa Diadorim e Riobaldo. Nessa travessia para um não lugar, porque é a travessia no sertão para dentro de si mesmo evidenciam-se a cultura e a língua do sertão. A travessia, como tema fundamental do *Grande sertão: veredas* se desenvolve num ambiente linguístico cuja criatividade leva o pesquisador a pensar numa forma de inventividade até então inédita na literatura latino-americana.

A obra em estudo é, ao mesmo tempo, um romance que relata a formação e uma obra fundadora, na medida em que reincorpora esteticamente a origem e define novos rumos para as letras brasileiras, conforme asseveram Coelho e Versiani (1975: 65), em estudo conjunto, quando dizem que “em 1956 o surto experimentalista que hoje define o cenário literário surgia na ficção pela aparição de *Grande sertão: veredas*”. Trata-se, portanto, de uma obra que apontou novos rumos para a literatura na América Latina, dando um novo sentido à prosa de ficção. Essas qualidades fundadoras da obra de Rosa são, de acordo com Coutinho (2006: 162), concretizações de sua aversão “a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável”. Guimarães Rosa, portanto, cristaliza um mundo novo que, a despeito de sua existência na realidade concreta, adentra os limites da identidade goiana e mineira e reincorpora os sentidos de um tempo que só existe no imaginário brasileiro: um tempo demarcado por rezas, crenças e superstições; mas não alijou de sua escrita as conquistas seculares da arte ocidental. Incorporou essas mudanças, sobretudo, as indicadas na fase heroica do Modernismo que aproveitou à larga. A diferença é que na fase das vanguardas e manifestos das duas primeiras décadas do século XX a invenção ficou por conta de um transplante. Isto é, tomou-se a linguagem corrente e dela fez-se uma estética. Guimarães Rosa foi além, porque criou um sistema lexical particular que representa foneticamente a lentidão ou a dinâmica da vida se fazendo nos espaços

atravessados pelos sertanejos. Faço essa afirmação porque a linguagem do *Grande sertão: veredas* é um elemento de muita importância na estrutura da obra e na definição de seu estilo neobarroco. Esclareço que o vocábulo *neobarroco* (Calabrese) é uma escolha que, no meu entendimento, atualiza, recupera e especifica aquilo que os estudos literários denominam, abstratamente, de Pós-Modernismo.

Numa postulação concorde com minha afirmação de que há, na obra, uma representação fonética da vida no sertão, Viggiano (1978: 50) diz que “a linguagem utilizada por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* é onomatopaica”. A conclusão de Viggiano remete ao fato de a linguagem da obra em questão imitar, em certos momentos, os sons da natureza e – insisto – o ritmo da vida em seu devir. Nesse sentido, os processos de construção verbal da obra de Rosa são aspectos que não podem ser ignorados, pois são eles que diferenciam a obra tornando-a única no universo literário latino-americano. Na obra em questão o autor *brinca* com o signo fazendo com que apareça em distintas conformações, de acordo com o momento ou a situação que representa. Esse processo de recuperação e reconstrução da linguagem leva o leitor a voltar-se do referente para o signo, transformando este em referente. Trata-se de um processo que transforma a linguagem em elemento vital no universo sertanejo, constituindo-se o aspecto fundamental do fazer literário de Rosa.

Não se pode chegar a bom porto na análise da obra de Guimarães Rosa se não for feita uma adequada abordagem do problema da relação entre sua obra e a transculturação. Essa relação pode ser exemplificada na trajetória de Riobaldo que, ao buscar e divulgar a cultura letrada estava penetrando num outro mundo em tudo distinto do seu. A trajetória de Riobaldo, no entanto, não supõe apenas a construção de vínculos entre a cultura letrada e a oral, mas também a edificação de liames entre o passado e o futuro. Isso se torna ainda mais marcante porque o processo de inserção da escrita na América, que gerou os episódios de Cajamarca e deram início efetivo à história da América Latina, conforme descrição de Polar (2000: 220) indica por si só a importância da cultura letrada em face da cultura oral do sertão. Ao apropriar-se dessa cultura, dominá-la e disseminá-la, Riobaldo conquistava e trazia

para o sertão novos modos de apreender o mundo e uma nova forma de olhar sua própria realidade.

Havia nessa postura um desafio, pois toda mudança que supõe um abalo de estruturas antropológicamente cimentadas por séculos de história ou ausência desta não ocorre sem que se traga ao lume um ente novo que passa a gerenciar a vida e as formas de relações numa comunidade até então dominada por formas existenciais que giravam em torno de tradições aparentemente imutáveis. Dessa forma, para que a transculturação ocorra é necessária a entrada de um elemento estranho na cultura a ele exposta. Assim, a transculturação é um fato cultural que deriva do encontro de duas ou mais culturas: normalmente é a interação entre a cultura restrita à paróquia com uma cultura alienígena. González vai além e ajunta outros elementos para a concretização de processos transculturadores. De acordo com ele, intensificaram-se na vanguarda relações intertextuais do romance

com outras modalidades do discurso científico sobre a sociedade e a história, [dialogando] desta vez com formas e temas do discurso antropológico, histórico ou sociológico, para dar corpo a uma literatura de condição híbrida, particularmente rica na expressão de finos matizes do processo de transculturação operado em nossas terras (González, 2006: 323).

Riobaldo tipifica, na cultura do sertão, o disseminador: o elemento estranho interposto na cultura sertaneja. Em sua condição de proprietário rural, ele carrega uma tradição que vem desde a casa-grande e a senzala, que evoluiu para as relações entre proprietários e jagunços, ainda presentes em seu tempo. Mas o personagem-fazendeiro, sem abandonar de todo seu *status* de dono e patrão, acolhe estilos de vida que vão de encontro ao modo de ser imperante no sertão. Por meio dele, a Modernidade penetra no meio rural, mas não o faz de modo pacífico, como de resto não é pacífica a inserção de outro padrão cultural numa cultura profundamente cimentada em valores que gerenciavam a vida e as relações, como era a cultura do sertão.

Deve ficar claro, portanto, que as culturas são resistentes aos empréstimos culturais, já que estes pressupõem um choque nas comunidades receptoras. Essa resistência impede que a transculturação resulte

em perda de todos os aspectos relativos à cultura que recebe. Da mesma forma, a cultura que chega também sofre rupturas, criando uma dinâmica atípica no interior das relações e dos processos culturais.

A terceira margem faz lembrar uma primeira – já mencionada neste artigo – que é, no caso da obra em análise, a cultura oral encontrada por Riobaldo desde seu nascimento. É, portanto, a cultura da tradição recebida e reproduzida desde a casa-grande. Isso lembra também uma segunda margem que é a cultura urbana (letrada) que ele traz, quando o personagem Selorico Mendes o envia à cidade para aprender leitura. De volta ensina a outro personagem, Zé Bebelô, o que havia aprendido graças a Selorico Mendes. Essa parte da vida de Riobaldo insere-se, também, na segunda margem; isto é, aquele momento em que, por meio de sua atuação, a Modernidade penetra nas veredas do sertão. O resultado do embate entre essas duas margens gerou a terceira. Essas conclusões indicam que Riobaldo vaga entre distintos espaços culturais, levando para a Modernidade a tradição que está encarnada em sua herança e trazendo o conhecimento novo que aprende e ensina a seus pares do sertão. Ele se posiciona, portanto,

entre bandos antagônicos, entre diferentes naturezas de amor, entre as águas de dois rios, entre a oralidade e a escrita, entre Deus e o demo, e seu relato, ao se dividir em duas partes, duplica a narrativa do romance, reproduzindo e reafirmando, na própria estrutura, o processo de transitividade operado no campo linguístico e cultural (Scarpelli, 2004: 167).

Ao produzir uma obra cujos personagens concretizam e legitimam em sua trajetória por distintas margens a interação entre culturas, percebe-se que Rosa se preocupou sobremaneira com o resgate da cultura latino-americana ancestral.

Um aspecto que salta à percepção na camada temática (ou mesmo cognoscitiva) da obra de Rosa é a maneira como ela retrata, por meio da saga dos personagens, as misturas culturais expressas também por meio das transformações na identidade dos atores em cena. Essas transformações podem ser exemplificadas na identidade de Riobaldo que evolui e se transforma como um rosto mutante que adquire as feições dos lugares que vê em sua travessia. Esse aspecto da

metamorfose é um problema comum na obra de Guimarães Rosa em geral e no *Grande sertão: veredas* em particular. Neste último basta citar Diadorim: uma mulher que se veste, age e luta como homem. Um ser, portanto, de identidade ambígua. Um ser, enfim, cuja identidade representa a linguagem literária e recupera, para a atualidade a visão que no final da fase realista da literatura brasileira, Machado de Assis tinha dos homens em geral; ou seja, seres ambíguos presos em meio a entidades obscuras que os limitam no plano social e psicológico, como, de resto, explicitam as conclusões psicanalistas que aparecem depois de Machado ter imprimido sua visão do homem. Temos aqui uma simbiose que se constitui pela mistura de diferentes ciências com a arte literária.

Há, entre os escritores latino-americanos, certas similaridades que os inserem num sistema, capaz de fundamentar a existência de uma literatura da América Latina em vez de brasileira, cubana, peruana, venezuelana etc. A identidade entre Guimarães Rosa e Carpentier, por exemplo, pode ser encontrada na questão da viagem como terceiro elemento que une *gênesis e futuridade* (expressões de González). Esses dois elementos, consoante definições desse autor, “definem-se, para o romancista cubano, como os dois grandes tempos do nosso continente, e a viagem o segmento que os une. É nessa viagem que hão de se encontrar, para Alejo Carpentier, os passos certos no longo caminho da busca da identidade” (González, 2006: 336). Essa é a mesma alternativa para Rosa, que encontra na terceira via um ponto de chegada, mas a terceira via está no horizonte e, por isso, é infinita, jamais se chega: a viagem se torna não o recurso para se chegar, mas um aspecto permanente da existência.

O sertão com suas peculiaridades, sua cultura oral e guardião de tradições recebidas desde os tempos da colonização deu ensejo para que se formasse uma gama de relações e hábitos caracterizada pela riqueza de formulações em tudo distintas daquelas que haviam sido erguidas no litoral e nos meios urbanos desenvolvidos. Eis o pacto com o demônio ou com a divindade, conforme o caso, como expressão de uma cultura ancestral, bem como as relações de afetividade e lealdade estabelecidas por meio da palavra que substituíra a escrita como

documento e compromisso. Era, portanto, um ambiente cultural ainda intocado em processo de aproximação com contextos mais distantes e, dessa forma, um espaço por excelência para a pesquisa da hibridação cultural. Eis por que se acredita que Guimarães Rosa optou por esse espaço e esse tema para alicerçar sua obra.

A narração empreendida por Riobaldo é, em suma, uma viagem pelo sertão e para dentro de si mesmo numa simbiose em que homem e sertão se confundem, pois um e outro se tornam pontos de passagem da mesma travessia. O relato envolve a vida no sertão a partir do olhar do personagem e os danos existenciais causados por sua relação com Diadorim. Nessa viagem ele busca sua dor e seus tormentos que torna públicos para seu interlocutor num longo processo de catarse que culmina numa travessia terapêutica. Entendo que essas ações, como projeções de uma fadiga existencial que submete o indivíduo ou a comunidade a dúvidas e medos, fazem parte de um projeto que Ronaldo de Melo e Souza certamente chamaria de projeto terapêutico por meio da palavra. Souza enfatiza esse conteúdo terapêutico na palavra riobaldiana, quando diz que ele “é precisamente o narrador que se reconhece em travessia mediante o rito terapêutico da palavra” (Souza, 1978: 137). Esse rito transformado em diálogo transpassa pela gesta sem fim de Riobaldo. Aliás, a natureza do personagem é um fluir permanente como iniciação que se configura e se transforma nas múltiplas identidades por meio de sua narração; isto é, ele existe enquanto narração e se manifesta como personagem íntegro.

É natural que um texto que apresenta uma linguagem em que o artístico se funde com o terapêutico e a linguagem se confunde com a existência desrespeita a gramática. A norma culta da língua portuguesa não perpassa o texto rosiano, o que não é um estranhamento, pois qualquer objeto estético tem, por princípio, leis próprias que transcendem as regras estabelecidas não somente na gramática, como também nos outros aspectos da vida organizada. Coelho e Versiani exemplificam os tipos de infração da norma mais comuns na obra em estudo. Segundo elas (1975: 137), no *Grande sertão: veredas* destaca-se “a tendência a omitir ou obscurecer o nexos sintático entre orações”. Esse recurso adicionado ao modo como emprega a pontuação ocorre

“muito mais como elemento de ritmo que de clareza gráfica” (Coelho e Versiani, 1975: 137). Eis mais uma vez a questão da seleção lexical apropriando-se de qualidades fonéticas que qualificam o tipo de vida sertanejo.

A palavra em Guimarães Rosa é recurso sofisticado de libertação. Mas não é a palavra que protesta contra a opressão que vem de longe, e sim a palavra que liberta dos entraves que impedem a manifestação e libertação de um eu assolado por dúvidas e comprometimentos surgidos de uma relação com diabos, redemoinhos, deuses e perguntas não respondidas. São perguntas que vêm de um passado remoto na memória de Riobaldo e que se misturam com sua experiência imediata. São questões que o angustiam, mas que, ao relatar, pratica uma divisão dos tormentos entre ele e o interlocutor, dissipando, nesse desabafo, parte daquilo que o impede de realizar-se plenamente como pessoa.

Por intermédio de sua falação ele busca as entranhas mais profundas de sua alma, caminhando por um labirinto que o leva a um não lugar onde vive um não ser. Cabe aqui um esclarecimento: ao negar a existência de um lugar, seja empírico ou ficcional, como ponto de chegada do labirinto, afirmo que a saga de Riobaldo não se concretiza como busca de um espaço identificável no mapa. O que o personagem procura são as respostas às perguntas que sua situação lhe impuseram. Trata-se, pois, de aspectos que se originam de forças externas e impactam o destino do personagem, mudando constantemente o curso de sua ação, na medida em que o força a vagar entre Deus e o diabo que conflitam dentro de si. Mas a figura de Deus não é tão enfática no romance como o são as formas do diabo, representadas na travessia riobaldiana, como um útero existencial que gesta seu problema. Deus e o diabo estão, portanto, implícitos na trajetória de Riobaldo, em sua narração e no amor oculto que tem por Diadorim. A pouca ênfase na figura de Deus justifica-se pelo fato de que a vitória sobre o Hermógenes, isto é, a vitória sobre o mal não haveria de ocorrer mediante a ação da divindade boa, mas da divindade que conhecia e utilizava as mesmas armas do diabo. Por isso, ao mal, a obra contrapôs outro mal; ou seja, o pacto com o diabo seria a forma de ganhar a guerra contra o mal representado pelo Hermógenes.

Quando afirmei que a palavra literária de Rosa é terapêutica, mas não como protesto contra a opressão que vem de longe, não quis dizer que o grande ficcionista e seus textos não sejam engajados. Na verdade, Rosa tinha a convicção de que o engajamento político do artista deriva de sua própria inserção na cultura que reflete em seu texto. Uma coisa é a busca de uma linguagem artificial e conservadora, encontrada nos dicionários e na norma culta da língua, como manifestação de uma entrega a normas; outra é a busca da língua natural da própria terra, falada na rua ou traduzida na sonoridade dos passos, dos ventos, dos trovões e da chuva que assola o sertão ou mesmo do silêncio petrificado nas formas paradas dos tempos de estio.

Em 2006 comemorou-se o cinquentenário do *Grande sertão: veredas*. Poucas vezes se falou tanto sobre Guimarães Rosa quanto no ano em questão. Realizaram-se seminários, colóquios, congressos e inúmeros livros e artigos foram publicados. Isso acrescido do muito que se tem publicado sobre o ficcionista mineiro, torna difícil encontrar um tema de pesquisa que seja inédito sobre o autor em questão; entretanto, dadas suas especificidades e o caráter inovador, dentre outros aspectos, seus textos sempre apresentam um elemento novo que incomoda e leva a novas perguntas. Essas afirmações podem ser confirmadas no fato de que o processo de recepção do *Grande sertão: veredas* é mais complexo do que comumente ocorre, visto que ao receptor resta a tarefa de completar os discursos. Tem-se, pois, uma recepção ativa que, certamente, dá margens a distintas interpretações.

Em vista dessas considerações se percebe que o *Grande sertão: veredas* é obra rica em temas para pesquisa. De fato, a monumentalidade da obra de Rosa conduz a inquietações que levam a conclusões díspares; por isso, não há possibilidade de que se esgotem as fontes de pesquisa proporcionadas por sua obra que, aliás, está entre as que mais incomodaram os estudiosos que, desde a publicação da obra em estudo, têm se debruçado sobre ela a fim de discernir os enigmas que carrega. Insisto que a forma do texto rosiano pode conduzir à classificação do mesmo como barroco; eis uma pesquisa ainda por se fazer ou aprofundar. De fato, trata-se de um texto em que aspectos estilísticos do barroco aparecem atualizados numa formatação modernista

da linguagem. Aliás, já mencionei, de passagem, esse aspecto, quando mencionei o termo *neobarroco*.

A propósito insisto que a orientação de leitura e julgamento contida na obra *Grande sertão: veredas* a aproxima das concepções estéticas barrocas pelas postulações a seguir. De acordo com Calabrese (1987: 75), em seus estudos sobre a arte contemporânea, “a par do sexo, a violência, ou, mais em geral, o horror está de novo na vanguarda”. Isso pode ser verificado no *Grande sertão: veredas*, tendo em vista as inúmeras situações que descrevem cenas em que ocorre o excesso nos termos que Calabrese expõe como característica do neobarroco. O excesso se dá, no caso em questão, a partir de cenas de horror e violência, como nos seguintes exemplos:

botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca; depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmora (*GSV*: 6). / Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega [...] Mas, primeiro, castrar (*GSV*: 14). / baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência e no gado, queimando pessoas ainda meio vivas, na beira de estrago de sangues (*GSV*: 38). / Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] Vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, como corpo de porco sapecado e rapado (*GSV*: 526-527). / do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço (*GSV*: 528).

Diversos pesquisadores têm definido e qualificado a obra em estudo. Dentre as definições, prefiro a conclusão de Oliveira que apresenta seu questionamento numa pergunta-síntese sobre o que é o *Grande Sertão: Veredas*. Sua resposta é a mais simples e didática entre as muitas que li. Segundo ele, a obra em questão é

nada mais, nada menos que uma estória de amor, com a diferença (enorme) de que se trata de um amor entre dois homens, passada no sertão, na primeira metade do século XX. Uma estória de amor temperada por altas

doses de erotismo, sempre crescente, com a consciência de Riobaldo de que é um amor homossexual e impossível (Oliveira, 2006: 194).

Esta constatação de Oliveira me faz lembrar uma quebra de tabu. Rosa temperou o relacionamento entre Riobaldo e Diadorim com o mesmo romantismo, respeito, cumplicidade e reconhecimento mútuo de qualidades que marcam as relações comuns e com tendência a persistirem. Assim, a homossexualidade aparece na obra como desdobramento de uma camuflagem, mostrando, a partir dos elementos que o qualificam, que o amor entre o mesmo sexo pode ser legítimo, quando se dá mediado por um compromisso de respeito.

A conclusão a que se chega depois da leitura da definição acima de Oliveira é de que o *Grande sertão: veredas* é um romance que recupera e traz ao lume uma situação fora do contexto comum das relações entre os sexos sem, no entanto, descer ao nível das descrições naturalistas. A postulação de Oliveira é impermeável a qualquer dúvida. Já que toquei no tema da classificação, quero insistir mais um pouco e indicar que a obra é uma epopeia, mas uma forma de epopeia em que se percebem nítidos sinais de romance. Assim, melhor seria dizer que se trata de um romance que tem a epopeia como eixo em torno do qual giram conflitos romanescos. Souza percebe a indecisão entre os estudiosos de João Guimarães Rosa, acerca da classificação do texto, quando diz que os estudos “mais significativos são os que se esforçam no sentido de explicar a obra através da delimitação de seu gênero épico ou romanesco” (Souza, 1978: 51). A indecisão de Souza é ainda maior que a minha, pois enquanto eu fico nos limites da épica e do romance quando concluo sobre o gênero do *Grande sertão: veredas*, ele inclui elementos que também não posso negar como aspectos da obra. Perdoem os leitores pelo fato de terminar este artigo com uma citação sem maiores ou melhores esclarecimentos. A questão é que Souza foi tão corretamente ao ponto e de modo tão didático que não deixou margem a outros esclarecimentos ou conclusões.

Restou comprovado nas páginas acima que Guimarães Rosa rompeu com os marcos estéticos da literatura brasileira dos anos 1950 e, para avançar em direção ao novo, ao inusitado, buscou os aspectos

inaugurados em nossas letras nos anos 1920 e os reconfigurou com figuras, como metáforas, sinestesias e, sobretudo, onomatopeias, trazendo para sua obra os sons do sertão. Dessa forma, temos, a partir daí, o amadurecimento do que se conhece genericamente por Pós-Modernismo na literatura brasileira que, no entanto, vinha se formando desde o limiar do século. Custa-me expor essa questão sem falar de Modernismo tardio: uma expressão capaz de responder de modo mais direto ao novo fenômeno literário que aparecia no horizonte de nossa literatura, a partir da publicação do *Grande sertão: veredas*.

Cabe, entretanto, ressaltar que a expressão Modernismo tardio não é um sinônimo do Pós-Modernismo. O correto é afirmar que esta manifestação literária tem naquela um de seus aspectos. Para ser mais direto ou, quiçá, didático afirmo que houve um interregno entre o Modernismo heroico dos anos 1920 e as manifestações que vieram ao lume a partir de 1945. Nesse interregno apareceram inúmeras manifestações e vertentes que fizeram amadurecer a novelística colocada em movimento por Guimarães Rosa. Finalmente, encontro espaço para dizer que a manifestação que ocupa o último lugar no espaço cronológico das produções literárias brasileiras antes da emergência do Pós-Modernismo é justamente o Modernismo tardio que, no entanto, não desapareceu, ao contrário, passou a fazer parte da nossa literatura até os estertores do século XX. Fico por aqui, deixando a outros pesquisadores responderem à pergunta quanto à persistência ou não dessa modalidade de Modernismo no século XXI.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES (s/d), *Poética*, Abril Cultural, São Paulo.
- ASSIS, M. de (1991), *Contos*, 16. ed., Ática, São Paulo.
- AUERBACH, E. (1971), *A representação da realidade na literatura ocidental*, Perspectiva, São Paulo.
- CALABRESE, O. (1987), *A idade neobarroca*, Martins Fontes, São Paulo.
- CESAR, G. [et al.] (1969), *João Guimarães Rosa*, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

- COELHO, N., VERSIANI, I. (1975), *Guimarães Rosa: dois estudos*, Edições Quíron, São Paulo.
- COUTINHO, E. F. (2006), “Linguagem e revelação: uma poética da busca”, *O Eixo e a Roda*, 12(2), Belo Horizonte, pp. 161-173, <https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.160-173>.
- DINIZ, D. C. B. (2006), “A figura da elipse no *Grande sertão: veredas*”, *O Eixo e a Roda*, 12(2), Belo Horizonte, pp. 175-185, <https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.175-185>.
- GONZÁLEZ, E. P. (2006), “Escritas do *entre-lugar*: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier”, *Revista Brasileira do Caribe*, 4(12), São Luís, pp. 319-338.
- MIKETEN, A. R. (1982), *Travessia de Grande sertão: veredas*, Thesaurus, Brasília.
- MORAIS, M. M. de (2006), “O romance se fez letra – a metaliteratura em *Grande sertão: veredas*”, *O Eixo e a Roda*, 12(2), pp. 203-214, <https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.202-214>.
- OLIVEIRA, L. C. V. de (2006), “Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa”, *O Eixo e a Roda*, 12(2), pp. 187-200, <https://www.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.187-200>.
- POLAR, A. C. (2000), *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*, UFMG, Belo Horizonte.
- ROSA, J. G. (1986), *Grande sertão: veredas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- SCARPELLI, M. F. (2004), “Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas” em: Abdala Junior, B. (ed.), *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismos & outras misturas*, Boitempo, São Paulo, pp. 159-180.
- SOUZA, R. de MELO e (1978), *Ficção e Verdade: diálogo e catarse em “Grande sertão: veredas”*, Clube de poesia, Brasília.
- VIGGIANO, A. (1978), *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, José Olympio, Rio de Janeiro.