

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

**Robson Caetano dos Santos**

**ARQUÉTIPO, MITO E METÁFORA NOS CANTOS DE ISRAEL:  
a (re)construção do conceito de *mimesis bíblica* em *Grande Sertão: Veredas***

**Belo Horizonte  
2019**

**Robson Caetano dos Santos**

**ARQUÉTIPO, MITO E METÁFORA NOS CANTOS DE ISRAEL:  
a (re)construção do conceito de *mimesis bíblica* em *Grande Sertão: Veredas***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras/Literaturas de Língua Portuguesa.

**Área de Concentração:** Literaturas de Língua Portuguesa

**Linha de Pesquisa:** Texto, Gênese e Memória

**Orientador:** Dr.º Alexandre Veloso de Abreu.

**Belo Horizonte  
2019**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S237a	<p>Santos, Robson Caetano dos Arquétipo, mito e metáfora nos cantos de Israel: a (re)construção do conceito de mimesis bíblica em Grande Sertão: Veredas / Robson Caetano dos Santos. Belo Horizonte, 2019. 166 f. : il.</p>
	<p>Orientador: Alexandre Veloso de Abreu Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras</p>
	<p>1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Grande Sertão: Veredas - Crítica e interpretação. 2. Frye, Northrop, 1912-1991 - Crítica e interpretação. 3. Mimese. 4. Narrativa (Retórica). 5. Bíblia e literatura. 6. Metáfora. 7. Mito. 8. Bíblia como literatura. I. Abreu, Alexandre Veloso de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p>
	CDU: 82.09

**Robson Caetano dos Santos**

**ARQUÉTIPO, MITO E METÁFORA NOS CANTOS DE ISRAEL:  
a (re)construção do conceito de *mimesis bíblica* em *Grande Sertão: Veredas***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras/Literaturas de Língua Portuguesa.

**Linha de Pesquisa:** Texto, Gênese e Memória

---

Prof.º Dr.º Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas (orientador)

---

Prof.º Dr.º Amauri Carlos Ferreira – PUC Minas (Banca examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leni Nobre de Oliveira – CEFET/Araxá (Banca examinadora)

---

Prof.º Dr.º Luiz Carlos de Souza – Faculdade de Pedro Leopoldo (Banca examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alessandra Fonseca de Moraes -UEMG-Divinópolis (Banca examinadora)

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2019

*Dedico ao único dono de toda a sabedoria e que a concede, em sua perfeição, a quem desejar:*

*“Não se glorie o sábio na sua sabedoria, o forte na sua força, nem o rico nas suas riquezas. Mas se for se gloriar em alguma coisa, glorie-se nisto: em me conhecer e saber que eu Sou Deus, e faço o bem, o juízo e a justiça por sobre toda a terra.”  
(Jr. 9,22-23).*

## AGRADECIMENTOS

Embora não tenha sido possível, devido à crise política e financeira que se abateu sobre o país, realizar meu estágio-sanduíche no Canadá para completar minhas pesquisas sobre Northrop Frye e a Bíblia, agradeço a *University of Toronto*, ter disponibilizado em seu site na internet a gravação e transcrição das 25 aulas do curso sobre a relação entre a Bíblia e a Literatura que o professor Frye ministrou nessa instituição entre os anos de 1980 e 1981, o que muito contribuiu para suprir essa lacuna em minha pesquisa;

Mesmo assim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida por 12 meses no período 2015-2016, que me permitiu concluir os créditos das disciplinas do doutorado em Minas Gerais. Trabalhar e estudar ao mesmo tempo, sem auxílio de bolsas, impossibilita muitos estudantes no Brasil de concluírem seus cursos de pós-graduação em tempo hábil, como foi o meu caso;

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas: Audemaro, Raquel Beatriz, Terezinha Taborda, Ivete Lara, Nazareth Soares Fonseca. Dos seis artigos que publiquei em revistas acadêmicas no Brasil e em uma no exterior, de forma direta ou indiretamente, devo às suas valiosas orientações e conteúdo de suas aulas;

À prof. Márcia Marques de Moraes, uma das maiores autoridades em Guimarães Rosa nesse país e minha primeira orientadora nessa tese, mas que devido ao excesso de trabalho, infelizmente não pode prosseguir. Mas agradeço por ter me ajudado nos primeiros passos dessa pesquisa e por suas aulas sobre *Grande Sertão: Veredas* no programa da Pós Graduação da PUC Minas. Certamente a senhora reconhecerá sua fala e seus ensinamentos em diversas partes do corpo dessa tese, as quais espero, com justiça, ter lhe atribuído os créditos nas notas de rodapé;

Agradeço ao professor Heraldo Elias Montarroyos, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, meu mentor, por ter sido meu maior incentivador ao mestrado e ao doutorado, desde meu curso de graduação em Letras, e por sua maior dica, que abriu minha mente para essa tese: “Por que você não aplica a mesma técnica que Northrop Frye usou no índice de *O código dos Códigos*, na leitura de *Grande Sertão: Veredas*?

Como verá, professor, tive uma ideia que vislumbrou a porta, mas você deu a chave que abriu tudo isso;

À Silmara Oliveira, proprietária do Hostel BH, por sua hospitalidade, recepção sempre calorosa e amizade no estabelecimento que, durante tantas idas e vindas nesses anos todos, tornou-se minha segunda casa na capital mineira e nós, grandes amigos. Relembro aqui o dia em que estava arrasado porque derramei acidentalmente água em meu notebook com minha tese inteira dentro, e ela foi me abraçar, dar palavras de alento, consolo e esperança que tudo iria dar certo...como agora deu;

Aos meus colegas do doutorado da PUC Minas, que fizemos disciplinas juntos compartilhamos tantas alegrias e vivências juntos: Francy, Alessandra Fonseca, Karina de Almeida Calado e seu namorado (hoje esposo) Léo;

Um agradecimento especial à Bruna Carla dos Santos e sua mãe, Lúcia de Fátima, que foram, entre todos, as que mais me deram palavras de apoio e incentivo e que nunca deixaram de acreditar que eu iria conseguir terminar esse doutorado;

Às minhas outras amigas em Belo Horizonte, Junia Batista Alemão e Heloisa Moreno, pela maravilhosa companhia, palavras amigas, solidariedade e apoio constante;

Às minhas grandes amigas em Mato Grosso: professoras Adélia, Thaisa, Kimi Kihara e Maria Sinforosa, pela torcida e apoio incondicional;

À Rosária e a Berenice, que ultrapassaram o mero apoio técnico e administrativo na secretaria do programa da Pós em Letras, com grande atenção e profissionalismo, mas ao mesmo tempo com grande carinho e calor humano;

Agradeço a minha irmã, meu cunhado, minha mãe, por suas existências, e principalmente aos meus sobrinhos (filhos adotivos do meu coração) Alexandro e Larissa, que foram minha maior motivação para não desistir;

Aos professores que participaram de minha banca de qualificação de doutorado e por suas imprescindíveis orientações, correções cuidadosas e indicações de outras leituras: Dr.<sup>a</sup> Leni Nobre de Oliveira e Dr.<sup>o</sup> Amauri Carlos Ferreira;

E quase finalizando - jamais por ser menos importante - mas como um agradecimento final em destaque, ao meu orientador Alexandre Veloso de Abreu, que participou de minha banca de defesa de mestrado e sempre acreditou em mim, foi paciente e me concedeu sempre a independência na escrita da minha tese, quando lhe foi repassada a minha orientação;

E a Deus, sobretudo.

## RESUMO

Essa tese faz uma releitura da obra **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, através de um técnica literária presente na Bíblia: o modelo tipológica ou “figural”, na qual o Antigo e o Novo Testamento se espelham, complementam-se e explicam-se através de arquétipo, mitos e metáforas, o que constitui por sua vez, a *mimesis bíblica*. O objetivo é fornecer uma interpretação sobre os recuos e avanços presentes na narrativa do romance. A metodologia utilizada foi aplicar o modelo bíblico de formato de “U”, do teórico canadense Northrop Frye, o qual reproduz a história de queda e ascensão da humanidade na Bíblia, e também sua classificação em imagens apocalípticas e demoníacas. Selecionados alguns episódios localizados nas duas partes de **Grande Sertão: Veredas**, tal como um espelho e similarmente ao modelo bíblico, evidenciamos que sua narrativa realmente possui “antecipações” e “confirmações” na primeira parte, e que se complementam na segunda, mas são afastadas na memória do protagonista devido ao sentimento de culpa, remorso e perda, representados através da alegoria *Cantos de Israel*, que representa um desejo de reconquistar um “paraíso perdido”. Os resultados demonstraram que o espelhamento no **Grande Sertão: Veredas** não apresentou-se de forma tão perfeita e encadeada como se esperava, entretanto a questão do “meio” na obra de Guimarães Rosa revelou-se mais uma vez fulcral na interpretação dos textos do autor, assim como a revitalização do conceito de *mimesis*.

**Palavras-chave:** Grande Sertão: Veredas. Mimesis bíblica. Arquétipo. Mito. Metáfora.



## ABSTRACT

This thesis makes a new interpretation about Guimarães Rosa's book **Grande Sertão: Veredas**, through a literary technique present in the Bible: the typological or “figural” pattern, in which the Old and New Testaments mirror, complement and explain each other through archetype, myths and metaphors, which which means the biblical mimesis. The objective is provide an interpretation about the setbacks and advances present in the narrative of this book. The methodology used was to apply the U-shaped biblical model, created by the Canadian theorist Northrop Frye, which reproduces the story of humanity's fall and rise in the Bible, as well as his classification in apocalyptic and demonic images. Selected some episodes located in the two parts of Grande Sertão: Veredas, like a mirror and similar to the biblical model, we show that its narrative really has "anticipations" and "confirmations" in the first part, and that complement each other in the second, but are removed in the memory of the protagonist due to the sense of guilt, remorse and loss, represented through the *Cantos de Israel* allegory, which represents a desire to regain a “lost paradise”. The results showed that the mirroring in the **Grande Sertão: Veredas** was not as perfect and chained as expected, however the question about the “middle” in Guimarães Rosa's work was once again central to the interpretation of the author's writing as much as the revitalization of the concept of *mimesis*.

Keywords: Grande Sertão: Veredas. Biblical mimesis. Archetype. Myth. Metaphor.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Bíblia de Guimarães Rosa com metáforas sublinhadas.....	16
<b>Figura 2:</b> <i>Crucificação</i> , de Carlos Crivelli, de 1485.....	44
<b>Figura 3:</b> Aquiles tirando a vida de Penteseleia	57
<b>Figura 4:</b> Lemniscata ou banda de Moebius.....	62
<b>Figura 5:</b> Ouroboros: símbolo da eternidade e da existência.....	64
<b>Figura 6:</b> O Judeu Errante, de Gustave Doré.....	99
<b>Figura 7:</b> O julgamento da pecadora, de Willian Blake.....	105
<b>Figura 8:</b> O Julgamento, de Tarocchi Soprafino.....	107
<b>Figura 9:</b> O uroboro e a convergência do episódio da Guararavacã com o do encontro com o menino.....	115
<b>Figura 10:</b> O Julgamento pelo Baralho de Marselha	109
<b>Figura 11:</b> A expulsão do Paraíso, de Gustavo Doré.....	120
<b>Figura 12:</b> Jacó lutando com o Anjo, de Gustavo Doré.....	138
<b>Figura 13:</b> Ying-Yang.....	151
<b>Figura 14:</b> O retorno do filho pródigo, de Gustavo Doré.....	152

## LISTA DE QUADROS

- Quadro 1:** O espelho duplo elaborado a partir do modelo apresentado pelo professor Frye, na universidade de Toronto, em seu curso sobre a Bíblia.....39
- Quadro 2:** Esquema elaborado a partir do sumário do livro **O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura**, de Northrop Frye.....48
- Quadro 3:** Esquema comparativo entre a *mimesis bíblica* e a aristotélica.....54
- Quadro 4:** As subdivisões de **GS:V** segundo as ideias de Rosenfield.....114
- Quadro 5:** Cotejamento dos acontecimentos antes e depois do episódio da Guararavacã.....123

*Se não aceitarmos o elemento arquétipo ou convencional nas imagens que unem um poema ao outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentarmos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobrimos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras.*

*(FRYE, 1967, p. 102)*

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 A (RE)CONSTRUÇÃO DO CONCEITOS DE <i>MÍMESIS</i> NA PERSPECTIVA BÍBLICA .....	21
2.1 Revisitando a <i>mímesis</i> .....	22
2.2 A Bíblia como literatura.....	30
2.3 A técnica de espelhamento, tipológico ou figural.....	37
2.4 Configuração do conceito de <i>mímesis bíblica</i> .....	50
2.5 Apresentação do esquema narrativo de <i>Grande Sertão: Veredas</i> .....	54
3 OS CANTOS DE ISRAEL EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> .....	57
3.1 Arquétipo.....	61
3.2 Mito.....	66
3.3 Metáfora.....	72
4 PRIMEIRO CANTO: IMAGENS DEMONÍACAS.....	76
4.1 “...vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão”: o Diabo nas estorietas.....	77
4.2 “...escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho”: a primeira travessia do Liso do Suçuarão.....	85
4.3 “O São Francisco partiu minha vida em duas partes”: o encontro com o menino.....	89
4.4 “... cadê a moça virgem?”: a canção de Siruiz.....	93
4.5 “Meu rumo mesmo era o do mais incerto”: o exílio, a errância, a bastardia e o rompimento de alianças.....	98
4.6 “Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse..”: Maria Mutema; Maria Madalena.....	102
4.7 “...julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado.”: o julgamento de Zé Bebelo.....	107
5 GUARARAVACÃ DO GUAICUÍ: O MEIO DO ROMANCE.....	111
5.1 Os elementos metafóricos no antes e no depois da Guararavacã.....	114
6 SEGUNDO CANTO: IMAGENS APOCALÍPTICAS.....	124
6.1 “...quando o projeto que ele começa é para muito adiante”: o Deus que coloca ordem ao caos.....	125
6.2 “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei!”: a fazenda dos tucanos.....	130

6.3 “...de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão”: o pacto.....	135
6.4 “...quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... ”: a segunda travessia do Liso do Suçuarão.....	137
6.5 “...morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim”: a “imolação” da virgem Diadorina.....	145
6.6 “Tal que assim se desencantava”: o rasgar do véu, a consumação e a revelação de tudo.....	146
6.7 “...quando deu o verde nos campos.”: as bodas do noivo.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS.....	161

## 1 INTRODUÇÃO

Travessia.

Com essa última e singular palavra Guimarães Rosa encerra sua obra **Grande Sertão Veredas**<sup>1</sup>, um dos pontos mais altos alcançados pela literatura brasileira da segunda metade do século XX e reconhecida posteriormente, por sua abrangência humana e universal, como um dos cem maiores clássicos da humanidade<sup>2</sup>. A palavra “Travessia” busca também concluir a dúvida que perseguia o narrador protagonista, o jagunço Riobaldo, sobre ter feito ou não um pacto com o Diabo. Suas últimas palavras no romance são: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2006, p. 608).<sup>3</sup>

Desde sua publicação, em 1956, essa obra tem sido estudada por todas as vertentes e abordagens críticas possíveis e também cotejada com outras obras da literatura universal, surpreendendo ao demonstrar a inesgotabilidade das veredas ou caminhos interpretativos que ainda apresenta. Antonio Candido, um dos primeiros expoentes críticos do romance, já sinalizara acerca disso em um trecho no início de seu ensaio “O Homem dos Aessos”, e que é até hoje lembrado quando se toca nesse ponto:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor. A absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 1978, p. 294).<sup>4</sup>

Walnice Nogueira Galvão, ex-aluna de Candido, também afirma (e demonstra) em sua obra **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa** (2008) que praticamente tudo é possível de ser encontrado no romance: folclore, história, sociologia, psicologia,

<sup>1</sup> De agora em diante, todas as menções nesta tese à **Grande Sertão: Veredas** serão substituídas pela sigla **GS:V**.

<sup>2</sup> Votação feita por 100 escritores de 54 países, realizado pelo Clube da Noruega, disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>>. Acesso em 15/07/2015.

<sup>3</sup> Mesmo assim, considerando a leitura do romance como um todo, nenhum crítico até hoje tem certeza se o personagem conclui aqui, decisivamente, se o diabo existe ou não.

<sup>4</sup> Há ressalvas sobre esse “tudo” dito por Antonio Candido, não devendo ser interpretada por qualquer leitura arbitrária e sem respaldo, concordando com Oliveira sobre o fato de, mesmo sabendo que toda leitura ou interpretação é um entrecruzamento de dois textos diferentes ou diversos, entretanto: “Não se pode ler a obra de Guimarães Rosa em fragmentos. Sua obra forma um conjunto, de modo que uma obra conduz à outra, fornecendo chaves de leitura.” (OLIVEIRA, 2006, p. 198).

esoterismo, religião, filosofia, etc. E, sucessivamente, o mesmo tem sido reiterado por diversos autores críticos há mais de cinquenta anos.

Neste ensejo é sempre compreensível o renovo das questões: o que torna essa obra universal? O que em sua narrativa ou organização composicional permite essa multiplicidade de leituras aparentemente inesgotáveis? O que faz com que o leitor se identifique com os temas existenciais ali presentes, tais como a existência do bem e do mal, de Deus e do Diabo ou da razão da vida?

O que talvez possibilite essa multiplicidade de abordagens que sempre se metamorfoseiam em novas interpretações e questionamentos são as indagações existenciais do personagem central, Riobaldo, sobre a finalidade da vida, a causa da dor e do sofrimento, o irremediável amargor de nossas escolhas e a inexorabilidade de não poder reverter o tempo, a saudade e a solidão. Esses são temas que não apenas o singularizam, mas o tornam igual em estatura a qualquer um de nós, em nossa condição humana que, em algum momento de nossa travessia por esse mundo perguntou-se: por que existe o mal? Qual a razão da vida? Qual a causa de todos os sofrimentos? Deus e o Diabo existem?

Movido pelo desejo de respostas a essas perguntas e, possivelmente também por desejar saber o motivo de ter perdido o amor maior de sua vida, Diadorim, Riobaldo refaz sua trajetória, sua “travessia” pelo sertão físico e também interior (sendo esse passível de ser traduzido pelo deserto em que sua alma se convertera). Analisando em retrocesso a leitura do romance, percebe-se que “travessia” é algo que perpassa toda a obra e não apenas conclusivamente em seu final, como apontamos. O próprio título da obra sugere, a partir dos dois pontos, que o sertão apresentará diversas veredas através da jornada de Riobaldo: “travessia” de provas; de coragem; “travessia” em busca do conhecimento sobre a razão da existência do bem e do mal; de Deus e do Diabo; ou enfim: “travessia” do homem em busca do conhecimento de si mesmo.

Mesmo considerando o grande número de artigos, dissertações e teses publicados no meio acadêmico sobre essa obra, mas abordando essa perspectiva do final do romance e olhando em retrocesso – o da “travessia” – acredito que o único romance escrito por Guimarães Rosa pode apresentar mais uma vereda interpretativa. Só que na perspectiva do esquema narrativo bíblico. Não por meio de uma perspectiva religiosa ou meramente intertextual, pois seria para mim por demais óbvia e simplista, mas em buscar na forma escrita, na composição do “esquema” narrativo da Bíblia, teorias ou

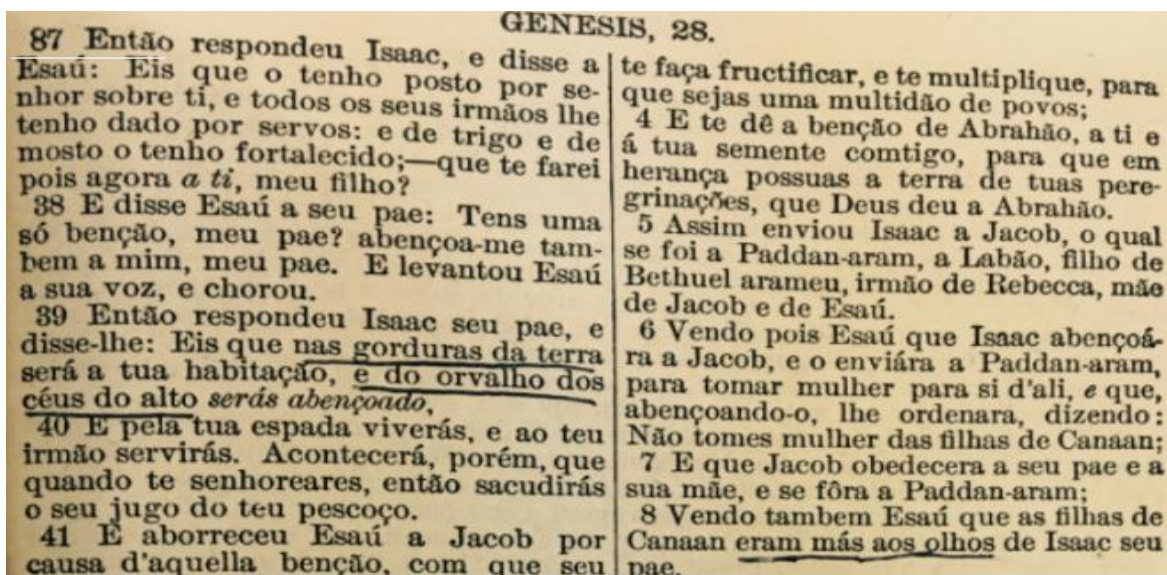


elementos que fornecessem subsídios para analisar a organização metaficcional de **GS:V** enriquecendo ainda mais sua pluralidade interpretativa e seu aspecto de abrangência universal.

Nesse viés, é oportuno lembrar que são necessários estudos, no âmbito acadêmico brasileiro, que considerem a Bíblia não tanto do ponto de vista religioso, mas literário, para ser ensinada nas universidades ao lado de outras obras inspiradoras e basilares da literatura ocidental. Almejando suprir essa lacuna e incentivar estudos posteriores da mesma natureza, pretendo ratificar o que autores como Northrop Frye, Robert Alter e Eric Auerbach já confirmaram nas literaturas em língua inglesa: a Bíblia foi a maior fonte de inspiração dos escritores falantes dessa língua e da literatura universal em si com seus temas, mitos, arquétipos e metáforas e outras técnicas narrativas. Espero demonstrar e comprovar que esses mesmos elementos são perceptíveis em **GS:V** e, por sua vez, conduzem a repensar o conceito de *mimesis* (como recriação e não mera imitação), só que dessa vez na perspectiva bíblica.

Guimarães Rosa leu, destacou e fez anotações da Bíblia, conforme demonstram arquivos do IEB/USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo:

**Figura 1:** Bíblia de Guimarães Rosa com metáforas sublinhadas.



**Fonte:** IEB/USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Há muitos outros versículos inteiros que Rosa destacou em sua Bíblia para inspiração e recriação posterior onde, certamente, a beleza poética presente na forma como as palavras estão dispostas devem ter atraído a atenção do escritor. Dentre vários

exemplos, Habibe (2012, p. 03) chama a atenção sobre Guimarães Rosa ter escrito em **GS:V** que: “a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” (ROSA, 2006, p. 58), quando possivelmente é “recriado” um trecho do **Evangelho de Lucas** (10, 2) que diz: “a colheita é grande, mas os trabalhadores são poucos”.

Claro que não é finalidade desta tese esmiuçar a Bíblia de Guimarães Rosa procurando o que lhe agradou e, em seguida buscar em **GS:V** seus equivalentes. Além de inútil, seria, desde o início, uma missão fadada ao fracasso por nunca sabermos afirmar com exatidão o que ele utilizou ou descartou. Citamos apenas como exemplo de que Guimarães Rosa, com certeza, leu a Bíblia e se inspirou em sua linguagem. A que ponto? Não se pode mensurar. Rosa admirava a linguagem poética ou literária da Bíblia, sem dúvida, assim como apreciava e foi influenciado por outras obras da literatura universal como a **Ilíada**, de Homero; a **Divina Comédia**, de Dante; **Fausto**, de Goethe; ou **Ulisses**, de James Joyce. Esse mesmo olhar nos permite afirmar que nenhum desses textos prevaleceu como modelo único, mas que, sobre todos, Guimarães Rosa exerceu uma notável e sóbria independência em apropriar-se e adaptá-los ao gênio criativo e (re)criador de um escritor preocupado em exprimir a essência de sua terra sertaneja: o interior das Minas Gerais, por meio do universal no particular ou nacional, em outras palavras.

O que almejamos neste estudo, entre outros objetivos, é a detecção em **GS:V** de uma técnica literária tão antiga quanto a própria Bíblia: a “técnica de espelhamento”, tipológico ou modelo “figural” que, por sua vez (espero comprovar), configuram a *mimesis bíblica*. Nela é possível perceber que o **Antigo** e o **Novo Testamento** se complementam em um engenhoso sistema de repetições ou recorrência de cenas, palavras, frases e ações. Assim, por esse modelo, Adão, Moisés, Josué, o vinho, o pão, o sangue do cordeiro oferecido em holocausto, o sacrifício de Isaque, dentre outros exemplos, apontavam para a redenção de Cristo e a restauração de Israel. Essa técnica foi denominada por Auerbach (2011) como “Figura”, e conceituada por Northrop Frye (2004) como “Tipologia”. Esse último autor, em sua obra **O código dos códigos: a bíblia e a literatura** (2004) busca demonstrar como alguns elementos da Bíblia “montaram uma estrutura imaginativa – um universo mitológico – dentro do qual a literatura do Ocidente operou até o século XVIII, e dentro do qual ela ainda opera em grande parte.” (FRYE, 2004, p. 09). Frye apresenta a narrativa bíblica representada pelo formato de um “U” simbolizando a queda e redenção do personagem central, que é a

própria humanidade. O início dessa trajetória, obviamente se inicia no paraíso, seguido da queda e uma série de desgraças, padecimentos e provações. No “meio” dessa grande travessia há a remissão ou o resgate do personagem Jesus Cristo, ocorrendo em seguida a “ascensão” ou elevação do modelo em “U”, que finaliza e é consumado no livro de **Apocalipse**, com o retorno do mesmo Cristo, devolvendo ao homem seu estágio inicial. Complementando o modelo em “U”, quando as duas faces estão defronte uma da outra, após o declínio e a ascensão, é possível estabelecer as “conexões”, complementos ou preenchimentos nos quais um acontecimento anterior “anuncia” outro e, por sua vez, o posterior “esclarece” o que o antecede através do modelo tipológico ou figural. Essa, portanto, em tese, seria a *mímese bíblica*, através da alegoria *Cantos de Israel* (que será explicada ao longo do trabalho), que esta pesquisa buscará demonstrar.

Alter Robert (2007) afirma que a Bíblia compartilha, em grau considerável, aplicações dessa técnica em outras narrativas literárias, as quais leitores e escritores “reconstroem” de outras formas. Não que haja verdadeiros sinônimos na forma *ipsis litteris*, mas toda vez que há “ocorrências” dessas repetições elas acontecem de forma diferente, pois a arte (literatura ou *mimesis*) afirma, intensifica, complementa, contrasta e expande essas repetições fazendo, como já foi dito, ser algo novo, mas em que um olhar atento percebe resquícios. Como exemplos podemos mencionar quando os irmãos de José, após terem-no vendido como escravo, apresentaram a seu pai, Jacó, vestes sujas de sangue de um animal, mentindo, ao dizerem que José tinha sido morto dessa maneira. Isso aponta para o Cristo. A metáfora da morte de um animal inocente e seu sangue, geralmente um cordeiro, é utilizada e pode ser reconhecida em várias narrativas bíblicas. Assim, esses elementos reiterados ou prenúncios são avisos vagos do que está por acontecer (ou já aconteceu), ainda que não sejam enfáticos. Indubitavelmente é uma convenção engenhosa. Uma técnica literária empregada com alto refinamento literário, o qual buscaremos utilizar como hipótese provocativa para essa nova vereda interpretativa da “travessia” de Riobaldo.

Voltando com esse olhar para **GS:V**, lembremo-nos de que qualquer leitor iniciante desse romance se sentirá propenso a desistir da leitura das primeiras cinquenta páginas, as quais apresentam uma narrativa aparentemente desordenada, desconexa ou caótica. Riobaldo inicia contando várias narrativas: a de Aleixo e seus filhos; do filho de Pedro Pindó; faz questionamentos sobre o motivo da existência do mal no mundo e nas pessoas, dentre vários outros. Protela-se até que a narrativa central comece a se delinear

e, mesmo assim, ela não é retilínea. Uma explicação cabível e conveniente para essa tessitura literária é, evidentemente, a semelhança incansavelmente buscada pelo autor com as marcas da oralidade e da memória, mas espera-se comprovar que **GS:V** apresenta em nível considerável similaridades com as repetições, tal como ocorrem na Bíblia, em sua forma de “espelhamento”.

Em **GS:V** o ponto de maior declive do modelo em “U” – já apontado pela crítica como sendo um marco divisor, a partir do qual retoma-se a narrativa, que segue de forma mais linear – será o episódio da “Guararavacã do Guaicuí”. Comparando os dois lados da narrativa do romance, ou seja, o antes e o depois desse episódio, tal como um espelho<sup>5</sup> e similarmente ao modelo bíblico, evidenciaremos que a narrativa do único romance de Guimarães Rosa possui “reiteraões”, “antecipações” ou “previsões” em sua primeira parte, e “confirmações” na segunda, além de tudo isso estar metonimicamente e com sutileza literária no enigmático episódio da Guararavacã. Em outras palavras consideraremos essa parte como “central” do romance, pois esclarece os acontecimentos que antecederam e os que se seguirão.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é “reler” **GS:V** na perspectiva bíblica, refletindo sobre os arquétipos, mitos e metáforas na obra comprovando a viabilidade da aplicação do conceito de *mímesis bíblica* e buscando demonstrar mais uma técnica que permite a multiplicidade de leituras nessa obra e que a torna universal, contribuindo para enriquecer a crítica rosiana, além de apresentar sugestões para o estudo da Bíblia como teoria literária no contexto brasileiro.

Já os objetivos específicos ficam assim dispostos:

a) Refletir sobre o conceito de *mímesis* à luz da teoria e crítica literária atual, (re)construindo-o na perspectiva da Bíblia, comprovando a validade e aplicação do conceito de *mímesis bíblica* na leitura **GS:V**;

b) Desenvolver entendimentos diferentes, mas análogos, sobre a técnica de repetição bíblica, redescobrimdo essa técnica ou arte literária de “espelhamento” em **GS:V**, buscando argumentos que comprovem que nesse romance ocorrem, em nível considerável, essas similaridades;

---

<sup>5</sup> Coincidência ou não, percebemos essa técnica de espelhamento em outro livro de Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias*. Já no índice observa-se que o título dos vinte e um contos do livro estão interligados. São dez contos de cada lado e o conto que marca exatamente o meio, de forma espantosa, chama-se “O Espelho”.

c) Detectar arquétipos, mitos e metáforas bíblicos na escrita ou composição de **GS:V** que auxiliem a refletir sobre o (possível) fazer literário de João Guimarães Rosa.

Nossa fundamentação teórica será buscada nas três principais obras de Frye, que tratam da Bíblia, os arquétipos, mito e metáforas: **Fábulas da identidade**: ensaios sobre mitopoética (2000), **O código dos códigos**: a bíblia e a literatura (2004) e **Anatomia da crítica** (2014). Posteriormente buscaremos amparo teórico complementar em outros autores que estudaram a Bíblia como literatura, tais como o crítico americano Alter Robert (1997; 2007); Harold Bloom e Erich Auerbach (2011). Acerca dos arquétipos e mito, será consultado Mircea Eliade (1972); além de Joseph Campbell (2004), James Frazer (1982) e André Jolles (1976), além da fortuna crítica rosiana.

Esta pesquisa adotará como metodologia a perspectiva tipológica ou figural bíblica de Auerbach, e ampliada por Northrop Frye, com o modelo em “U” e a ocorrências de imagens (arquétipos, mitos e metáforas) em categorias opostas, denominadas por esse último teórico como “demoníacas” e “apocalípticas”, para a interpretação dos recuos e avanços na narrativa de **GS:V** e do “espelhamento” entre episódios (e outros trechos esparsos) separados nas duas partes desse romance. Para tal propósito essa tese possui a seguinte ordem de apresentação, após esse primeiro capítulo da parte introdutória.

No segundo capítulo discorreremos sobre o conceito clássico de *mimesis* e sua atualidade para a Teoria Literária; a desestabilização da Bíblia em seu aspecto religioso para ressaltar os atributos literários; a origem e conceito da técnica figural e tipológica nas artes e Literatura, desde a escola de Alexandria até a Idade Média; a explanação do termo *mimesis bíblica* e uma breve apresentação ou panorama geral do esquema narrativo aparentemente caótico de **GS:V**.

No terceiro capítulo explicaremos a alegoria *Cantos de Israel*, e a definição de arquétipo, mito e metáfora, tanto na perspectiva bíblica como na Literatura em geral e, por conseguinte, após apresentarmos a base teórica, passaremos à análise literária propriamente dita no quarto, quinto e sexto capítulo, nas quais buscar-se-á a ocorrência e incorporação dos arquétipos, mitos e metáforas na primeira e segunda parte de **GS:V**, tendo como centro ou separação o episódio da Guararavacã do Guaicuí, e finalizando com as considerações finais, na qual constataremos se os objetivos da pesquisa foram alcançados.

## 2 O DESMANCHE E A (RE)CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE *MÍMESIS* NA PERSPECTIVA BÍBLICA

*Eu sei que isso que estou dizendo é muito dificultoso, muito entrançado... 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.*

(ROSA, 2006, p. 83)

Nos dizeres da epígrafe acima, depreendemos que formas distintas de contar se conjugam para o “dificultoso” narrar de Riobaldo. A linguagem do romance, incomum até então na literatura brasileira, praticamente criou um novo idioma dentro da língua portuguesa. Como lembra Moraes, “[é], ainda, a linguagem acentuadamente em **GS:V**, a mediadora de todo esse processo de travessia do sujeito.” (MORAIS, 1999, p. 63). Sendo assim, a linguagem é a maior protagonista nessa obra de Guimarães Rosa, sendo que denota não *o quê*, mas *o como* essa história reverbera no íntimo e no universal, pois foi somente através de seu prisma que **GS:V** apresenta uma perspectiva diferente sobre a travessia humana interior. Por outro lado, a linguagem literária em si pode ser considerada a forma mais perfeita de *mimesis*, pois com seu poder ilusório, metafórico e sublimador, paradoxalmente ao tentar representar algo, mesmo assim apresenta a impossibilidade de representar ou captar esse mesmo real em sua plenitude.

Nesse cenário, consideremos que mesmo com vinte e um séculos de literatura ocidental e mais quatro de literatura grega (se considerarmos a **Ilíada** de Homero no século IV a. C. o nascimento da literatura escrita no ocidente), o conceito de *mimesis* tem sido revisitado agora e desde sempre simplesmente devido ao fato de ser a base para se pensar e se refletir sobre toda e qualquer manifestação literária, além, é claro, das artes em geral. Outro aspecto que justifica sua revisitação pela crítica possivelmente é porque o próprio Aristóteles, quando tentou fazer um tratado sobre a conceituação do termo em sua **Poética**, tenha sido lacunar e reticente, como se verificará mais adiante.

Assim, torna-se necessário o presente capítulo para refletir sobre a *mimesis*, pois como diz o estudioso brasileiro sobre esse tema, Luiz Costa Lima, perante todas as respostas clássicas de que a *mimesis* seja “representação”, “expressão”, “realismo”, “cópia fotográfica”, “aspiração à idealidade”, mesmo assim todas elas “parecem de repente ociosas, sem que a mania interrogativa, como novas Erínias, deixe de nos

perseguir.” (LIMA, 2003, p. 68). Nesse contexto, rememoramos também Compagnon, quando afirma que “toda época reinterpreta e retraduz os textos fundamentais à sua maneira” e para o qual “a mimesis tem sido reinterpretada ao longo dos séculos sendo que, a cada nova interpretação um aspecto da mimesis é negligenciado, **ao passo que um outro ganha evidência.**” (COMPAGNON, 1999, p. 105, grifo meu).

Procederemos assim ao “desmanche”, isto é, a uma recapitulação dos preceitos fundamentais de imitação clássica para o desenvolvimento de uma nova abordagem, a visão de um aspecto novo ou “bifurcação” sobre o conceito mimético: a *mimesis bíblica*. Embora cause estranhamento, por ora dizemos apenas que não se buscará um conceito totalmente novo, revolucionário, mas algo que sempre existiu e esteve presente na Literatura.

Iniciaremos cronologicamente (como não poderia deixar de ser) com a conceitualização canônica de Platão sobre a *mimesis*, no livro X de **A República**, e na **Poética** de Aristóteles, indo até sua retomada por outros autores como Compagnon, Luiz Costa Lima, Erich Auerbach e finalizando com Frye. Todas essas definições serão brevíssimas, pois o intuito não é chegar à exaustão – sendo que há quase uma infinidade de teóricos que já abordaram essa temática – mas resgatar conceitos que são ainda válidos e que estejam presentes na *mimesis bíblica*.

## 2.1 Revisitando a *mimesis*

*Mimesis* é um vocábulo grego que etimologicamente significa “imitação”, o que não significa falta de complexidade em especificar sua aplicabilidade, pois imitar é algo inerente ao homem, sendo a base da recriação ou da criação de novas coisas. Ao refletirmos sobre esse preceito milenar, lembramos que imitamos desde a primeira infância os gestos de nossos primeiros pais, em seguida, da sociedade. Imitamos modelos de artes de outras culturas, expressões, construções, professores e... (por que não?) Deus. Fazemos isso também quando almejamos criar novos mundos imaginários através das artes e dos romances. Mas qual seria o grau de autenticidade desse objeto imitado com seu modelo? Seria uma réplica exata, imperfeita, ilusória ou algo novo construído a partir de um referente, mas sem compromisso algum com ele? Compagnon já apresenta a problemática de conceituar essa arte:

*mimèsis*, evidentemente, termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), “Verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, “referente” ou “referência”, “descrição”. Basta enumerá-los para sugerir a extensão das dificuldades. (COMPAGNON, 1999, p. 98).

Platão aplica o conceito de forma abrangente considerando todas as atividades humanas como *mímesis*. Uma imitação perfeita de algo que só existiria no mundo das ideias, composto de formas perfeitas, eternas e imutáveis, mas que jamais poderiam ser captadas em sua totalidade, apenas sua essência. Em **A República** imitação ou *mímesis* corresponderiam à cópia do verdadeiro, um falseamento, uma arte ou habilidade humana inferior, quase vulgar, se comparada com a política e sua função para o Estado (o próprio título da obra é significativo e já diz quase tudo nesse sentido). A educação dos cidadãos é a prioridade dessa obra sendo o que devia ser apregoado e, desta forma, os poetas e a poesia em si induziriam ao fantasioso, que é uma deturpação da verdade. Para demonstrar isso, o filósofo apresenta o clássico exemplo da atividade de um marceneiro que, ao produzir uma mesa, estaria fazendo uma cópia de algo já pré-existente no mundo das ideias. Assim, “(...) o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que imita, e a imitação é apenas uma espécie de jogo infantil.” (PLATÃO, 1997, p. 329). Consequentemente, se um pintor fizer, por sua vez, um quadro dessa mesma mesa estaria realizando uma “cópia da cópia”. Razão esta por que Platão argumenta que a poesia está afastada três graus da realidade, ou da “verdadeira” realidade, não reproduzindo as ações humanas com perfeição: “a imitação está longe da verdade e, se modela todos os objetos, é porque respeita apenas a uma pequena parte de cada um, a qual, por seu lado, não passa de uma sombra.” (PLATÃO, 1997, p. 324). A poesia (ou, de forma atualizada, a Literatura) é, na visão platônica, uma cópia reproduzida a partir de outra cópia; inferiorizada ou distanciada mais ainda desse “verdadeiro” que residiria no mundo das ideias.

Lembremos que os artesãos, artífices, pintores, escritores e poetas eram profissões inferiores na escala hierárquica da sociedade grega, em benefício dos militares. Outro exemplo que Platão utiliza é que Homero, ao descrever as táticas militares, como faz na **Iliada**, não possui conhecimento verdadeiro sobre aquilo de que fala (escreve), pois não tinha conhecimento, treinamento ou conhecimento militar. Logo, tudo o que era descrito só poderia ser gerado pela imaginação: “todos os poetas, a começar por Homero, são simples imitadores das aparências da virtude e dos outros



assuntos de que tratam, mas que não atingem verdade.” (PLATÃO, 1997, p. 327). Os poetas, na visão platônica, não são criadores ou detentores de sabedoria: “o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade, só conhece a aparência.” (PLATÃO, 1997, p. 328). Em outras palavras, os poetas não possuíam qualquer poder de conhecimento, não aperfeiçoavam em nada as qualidades humanas; pelo contrário: a corrompiam, pois conduzia à irracionalidade e não a uma educação prática; algo totalmente ao contrário da visão da *mimesis* como “produção”, “conhecimento” e “recriação”, conforme se verá adiante.

Por sua vez, Aristóteles “reabilita” ou, por assim dizer, torna a “valorizar” o conceito em sua **Poética**, para os séculos que se seguiriam, sendo considerada essa obra o primeiro tratado que tenta conceituar a literatura ou “a primeira obra específica sobre Teoria Literária da civilização helênica e, por conseguinte, da própria cultura ocidental”. (CARDOSO, 1992, p. 12). Aristóteles desloca a problemática não sobre “o quê” é representado, mas “como” se representa. A *mimesis* é valorizada pela capacidade, habilidade, dom e sabedoria humana de imitar, como um talento que nos singulariza entre todos os outros seres vivos. Considerando que Aristóteles tenha sido discípulo de Platão, sua visão certamente evoluiu e levantou aspectos complementares e mais abrangentes do que seu mestre, tendo em vista que, para Aristóteles, “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros vivos, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” (ARISTÓTELES, 1992, p. 27). Prosseguindo, o filósofo diz sobre a capacidade de contemplar com prazer mesmo imagens repugantes, mesmo cadáveres ou animais ferozes:

Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (ARISTÓTELES, 1992, p. 27).

Muitos não percebem, mas ao discorrer sobre o prazer de falar e de contemplar representações dessas imagens atroz, Aristóteles abre um precedente que seria o grande debate para a teoria literária atual: a referencialidade. Nessa passagem, vemos uma arte que é bela, e essa beleza e prazer em descrevê-la não precisa do referente, ou

seja, do real; o outro seria uma *mímesis* que busca a referencialidade nesse mesmo real. São duas formas de entendermos a literatura.

Aristóteles aplica o conceito na estética sobre a arte escrita (pois ele não utiliza o nome literatura, até então desconhecido), uma forma de “trabalhar com as palavras”, de maneira mais elaborada, seguindo determinados preceitos e visando os seguintes objetivos: o prazer estético e uma visão de mundo, que o leitor aceitaria como verossímil, isto é, tida como uma realidade.

Destarte, as divergências entre a visão conceitual mimética platônica e a aristotélica são assim sumarizadas, segundo Cardoso:

(...) na **República**, (...) a poesia é considerada como algo nocivo por afastar-se da verdade e por estimular as paixões, tornando difícil o sofrimento das mesmas por meio da razão.

Aristóteles, ao contrário, mostra que a poesia é verdadeira, séria e útil. A argumentação de que se vale o faz proceder a uma análise minuciosa das espécies poéticas que o interessam no momento; a preocupação com a natureza ontológica do objeto analisado o conduz a uma exposição reflexiva e objetiva. (CARDOSO, 1992, p. 12).

Esse debate sobre falso e verdadeiro abriu precedente para outro aspecto, sobre o qual já falamos: o referente. A base de discussão sobre o conceito de *mímesis* atualmente, portanto, estaria na referencialidade: a literatura fala do mundo ou fala de si mesma? O teórico confronta e repensa essas duas alternativas:

Mas a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. (COMPAGNON, 1999, p. 97).

Segundo Antoine Compagnon, a relação entre Literatura e realidade pode ser dividida em duas correntes: uma que segue a tradição aristotélica, na qual a literatura tem por finalidade representar a realidade; e outra moderna que, junto à teoria literária, vê na Literatura apenas a Literatura, isto é, uma Literatura que fala senão de si mesma (COMPAGNON, 2003, p.114). Uma terceira corrente pode ser destacada visando o resgate da *mímesis*, e recusando as duas anteriores. Tal corrente vê a *mímesis* como “conhecimento, e não como cópia ou réplica idênticas: [ela] designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo” (COMPAGNON,

2003, p. 127). Mas Como diz o estudioso, Aristóteles não destacou nunca o objeto imitado ou representado, mas o imitador, a técnica de representação. (COMPAGNON, 2003, p. 104). Essa questão da representação estaria intrinsecamente ligada ao problema da referencialidade. Todavia, atualmente cogita-se que esse referente é uma ilusão. O teórico relembra que Platão condena a *mímesis* no livro X porque ela faz acreditar que a cópia se passa por original e afasta a verdade. (COMPAGNON, 1999, p. 103). Mas não residiria justamente nesse poder ilusório a base da *mímesis*? Em ter o falso e ilusório como real? Para Compagnon,

(...) a *mimèsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contra-senso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura. (...) basta observar que, na *Poética*, Aristóteles não menciona, em lugar nenhum, outros objetos da *mimèsis* a não ser as ações humanas. (COMPAGNON, 1999, p. 103-104).

Prosseguindo, Compagnon (1999, p. 104-105) diz que a *mímesis* seria a representação de ações humanas pela linguagem e que a **Poética** trata da “arte da construção da ilusão referencial”. Ou ainda que se chegou à conclusão de que o objetivo da *mimèsis* não é mais, atualmente, de construir uma ilusão do mundo real, mas “uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real.” (COMPAGNON, 2003, p. 110). Apresenta, em seguida, uma terceira leitura da *Poética* empreendida pela teoria nas últimas décadas, na qual observa-se que, diferente de Platão, que nela via uma cópia da cópia, a *mímesis* nunca foi passiva, mas ativa. (COMPAGNON, 2003, p. 127). Assim, em síntese ela constitui uma forma especial de “conhecimento do mundo humano” (COMPAGNON, 2003, p. 133).

Dinamicidade, ampliação do senso comum, reconhecimento, construção, configuração, portanto, são os novos termos que qualificam a *mímesis*, reabilitando-a através dessa terceira via que a história da teoria da literatura vem buscando como uma solução ou nova opção para a dúvida sobre a literatura falar de si mesma ou do mundo; de estar presa, enclausurada em um referente ou à sua própria auto-referência. Essa possível resposta seria, portanto, a ilusão do referente. (WALTY; PAULINO, 2013, p. 02).

Uma obra sempre lembrada no debate sobre a *mímesis* e sua aplicação em textos literários modernos é **Mímesis**: representações da realidade na literatura ocidental, de

Erich Auerbach. Em sua análise de vários trechos de obras literárias (incluindo a Bíblia) de autores como Homero, Dante, Virgínia Wolf, o estudioso demonstra que cada um desses textos literários, independente de estarem ligados ao mesmo contexto histórico, é único, mas mesmo assim ainda é lacunar e reticente, evidenciando que cada análise deixa escapar algo. Assim, o real nunca é apreendido em sua totalidade.

Para outro estudioso da *mimesis*, o brasileiro Luiz Costa Lima (2003, p. 289), são as representações miméticas que concedem significação ao real e não (contrariando o senso que vigorava até então) um real prévio, que seja condição obrigatória para existir essas mesmas representações. Lima acrescenta ainda que são as sociedades, ao longo da história, que validam essas representações. Nesse sentido, *mimesis* não é uma mera imitação. É criatividade. Uma arte dinâmica. O pesquisador apresenta dois tipos de *mimesis*: a da representação, quando o foco é a semelhança; e a da produção, quando a diferença prepondera. (LIMA, 2003, p. 182). Costa Lima reformula o conceito de *mimesis*, evitando a concepção de “imitação”, substituindo-a por “produção” e reflexão ativa do receptor (autor ou leitor).

Concordando com Lima, Figueiredo, autor da dissertação de mestrado premiada pela CAPES, intitulada **A mimesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa**, afirma que as sociedades possuem formas de conceber a realidade que são atualizadas com o tempo. Sendo assim, o historicismo é o responsável pelas modificações constantes da *mimesis*, sendo que “[o] passar do tempo não inaugura realidades, mas ajuda a construir uma maneira diferente de o homem conceber o mundo a sua volta.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 89). Ainda segundo o mesmo autor, Luiz Costa Lima critica a visão de Auerbach, que valoriza mais a semelhança e ignora as diferenças. Outra crítica de Lima está em encontrar uma unidade de representação dentre a multiplicidade presente no mundo moderno. Sendo sua pesquisa extremamente relevante para nosso trabalho – pois compartilha da imagem representativa da *mimesis* como o reflexo de um espelho – Figueiredo reafirma muito do que já apresentamos pela fala de outros autores acerca da mudança de papel do referente, receptor, ilusão ou “fingimento” na concepção atual da *mimesis* em representar (e não meramente copiar) objetos, cenas e ideias:

Representação de representações, o referente de que se serve a *mimesis* literária não supõe a cópia de um objeto, cena ou ideia exteriores. O texto artístico deixa de ser uma imagem do mundo para se tornar uma reflexão

sobre ele ao cobrar do receptor a alteridade que lhe é ponto de partida. É pelo fingimento que a mimesis faz com que o referente emanado pelo texto estabeleça uma relação com as referências do receptor (FIGUEIREDO, 2012, p. 20).

Por fim, não podemos deixar de mencionar a obra considerada por muitos críticos como a mais importante na teoria literária depois de a **Poética** de Aristóteles: **A Anatomia da crítica**, de Northop Frye. Nela, o teórico canadense apresenta quatro modelos de crítica: histórica, ética, arquetípica e retórica, sobre a qual nos deteremos, obviamente, e, mais adiante, na arquetípica, que estudou os mitos e as imagens que eles despertam na Literatura. A importância da obra de Frye reside no fato de que ele faz uma “releitura” da **Poética** aristotélica, tendo em vista que, evidentemente, o número de obras literárias e gêneros aumentou consideravelmente desde então. Na abertura do capítulo de seu primeiro ensaio, “a crítica histórica”, Frye desenvolve sua teoria dos modos tendo a tradição mimética como uma concepção fundadora, basilar, que apresenta uma nova visão dos parâmetros aristotélicos fundamentais em “imitar homens melhores, iguais ou piores que nós”. Para ele, a teoria literária tem se equivocado há séculos em interpretar esse trecho como se referindo ao caráter moral dos personagens. Na verdade, Aristóteles estaria falando do “alcance de suas ações”, pois se considerarmos a mimesis como uma arte do aprimoramento da ação de imitar, nosso julgamento deve estar na capacidade recriadora e não na fidelidade em representar a moralidade. Sendo os personagens cômicos piores, e os trágicos melhores, na visão aristotélica, esses últimos possuem grandeza por representarem emoções mais fortes e não o fato de serem bons ou maus, perfeitos ou imperfeitos, puros ou impuros:

No segundo parágrafo da *Poética*, Aristóteles fala das diferenças nas obras de ficção que são causadas pelas diferentes elevações dos personagens presentes nelas. Em algumas ficções, afirma, os personagens são melhores do que nós, em outras, piores, em outras ainda, estão no mesmo nível. Essa passagem não tem recebido muita atenção dos críticos modernos, uma que vez que a importância que Aristóteles atribui à bondade e à maldade parece indicar uma visão um tanto estreitamente moralista da literatura. (...) As ficções, portanto, podem ser classificadas não moralmente, mas pelo poder de ação do herói (FRYE, 2014, p. 145).

Com essa visão, Frye apresenta com a *mimesis* a fundação de dois modos: o mimético alto e o mimético baixo, através do qual as coisas são representadas mais ou menos semelhante à vida e apresentando um quadro estrutural para o estudo da Literatura através de uma análise de seus modos, símbolos, mitos, imagens e gêneros.

Esse importante estudo fez com que a **Anatomia da crítica** tivesse um grande número de seguidores nos anos de 1960 e 1970 e, mesmo vinte anos após sua publicação, o livro mais citado, nas artes e nas humanidades, de um escritor nascido no século XX. Segundo Denham, um dos maiores intérpretes do pensamento de Frye, “[n]as últimas duas décadas da sua vida, grande parte do interesse em Frye centrou-se mais em sua interpretação literária da Bíblia do que na sua anterior obra teórica.” (DENHAM, 2014, p. 24-25). O mesmo autor, na introdução da nova edição canadense de **Anatomia da Crítica** atesta que, a partir de uma pesquisa nos catálogos das universidades de Yale, Berkeley, Stanford, Harvard, Chicago, dentre outras, observa-se gradual aumento de alunos de graduação e de pós-graduação que continuam a ler Frye, bem como as dissertações e teses que foram escritas nas últimas décadas e o tiveram como tema. Entre esses se encontram doutorandos pertencentes às universidades de Princeton, Chicago, Toronto, Wisconsin, Indiana, Illinois, Ohio State, Virginia, Estocolmo, dentre outras, que concluíram suas teses tendo Frye como tema.

Torna-se necessário agora abrir um parêntesis para explicar por que Frye apresenta a base teórica mais importante nesta pesquisa sobre a relação da Bíblia com a Literatura exemplificada por **GS:V**. Primeiramente, reiterando, Frye é um dos maiores teóricos literários do século XX sobre a *mimesis*, pois ampliou o conceito e, segundo, tem a Bíblia e sua relação com a literatura ocidental em si, como seus maiores objetos de estudo. Foi lendo a obra do poeta inglês Willian Blake que Northrop Frye percebeu que existia uma base mitológica de símbolos, imagens e arquétipos que davam suporte para toda a literatura ocidental. E essa base estava na Bíblia.

Analisando sua biografia, vemos que Herman Northrop Frye (1912-1991) nasceu em Sherbrooke, Quebec e fez sua graduação na universidade de Toronto, na Faculdade Victoria, e presumimos que seu interesse pela Bíblia transparece em outros fatos observados em sua biografia: ele tornou-se ministro ordenado na Igreja Unida do Canadá; no início de sua carreira escreveu um ensaio extraordinário sobre religião civil americana e outra sobre a relação da Igreja com a sociedade. No Victoria College, onde Frye passou toda sua carreira, ministrou um curso sobre a Bíblia por quarenta e quatro anos. O estudo dessa obra foi absolutamente central para praticamente tudo o que ele escreveu; a base sobre a qual ele constituiu o trabalho de sua vida.

Compagnon destaca também em sua obra o pensamento de Northrop Frye, que frisava em **Anatomia da Crítica** três noções da **Poética**, que eram constantemente

esquecidas e que libertavam a mimesis do modelo visual da cópia. São elas: o *muthos* (a história ou intriga), a *dianoia* (o pensamento, intenção ou tema), e *anagnôrisis* (reconhecimento). Assim, de acordo com Compagnon,

Frye direcionava a poética para uma antropologia, inferindo que a finalidade da *mimêsis* não era, em absoluto, copiar, mas estabelecer relações entre os fatos que, sem esse agenciamento, surgiriam como puramente aleatórios; desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e daí atribuir um sentido às ações humanas. (COMPAGNON, 1999, p. 128).

Portanto, vimos que o conceito de *mimesis* sofreu modificações ao longo de séculos, sendo atualmente considerado como um material a partir do qual algo novo é modelado e aponta que o texto literário nunca conseguirá representar o mundo em sua mais absoluta fidedignidade, mas poderá apresentar um mundo encenado, uma cena padrão, mito ou arquétipo “reatualizado”. Evidentemente que esses “modelos”, sendo repetidos, podem (e devem) sofrer modificações, pois considerando que toda encenação vive o que não pode ser, ela é vista como “complementação”, com a linguagem ocupando papel de destaque.

Em outras palavras, a literatura ou *mimesis* apresenta mundos possíveis. Sua base são as possibilidades de um real imaginário. Ela pode ser reproduzida a partir de algo que já existe no mundo, não possuindo a obrigatoriedade de ser literalmente igual ou estar em compromisso com a verdade, mas demonstrando o que é possível de ser. Não é o conteúdo, nem a referência, mas a forma como ele nos é apresentado. Não é “o que”, mas “o como”. Lembremos que Aristóteles apresenta o ofício do poeta ou a *mimesis* como recurso que possui o poder de “recriar” algo com outro aspecto, um novo olhar ou dimensão. *Mimesis* é uma ilusão “imperfeita” e “fracassa” ao tentar copiar o real, porém é nisto que reside sua força e sua beleza: poder olhar através de outras perspectivas, outras possibilidades. Ela sobrevive das lacunas a serem preenchidas pelo autor e leitor, da capacidade de criar, recriar, copiar e imitar que o ser humano possui e se alimenta autofagicamente, como a fênix, de sua incompletude.

## 2.2 A Bíblia como literatura

No primeira disciplina sobre Literatura em meu curso de graduação em Letras, um episódio de que sempre me recordo foi quando nosso professor, de idade avançada e

com grande conhecimento sobre a disciplina que estava ministrando, nos inquiriu no primeiro dia de aula fazendo uma sondagem de nossas leituras: “Na opinião de vocês: qual seria o livro mais importante de toda a Literatura, tanto brasileira quanto universal?” Como a disciplina que iríamos cursar tratava dos textos basilares da Literatura e, de acordo com a ementa dos livros que iríamos estudar, os alunos lançaram diversas repostas: a **Iliada**; **Odisséia**; **Os lusíadas**; **Dom Quixote de la Mancha**; **A Divina Comédia** etc, todas negativas. A resposta do professor foi surpreendente, pois era uma obra que poucos imaginavam: a Bíblia. Ao que nosso mestre acrescentou: “Se quiserem, portanto começar a adquirir uma grande bagagem de Literatura com conteúdo humano e universal, iniciem com a própria Bíblia antes de todas esses livros que vocês mencionaram.”

No momento em que escrevo esta tese, na qual tenho que também comprovar e colocar em evidência essa afirmação, busco na mente rememorar as palavras desse professor aliadas à minha própria experiência pessoal de leitura dos textos bíblicos. Friso, para atentar, que esse professor não estava e nunca se referiu à Bíblia do ponto de vista religioso, mas literário. Uma perspectiva inusitada que nunca tinha sido pensada por mim e também por todos os alunos ali presentes. Esse episódio que foi narrado também representa um quadro que está presente na maioria das universidades brasileiras, principalmente nos cursos de Letras: a Bíblia, livro base da cultura ocidental, o mais lido do mundo, não é estudada como literatura ou sequer incluída nas ementas das disciplinas como obra fundamental da literatura universal. Por quê? Possível resposta: a sacralização. O histórico secular de sempre ter sido vista cercada por uma aura de religiosidade e considerada uma profanação ser tomada para outro propósito que não fosse esse, afasta a Bíblia do ambiente acadêmico. Northrop Frye concorda e diz que isso se deveu porque o peso religioso, dogmático e ideológico da Bíblia foi o que mais pesou no consciente coletivo da humanidade, pois foi “considerada durante muitos séculos, por cristãos e judeus, como fonte primordial e única da verdade revelada.” (FRYE, 2007, p. 34). Todavia, Mircea Eliade (1972) argumenta que os mitos gregos sobre os deuses eram considerados textos religiosos por esse povo e atualmente são estudados como Literatura. Por que o mesmo não ocorre com a Bíblia? Nada justifica essa grande lacuna dos estudos literários no que tange a busca em obras consagradas atuais os moldes inspirados na Bíblia. Um desperdício incompreensível de farto material de análise e suporte literário. De acordo com Alter,



[a] ausência de um discurso crítico dessa ordem a respeito da Bíblia hebraica parece[...] ainda mais espantosa se nos lembrarmos da riqueza de análises literárias realizadas nas últimas décadas sobre as obras-primas da antiguidade grega e latina, que nos ensinaram a descobrir nos poemas de Teócrito as mesmas sutilezas da forma lírica que há na poesia de Marvell ou a perceber em Homero e Virgílio a mesma complexidade narrativa que conhecemos dos romances de Flaubert. (ALTER, 2007, p. 29).

Assim, torna-se necessário que os aspectos literários da Bíblia devam ser destacados, estudados, esmiuçados e divulgados no âmbito acadêmico e seus reflexos em nossa formação literária brasileira.

Tentando agora lançar esse olhar não-religioso e sim literário sobre a Bíblia, vemos que seu conjunto de livros narra a história de toda a humanidade, desde a criação do gênero humano, até a suposta consumação de todos os tempos, contendo preceitos de grande e irrefutável sabedoria para a vida na terra (sendo isso o que mais pende para a visão religiosa); consolo para o sofrimento; a solidão; a ansiedade; o medo e a incerteza; a convivência em sociedade; a família; o casamento; a aceitação da morte; o perigo da soberba e da vaidade, conforme se observa nos livros de **Provérbios**, **Eclesiastes** e nas **Cartas dos apóstolos**. Mas além de apresentar profundos preceitos moralizantes sobre a vida, há algo mais chamativo para a Literatura: o grande poder, proveniente das histórias de seus personagens, profundamente humanos, e que inspiraram outras recriações que podem ser notadas ao longo da história das artes em geral e de obras literárias. Somos capazes de nos identificar com o Rei Davi, Elias, Jacó e outros, pois possuem as mesmas paixões, incertezas; cometem erros e sofrem como nós. Não há nada mais tocante no momento em que José do Egito, após anos de separação, se encontra com seu irmão Benjamim, filho, juntamente com ele, de sua mãe Raquel e, emocionado, se esconde em um quarto para chorar sozinho e não ser reconhecido por ele e seus irmãos; ou no momento em que Hagar, ao ser banida para o deserto com seu filho Ismael e, ao ver aproximar-se a morte pela fome e sede, afasta-se de seu filho à distância de um tiro de flecha pensando: “Assim não o verei morrer perante meus olhos.”, sentando em seguida ao chão e erguendo o rosto ao céu, chorando com grande amargura (Gn. 21, 14-16); ou quando Marta e Maria, por ocasião da morte de seu irmão Lázaro, ao verem chegando Jesus, dizem com grande dor e lamento: “Senhor, se aqui estivesses estado, o meu irmão não teria morrido” (Jo. 11, 32). Ao que o Cristo, vendo todos chorarem, se comoveu muito em espírito (pois talvez somente naquele momento

como Deus, o leitor bíblico poderia pensar que ele – na forma humana – tenha visto outro ângulo que não era possível até então como Deus distante) ao contemplar e sentir de perto o sofrimento de todos nós humanos algum dia já sentimos ou sentiremos: a morte de alguém muito amado, tudo isso traduzido com grande habilidade literária<sup>6</sup> em um único versículo, isolado dos demais: “Jesus chorou.” (Jo. 11, 35).

Não há também como negar o talento literário de quem quer que tenha escrito essas histórias de grande sensibilidade e conteúdo humano, mesmo que sejam fantasiosas, criadas ou recriadas pela imaginação. Ainda há a grande poeticidade e beleza nas palavras dos **Salmos** de Davi; nos **Cântico dos Cânticos** de Salomão; no livro do profeta **Isaiás** e de **Jó**; nas engenhosas, sábias e perfeitas metáforas das parábolas de Jesus, narradas principalmente no evangelho de **Lucas**, ou com as descrições portentosas de **Apocalipse**, que despertam medo e terror.

Ao longo da História, principalmente no período do Renascimento, observamos nas artes reverberações ou mimetizações dessas narrativas, cenas, imagens-padrão e personagens profundamente humanos, além de aforismos morais, frases e citações que foram tomados de empréstimo por autores de diversas épocas, nos séculos que se seguiram, em obras como **Piéta**, de Michelangelo, a capela Sistina, ou os inúmeros quadros sobre a crucificação de Cristo. Na Literatura universal, os exemplos de obras que tomaram como empréstimos temas, nomes e narrativas bíblicas proliferam ainda mais: **Paraíso Perdido**, de Jhon Milton; **Jerusalém Libertada**, de Torquato Tasso; **A Divina Comédia**, de Dante Alighieri; **O peregrino**, de John Buyan, e obras mais recentes como **As Vinhas da Ira**, de Jhon Steinbeck ou **Absalão, Absalão**, de William Faulkner, dentre muitos outros títulos. Na literatura brasileira lembremos a epígrafe que Érico Veríssimo utilizou em **O Tempo e o Vento** sobre a brevidade da vida, retirada do livro de **Eclesiastes**; o título de **Esau e Jacó** utilizado por Machado de Assis; ou as analogias de Euclides da Cunha com a guerra de Canudos, em **Os Sertões**, além de muitos outros. Constatamos que a Bíblia, mesmo escrita em hebraico, aramaico e grego antigo, teve o poder de uma “antibabel”, com temas tão poderosos que venceram todas as barreiras da língua e influenciaram profundamente as artes ocidentais, com a mesma abrangência e amplitude, ou até mais, que a cultura grega.

---

<sup>6</sup> Segundo Frederico Lourenço, em nota de rodapé de sua recente edição traduzida do grego do Novo Testamento, este é o mais curto dos versículos de todos os Evangelhos, com suas três palavras em grego (*edákrisem ho Iêsous*), sendo “desconcertante e comovente no imediatismo com que nos dá acesso ao estado emocional de Jesus nesse preciso momento.” (LOURENÇO, 2017, p. 375).

Mas tomar a Bíblia como literatura incidirá inevitavelmente no velho debate: o que é, afinal, Literatura? Como conceituá-la? Para Terry Eagleton (2006), o conceito de literário não é rígido, mas alterado com o tempo, as sociedades e os contextos culturais. Obras que não foram escritas como destinadas a serem literaturas acabam sendo tomadas como tal conforme o contexto histórico:

Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que seu autor tenha pensado. (EAGLETON, 2006, p. 12).

Terry Eagleton demonstra através de exemplos da literatura inglesa textos que antes eram considerados simplesmente autobiográficos, sermões, tratados filosóficos e discursos filosóficos, mas que adquiriram pelo *status quo* o patamar de literários. O mesmo em nossa Literatura brasileira poderíamos dizer sobre **Os Sertões**, de Euclides da Cunha (considerado pela recepção crítica do início do século XX como um longo tratado científico) ou ainda sobre os sermões do Padre Antônio Vieira, com a finalidade de propagar o Evangelho no século XVII, mas atualmente estudados como exemplo da literatura barroca.

Por outro lado, Eagleton (2006), tendo como base os estudos dos formalistas russos, apresenta a Literatura caracterizada como uma linguagem “desfamiliarizada” com a cotidiana e que a “rompe” e “violenta” com um ritmo, tessitura, pronúncia e cadência diferenciados. Em suma: uma linguagem incomum, poética, pois o teórico assim considera: “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar.” (EAGLETON, 2006, p. 02). A Bíblia, mesmo com sua diversidade de gêneros, tais como provérbios, salmos, leis ou narrativas, certamente é perpassada por essa linguagem, tal como foi apresentado na introdução deste trabalho, e que certamente chamou a atenção e concedeu inspiração a Guimarães Rosa e a muitos outros escritores.

Mas a discussão vai muito além da linguagem. A Literatura não se fecha em si mesma, enclausurada e desvinculada de toda exterioridade (falha dos formalistas russos, de acordo com a análise de Eagleton) ou de seu objeto de representação, conforme demonstrou nossa discussão anterior sobre a *mimesis*. Não analisamos um texto literário

apenas em busca de estudar suas diferenças com a linguagem normal, mas principalmente como esta apresenta seu objeto de representação: a condição humana. Se procurarmos apenas dissecar as metáforas bíblicas, as ambiguidades, metonímias e demais tropos, estaríamos seguindo o mesmo método dos formalistas russos; mas se buscarmos o que na linguagem bíblica nos torna humanos, nos atrai, nos ajuda a refletir sobre nosso estado no mundo, independente da crença individual, e que eleva nosso espírito e nos faz enxergar a vida de outra forma, estaremos buscando o literário. Tudo isso intermediado pela linguagem. Já que a principal função da Literatura é humanizar, convém lembrar, que nesse aspecto, a Bíblia - com sua galeria de personagens, situações e reflexões - é insuperável.

Com essa breve discussão, vemos que tentar definir a Literatura assemelha-se à mesma tarefa que tentar definir a *mimesis*, pois trabalhar com a imaginação, a recriação visa representar uma visão particularista sobre o mundo. Aristóteles, em sua **Poética**, definiu-a como “aquela arte que usa somente a linguagem em prosa e verso e que não tinham recebido um nome até aquele presente.” Atualmente podemos dizer que o literário é determinado pelo conjunto entre leitor, contexto histórico e obra, sendo que, de forma isolada, nenhum desses elementos pode determinar o que é Literatura. Dessa forma, pode-se dizer que a Literatura relaciona-se intimamente com o conceito de *mimesis*.

Já adentrando na discussão sobre a Bíblia como possuidora de características literárias, Auerbach foi o primeiro que principiou essa discussão no capítulo sobre a cicatriz de Ulisses e o sacrifício de Isaque em sua obra **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Para o crítico, o texto bíblico é mais reticente, lacunar e incompleto em contraposição ao homérico, o qual não deixa nada oculto. O teórico contribuiu de forma pioneira no incentivo de estudos sobre a Bíblia, pois colocou seu valor literário em mesmo nível de igualdade com as obras gregas, passando essa a ser mais estudada desde então. Todavia, a ausência de detalhes na narrativa bíblica, destacada por Auerbach e conforme lembrado por Robert Alter, não era ausência de talento, uma forma primitiva, mas uma refinada arte. (ALTER, p, 35). Isso, somando com outros elementos que serão demonstrados nesta pesquisa, demonstra que a Bíblia possui elementos literários tão refinados e elaborados quanto os contidos na Literatura grega ou até mais.

Em seguida ao estudo de Auerbach, outra leitura obrigatória sobre a relação da Bíblia com a literatura é **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura, de Northrop Frye, que explora o poder narrativo e imagético da Bíblia e sua influência na literatura ocidental. A obra foi escrita originalmente em 1981, mas só chegou ao Brasil mais de vinte anos depois, em 2004. Por sua significação e representatividade para os estudos na área, esse retardamento da chegada desse livro no mercado editorial brasileiro pode ter incidido em impedimento nos avanços de estudos literários bíblicos no âmbito da língua portuguesa. O mesmo podemos prever sobre o fato de ainda não haver tradução de suas outras obras **Fearful Symmetry: a Study of William Blake** (1947), **Words with Power** (1990) e a obra póstuma **The Double Vision: a second study about the Bible and literature** (1991), para nossa língua.

Em **O código dos códigos**, Frye, além de explorar o impacto na imaginação criadora da Literatura ocidental, examina conceitos-chave na linguagem bíblica responsáveis por essa influência, tais como o mito, a metáfora e a retórica. O inovador na abordagem do teórico é considerar todos os livros da Bíblia como uma unidade, ou seja, que se completa, algo que exploraremos no próximo tópico.

Tocando no assunto sobre o estatuto literário da Bíblia, o teórico levanta a seguinte questão: como uma obra, que exerceu influência tão grande, serviu de inspiração e emprestou temas, mitos, sentenças, provérbios, dentre outros, para as maiores obras literárias da humanidade, não poderia ela própria não ser considerada possuidora de atributos literários? Seria um grande contrassenso, como ele mesmo disse, pois “nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária.” (FRYE, 2004, p. 15). Mas mais à frente, o teórico diz que a Bíblia “não é literária nem não literária.” (FRYE, 2004, p. 89). Ou seja: ela é mais do que isso! Para ele, a Bíblia ultrapassa a própria Literatura. É um grande “código”, como diz o título do livro, que sustenta praticamente toda a base da produção artística ocidental com sua cultura. Um cânone a ser seguido, possuidor de características únicas e, por isso mesmo, conforme se observa,

[a]lgumas estruturas verbais, dissemos, organizam-se como contrapartidas de eventos externos, como os relatos históricos; outras, como as estórias, existem como um fim em si mesmas e não têm tal contrapartida. Grosso modo o primeiro grupo consiste de estruturas descritivas não literárias. O segundo grupo, de estruturas literárias ou poéticas. Como parece que a Bíblia não é literatura, embora tenha todas as características da literatura, seu significado literal tem sido olhado como se fora simplesmente descritivo. A

Bíblia significa literalmente o que ela diz, nada mais, nada menos. (FRYE, 2004, p. 87).

Outra obra crucial que muito acrescentou aos estudos da Bíblia como literatura foi **Guia literário da Bíblia**, organizado por Robert Alter e Franck Kermode. Na parte introdutória, os autores discorrem sobre as novas abordagens que surgiram nas últimas décadas sobre o estudo das influências das narrativas bíblicas sobre a humanidade, não em seu viés religioso, mas com “uma nova concepção da Bíblia como obra de grande força e autoridade literária, obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios.” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 12). Os autores frisam que é essa concepção sobre a Bíblia que se propõe em seu guia e que vários autores apresentam e destacam aspectos literários dos diversos livros da Bíblia, do **Gênesis** ao **Apocalipse**.

Como vimos com esse breve cenário, os estudos teóricos bem como acadêmicos em países de língua inglesa, tendo a Bíblia como objeto de estudo literário, estão extremamente avançados se comparados com o Brasil. Outro aspecto é que o principal fator que impede os avanços de pesquisas nessa área é o fato de a Bíblia ser vista sempre como um livro religioso, envolto em uma sacralidade que a blinda, criando obstáculos para outros propósitos que não sejam por esse viés da cultura e tradição religiosa brasileira. Mas é inegável: a Bíblia possui atributos literários e, concordando com Frye, é mais do que literatura, pois se não o fosse, não teria tido um poder tão inspirador, influenciador em quase toda a cultura e artes do Ocidente. E mais ainda: é capaz de fornecer aparato teórico para uma análise enriquecedora na leitura de muitas outras obras, dentre essas, como esperamos demonstrar, **GS:V**.

### **2.3 A técnica de espelhamento tipológico ou modelo figural**

A etimologia da palavra Bíblia vem do grego *byblos*, a qual, inicialmente, designava o porto de Biblos, na antiga Fenícia, que recebia os papiros egípcios e os comercializava para todo o Mediterrâneo. Depois passou a significar papiro, ou vários deles e também um conjunto de livros. Somente após o crescimento do império romano e, subsequentemente, da Igreja Católica, a transposição do termo para o latim passou a nomear o conjunto de livros que compõem a Bíblia. Atualmente essa pluralidade nos vem à mente quando refletimos na quantidade de obras e autores presentes em uma

biblioteca. O mais espantoso é quando passamos a refletir que a Bíblia não foi escrita por um único autor, mas uma escrita coletiva, desenvolvida entre espaços de séculos e por autores diversos e muitos desconhecidos, apresentando narrativas diversas de vários acontecimentos e personagens e, mesmo assim, possuem uma coerência e se encaixam harmoniosamente.

Basta abrirmos o **Novo Testamento** e atentarmos para as notas de rodapé, que remetem a diversas outras passagens do **Antigo Testamento**, que veremos como são perfeitas e sutis as alusões e encaixes, principalmente através de metáforas: Jesus nomeia a si mesmo como o pão da vida que desceu do céu; logo há a referência aos israelitas que foram alimentados com o maná que caía do céu. Jesus diz que importa que o filho do homem seja levantado (crucificado) para que todos os que vejam sejam salvos; em seguida há a indicação quando Moisés levantou a serpente de bronze no deserto para que os que nela olhassem fossem salvos de morrer no deserto. Jesus é batizado nas águas do rio Jordão; há a referência ao dilúvio e afogamento dos pecados tendo como metáfora a água purificadora. Jesus, após três dias, ressuscita; na nota de rodapé é indicada a leitura de quando Jonas ficou três dias no ventre da Baleia. Jesus diz que ele é o único caminho que conduz ao pai; é recomendada a leitura do sonho de Jacó, quando este viu uma escada que ligava a terra ao céu e através da qual os anjos subiam e desciam. Dessa forma, pouco a pouco, e olhando em conjunto, vai se delineando na Bíblia o grande código de que fala Northrop Frye; o imenso quadro de arquétipos, mitos e metáforas que convergem magnificamente para um único ponto: o grande projeto do amor de um Deus por sua criação, demonstrado na materialização de sua divindade em um personagem humano, Jesus Cristo. Conforme Aguiar,

[a] Bíblia cristã herdou e recriou um tecido de imagens que vão se expondo, se expondo novamente, e novamente, e nesse contínuo retorno vão se redefinindo até revelar-se por completo. As palavras, as imagens, as metáforas, o estilo inteiro imita assim a trajetória da divindade que se encarna homem no Messias (AGUIAR, 2004, p. 274-275).

As referências proliferam ainda mais na passagem quando João Batista diz: “Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (Jo 1, 29). A metáfora do cordeiro, puro e imaculado, sacrificado em lugar de outrem, é uma das que mais se repete no **Antigo Testamento**. Desde a expulsão do Jardim do Éden, quando Adão e Eva adquiriram a consciência de que estavam nus e Deus os vestiu com as peles de um

animal (primeiro sacrifício para cobrir os pecados e a vergonha do erro), antes de expulsá-los do Paraíso; ou no momento do sacrifício de Isaque, quando, após ter sua fé testada e aprovada, Abraão não teve mais que sacrificar seu filho, mas um cordeiro que, misteriosamente, já estava preso nos galhos próximos (pois o sacrifício tinha que ser feito de qualquer forma); ou quando foi ordenado aos Israelitas que aspergissem o sangue de um cordeiro nos umbrais de suas tendas, por ocasião de uma das pragas do Egito, para que o anjo da morte não ceifasse a vida dos primogênitos durante a noite. E por aí se multiplicam os exemplos.

**Quadro 1:** O espelho duplo elaborado a partir do modelo apresentado pelo professor Frye, na universidade de Toronto, em seu curso sobre a Bíblia.

Livro de <b>Êxodus</b>	Os evangelhos
Massacre das crianças hebreias por ordem de Faraó	Massacre dos inocentes por ordem de Herodes
Moises organiza as 12 tribos	Jesus reúne 12 discípulos
Travessia do Mar Vermelho	Batismo no Rio Jordão
40 anos de peregrinação dos israelitas no deserto	Jesus 40 dias no deserto
As tábuas da Lei recebidas no Monte Sinai	O sermão da montanha
O maná que caia do céu	A multiplicação dos pães
A serpente de bronze	A crucificação
Josué conquista a terra prometida	Ressureição

**Fonte:** <<https://heritage.utoronto.ca/frye/full-lectures>>. Acesso em: 05/04/19.

Como disse Harold Bloom, “[s]eja como for que julgarmos o **Novo Testamento**, como literatura ou espiritualidade, trata-se, historicamente, da reescrita mais bem-sucedida de todos os tempos” (2006, p. 63), pois não se trata de reles plágio ou comparações vulgares. É notável como, cada detalhe, cada palavra, podem ser revestidos metaforicamente de um outro sentido. Claro que os escritores do **Novo Testamento** conheciam o **Antigo**, mas se lembrarmos que os apóstolos e evangelistas foram separados por guerras e perseguições e como são séculos que separam a



elaboração da escrita dos dois testamentos, é ainda inconcebível o plágio. Seria necessário reunir um grupo dos mais capacitados escritores, do mais alto talento literário e com a memória dos antigos *aedos*, para recordarem todos os versículos do **Antigo Testamento** e poderem criar histórias tão harmônicas, com metáforas e alusões literárias tão perfeitas, sutis e que se encaixassem tão coerentemente como no momento em que Jesus entrega seu espírito e há um grande terremoto e é mencionado que o véu do templo que separava o lugar santo do santíssimo (o qual simbolizava a separação entre Deus e o homem pelo pecado) rasgou-se “de baixo para cima”, quando pela lógica da gravidade seria mais fácil “de cima para baixo”, pois se poderia dizer que fora alguém que o rasgara. Mas nada disso é falado por quem escreve e temos que, por nós mesmos, atentar para esses implícitos (a ausência de explicações de que fala Auerbach no capítulo sobre a cicatriz de Ulisses no livro **Mimesis**). Como os redatores bíblicos poderiam se atentar para detalhes, metáforas tão importantes e lacunares? Supondo que seja uma narrativa literária, inventiva, e não com os olhos religiosos, uma obra ou história ficcional, não tem como não considerar admirável a perspicácia do redator dos evangelhos em mencionar esses detalhes.

Ao contemplarmos por esse prisma, a autoria individual, buscada por nós como leitores, se esvai como critério de originalidade dos textos bíblicos:

Possui-nos a tal ponto a moderna noção de que todas as qualidades que admiramos em matéria de literatura provêm da individualidade de um autor que fica muito difícil para nós compreender e aceitar que esse esmagar constante da individualidade tenha produzido mais originalidade e brilho, ao invés de menos. No entanto, parece que assim foi. (FRYE, 2004, p. 242).

A Bíblia também reúne gêneros literários diversos. Algo que não a impede de ser “lida” como um único livro. Ao abordar esse assunto, Frye lembra que ela é, antes de tudo, um mosaico composto por parábolas, profecias, provérbios, lendas, leis... etc. e todos esses elementos “são contíguos, não contínuos; de nada adianta procurarmos em meio a eles uma consistência de continuidade, daquela que encontramos em verso ou prosa controlados por uma única mente. (FRYE, 2004, p. 244). Todavia, mais à frente, ele alerta que essa mesma ausência estrutural da Bíblia não é tão relevante ou pesa muito, pois, afinal, foi como uma unidade “que ela pesou sobre a imaginação do Ocidente (FRYE, 2004, p. 11). Só que poucos estudiosos se atentaram para estudar em minúcia como isso se dava e só recentemente adquiriu-se a percepção de que:

Ela (a Bíblia) é, em última análise, o produto de uma mente única, a corporificação de um único princípio frutífero que se ramifica em várias direções. As suas diferentes partes são mutuamente dependentes, e todas, juntas, são subservientes ao organismo como um todo. A própria Escritura testifica de sua unidade de várias formas [...] Todos os livros da Bíblia têm seu centro de ligação em Jesus Cristo. Todos eles se relacionam à obra da redenção e à fundação do Reino de Deus na terra [...] O fato de que 66 livros, que surgiram gradualmente no curso de 1600 anos, revelam tão grande e notável unanimidade, tem sido uma das maravilhas das eras. (BERKHOF, 2004, p. 42-43).

Desse modo, devemos considerar todas as frases, acontecimentos e cenas repetidas (com variações) das escrituras como possuidoras de um significado implícito latente. Se a Bíblia não for considerada como um todo, essa unidade de sentido ou sequência narrativa não será captada. Robert Alter, ao referir-se à aquisição dessa percepção bíblica, admoesta que, “[s]e quiser apreciar a habilidade artística no manejo desse tipo de repetição, o leitor moderno terá de cultivar hábitos de percepção diversos daqueles que geralmente utiliza em sua leitura.” (ALTER, 2007, p. 149). Como se observa nas palavras desse crítico, não é uma repetição literal, mas uma forma de repetição, com variações e que se complementam entre si. É necessária uma análise com “leitura cerrada” ou *close reading* para se perceber essas interligações complexas, exortar um leitor atento para que se torne apto a “captar” a refinada teia de ligações subterrâneas que se conectam através de palavras, pequenas frases, fonemas, ações e cenas repetidas. O pesquisador argumenta:

Quando falo em análise literária, refiro-me às numerosas modalidades de exame do uso engenhoso da linguagem, das variações no jogo de idéias, das convenções, dicções e sonoridades, do repertório de imagens, da sintaxe, dos pontos de vista narrativos, das unidades de composição e de muito mais; em suma, refiro-me ao exercício daquela mesma atenção disciplinada que, por diversas abordagens críticas, tem iluminado, por exemplo, a poesia de Dante, as peças de Shakespeare, os romances de Tolstói. (ALTER, 2007, p. 28-29).

Ao discorrer sobre essa técnica de repetição presente na Bíblia, o crítico norte-americano já alerta no prefácio de **A arte da narrativa bíblica**, que segue a tradição judaica e não a cristã, na qual o **Velho Testamento** somente se completa com o **Novo** e os dois juntos constituem uma única obra contínua. Para o autor, o **Novo Testamento** foi escrito em outra língua e em outro contexto histórico, o que torna inviável tal abordagem. (ALTER, 2007, p. 09).

Mas as visões judaicas de não aceitação do **Novo Testamento** como complemento do **Antigo**, por esse autor e também por Harold Bloom, para mim, são irrelevantes para a presente análise. Entrar no mérito de descrédito de Jesus como Messias seria o mesmo que entrar no terreno religioso. Ainda mais porque, através de sua análise, Alter comprova que a técnica de repetição se encontra dentro do próprio **Antigo Testamento**, o qual não tem necessidade do **Novo**, apresentando exemplos extremamente significativos, como a inversão de primogenitura no livro de **Gênesis**, isto é, a série de conflitos familiares que levam à substituição do irmão mais velho pelo mais novo (ALTER, 2007, p. 142), como aconteceu com Caim e Abel; Isaque e Ismael; Esaú e Jacó. Ou a cena-padrão da anunciação, no caso da esterilidade de Rebeca, Sara, Ana, da mulher de Manoá e da mulher do sunamita. (ALTER, 2007, p. 268). Nas narrativas do **Antigo Testamento** uma mesma história parece ser contada duas ou três vezes, com personagens diferentes, ou ainda com o mesmo personagem em situações diferentes. Por três vezes um patriarca é obrigado a abandonar suas terras, devido à fome, e partir para uma terra estranha; por duas vezes, Agar foge para o deserto para se proteger das perseguições de sua rival Sara e descobre um poço, miraculosamente; por várias vezes é narrada a história da rivalidade e ressentimento entre uma esposa desprezada e estéril e uma segunda esposa ou concubina fértil. E essa mulher que ficou estéril por muito tempo, sempre dá à luz um herói anunciado antes por um anjo, profeta, oráculo ou pelo próprio texto. (ALTER, 2007, p. 82-83).

Robert Alter (2007) nomeia e propõe alguns tipos de recursos repetitivos que observou com mais recorrência na narrativa bíblica. Os conceitos, segundo o próprio autor, são apresentados em ordem crescente, segundo sua complexidade: o primeiro é o *Leitwort*, o qual designa a exploração semântica de um radical, em suas variáveis, como semelhanças fonéticas, sinônimos e antônimos, dentre outros, na narrativa bíblica. São exemplos sobre essa técnica o verbo *ver*, na história de Balaão; e *ir* e *regressar*, no livro de Rute. (ALTER, 2007, p. 147).

O segundo é o *Motivo*, que está ligado à repetição de uma imagem concreta, que pode chegar a ser simbólica na narrativa bíblica. São exemplos “o fogo na história de Sansão; as pedras e as cores branca e vermelha no episódio de Jacó; a água no ciclo de Moisés; os sonhos, as prisões e covas, a prata na história de José”. (ALTER, 2007, p. 147).

O terceiro é o *Tema*, ou uma ideia que representa um sistema de valores de natureza moral, moral-psicológica, legal, política ou histórica. São exemplos: “a revogação da primogenitura; a obediência em oposição à rebeldia nas histórias do Êxodo; o conhecimento na história de José; o exílio e a Terra Prometida; a rejeição e escolha do soberano em Samuel e no Livro de Reis”. (ALTER, 2007, p. 148).

O quarto é a Sequência de ações que, como o próprio nome diz, ocorre quando há três ou mais repetições consecutivas, intensificando-se até chegar o clímax ou numa inversão, tal como acontece quando as três catástrofes que aniquilam todos os bens materiais de Jó, e ainda ocorre uma quarta, em que morrem seus filhos e filhas, e também as três tentativas de Balaão em fazer a jumenta andar; por fim, a quinta e última é a *Cena-padrão*, que acontece em um momento importante na vida do herói. Assim foi nas anunciações do nascimento de um herói bíblico e a provação da travessia do deserto, tal como ocorreu com Elias e Moisés. (ALTER, 2007, p. 148).

Conforme ainda os dizeres do autor, as histórias da Bíblia não se desenvolvem como uma sequência narrativa comum e sim através de aproximações realizadas por “analogias indiretas” tendo em vista que “os autores e redatores bíblicos (...) trabalhavam com noções de unidade bastante diferentes das nossas” (ALTER, 2007, p. 200). Somente dessa forma o enredo bíblico é percebido: “(...) como uma verdadeira sequência narrativa, como uma história que se desenvolve de modo coerente, na qual o significado dos dados mais antigos vai se revelando ou enriquecendo progressiva e sistematicamente pela adição de dados subseqüentes.” (ALTER, 2007, p. 26).

Notamos que Robert Alter descreve e classifica muitas dessas repetições bíblicas, mas não lhes atribui uma funcionalidade maior ou além da estética na arte narrativa bíblica. Tampouco lhes concede uma denominação generalizante. Já Erich Auerbach (2011) as nomeia como “Figura” tendo a função de complementar ou “preencher” a significação entre duas imagens correlatas. E Northrop Frye (2004) amplia ainda mais designando-as como “tipologia”, classificando essas imagens ou repetições bíblicas em duas famílias ou lados opostos: as demoníacas e as apocalípticas. Apresentamos, respectivamente e em síntese, a visão desses autores.

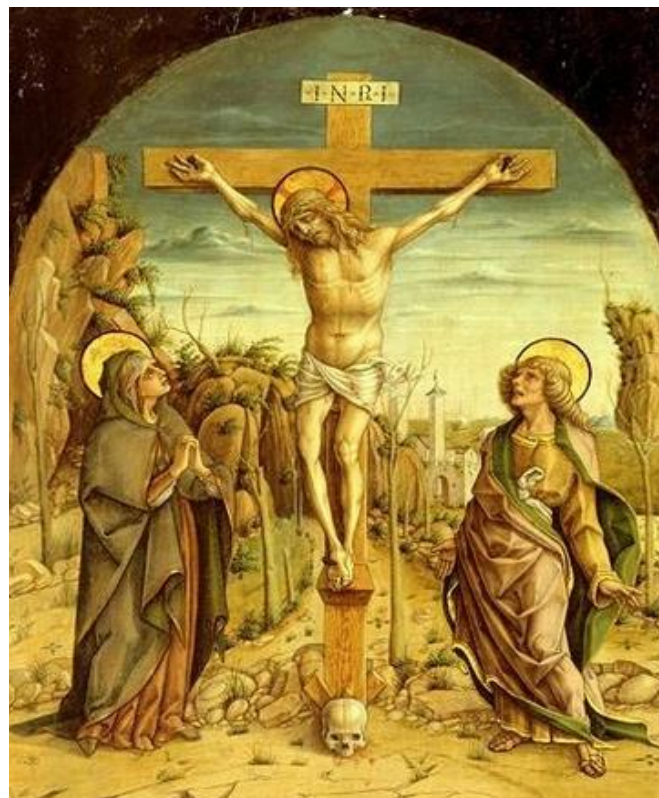
Para Auerbach, *Figura*<sup>7</sup> era como o final da Antiguidade e da Idade Média arquitetavam a realidade, ou seja, a mimesis. O termo é encontrado, dentre outras

---

<sup>7</sup> O termo *figura* origina-se grego ὑπόδειγμα (hypodeigma), que também significa imitação ou cópia.

passagens, no livro de **Romanos** (5, 14), no qual o apóstolo Paulo compara Cristo com Adão, apontando que o último “*é figura* daquele que havia de vir.” (grifo meu). Nessa passagem, Adão e Cristo representam dois extremos. Através do primeiro veio o pecado e a queda do gênero humano; através do segundo veio a redenção ou reabilitação. Morte e vida; pecado e perdão; afastamento e reaproximação. Todavia, só compreendemos o significado do propósito da vida de cada um se os contemplarmos lado a lado, em complementação. Há lendas e tradições que narram que no monte onde Cristo foi crucificado, o Gólgota, que em hebraico significa “lugar da caveira”, teria esse nome justamente por nele estar localizado o crânio de Adão. Assim, juntaram-se lá, em um dado momento, a “queda” e a “redenção”. Essa crença reflete em pinturas Renascentistas e Pré-Renascentistas, como **Crucificação**, de Carlos Crivelli, de 1485.

**Figura 2:** *Crucificação*, de Carlos Crivelli, de 1485.



**Fonte:** <<https://pt.wahooart.com/@/8DP4DV-Carlo-Crivelli-Cristo-Crucificado-entre-o-Virgem-e-primeiro--jo%C3%A3o-o-batista>>. Acesso em: 22/04/19

---

Erich Auerbach apresenta o modelo “figura” como sendo uma técnica extremamente em voga nas artes e literatura da Idade Média:

A interpretação figural ou, em definição mais completa, a visão figural da história **exerceu uma ampla e profunda influência** durante a Idade Média, estendendo-a para além desse período. Isto não escapou à atenção dos estudiosos. Não apenas obras teológicas sobre a história da hermenêutica, mas também estudos sobre a história da arte e da literatura depararam, durante suas investigações, com as concepções figurais e as estudaram. Isto vale sobretudo para a história da arte no campo da iconografia medieval e para a história da literatura no campo do teatro religioso da Idade Média. (AUERBACH, 1997, p. 51, grifo meu).

Pela interpretação figural cria-se uma relação entre “dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro”, (AUERBACH, 2011, p. 62) destacando que, apesar de os polos da figura estarem separados temporalmente, eles se conectam dentro do tempo como acontecimentos ou figuras reais. Em outras palavras, *Figura é preenchimento*, comprovada pela conexão entre a existência de um acontecimento no futuro sendo justificado por outro no passado e vice-versa (quando temos uma visão ampla de tudo).

O cerne da teoria figural na Bíblia está novamente em todas as alusões ao Messias, nas quais os padres da Igreja medieval baseavam-se, sobretudo nas cartas paulinas. As personalidades históricas que o adotaram foram São Jerônimo, Tertuliano e Santo Agostinho. No século I, os filósofos da escola de Alexandria adotaram o método figural de interpretar a Bíblia constituindo-se o principal centro de estudos dessa técnica em substituição ao método alegórico, criado pelos filósofos gregos na interpretação dos mitos sobre seus deuses. A escola considerava como desprezível e indigna de Deus qualquer interpretação literal da Bíblia, adotando como princípio fundamental de seus estudos jamais buscar no **Antigo Testamento** uma referência ocasional ao Cristo e sim através de semelhança notória e clara analogia.<sup>8</sup>

Erich Auerbach apresenta como mais relevante a passagem em **I Cor.**, 10:6 e 11, onde os israelitas, por ocasião de sua estada no deserto, após o êxodo do Egito e antes da chegada à terra prometida, são chamados “*typoi<sup>9</sup> hemōn* [figuras de nós mesmos] e

<sup>8</sup> Fonte: <[www.infosbc.org.br/site/artigos/2682-o-pensamento-e-diferencas-das-escolas-de-alexandria-e-de-antioquia](http://www.infosbc.org.br/site/artigos/2682-o-pensamento-e-diferencas-das-escolas-de-alexandria-e-de-antioquia)>. Acesso em: 10/08/19.

<sup>9</sup> Observe-se aqui que a tradução de *Figura*, vinda do grego “*Typos*”, é a que foi adotada por Frye e será apresentada adiante.

onde está escrito que *tauta de typikos synebainem ekeinois* [estas coisas lhe aconteciam como figuras]” (AUERBACH, 1997, p. 43).

Outra passagem que era constantemente citada era do livro de **Galátas**, 4:21-31, em que Paulo explica aos gálatas, recentemente convertidos, a diferença entre a lei e a graça; a antiga e a nova aliança; escravidão e liberdade, através do exemplo de Hagar e de seu filho Ismael (a concubina escrava e o filho ilegítimo, concebido porque Abraão não soube esperar o cumprimento da profecia) e de Sara e seu filho Isaac (a esposa legítima e o filho da promessa de Deus). Os outros trechos destacados por Auerbach estão no livro de **Colossenses**, que trata da não mais necessária obediência às leis da dieta e dias sagrados judaicos, que são apenas a sombra das coisas futuras, já que apenas apontavam para a libertação de todo o peso da lei por Cristo; outra é a já mencionada passagem em **Romanos** e **I Coríntios** onde Adão aparece como o *typos* do futuro Cristo, ou seja, a graça em oposição à lei; e **II Coríntios** que trata do véu que cobre a Escritura quando os judeus a leem (o que impede que entendam); e por fim a passagem de **Hebreus**, 9:11, na qual “o sacrifício do sangue de Cristo é representado como o preenchimento do sacrifício do grão-sacerdote no **Velho Testamento**.” (AUERBACH, 1997, p. 43).

Paradoxalmente, dois polos que constituem o modelo *Figura* estão separados temporalmente, mas vistos em retrospecto, estão juntos dentro da História, pois:

[s]ó a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. (AUERBACH, 1997, p. 46).

Essa localização entre o passado e o futuro, ainda inacessível, “faz com que ‘figura’ possa ser captada como meio-termo entre história e verdade.” (CARONE, 1997, p. 07). Lembremos aqui que Dante utilizou-se do modelo figura em sua *Comédia* quando muitos dos personagens tinham seus destinos finais no Inferno, Purgatório ou Paraíso explicados pelos acontecimentos antecedentes de sua vida terrena. Tinha-se também o pressuposto de que o modelo Figura ressaltava que tudo o que vivemos nessa terra é um espelho do que viveremos na eternidade.

Auerbach frisa que, no preenchimento final, os elementos puramente espirituais entram, mencionando o dizer de Cristo de que “meu reino não é deste mundo” (Jo. 18,

36). Não há como não lembrarmos aqui a alusão da *mimesis* ao referente no mundo das ideias platônico, ou algo que ainda não se completou ou alcançou concretamente, algo apenas no abstrato. Outro aspecto importante é que “a interpretação figural é ‘alegórica’ no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa.” (AUERBACH, 1997, p. 46). Vemos aqui o caráter de incompletude da *mimesis*, pois

[a] profecia figural implica a interpretação de um acontecimento mundano através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do **Velho Testamento**, que aponta para a encarnação e a proclamação do evangelho, mas também para aqueles acontecimentos recentes, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem em si mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus. Desse modo, a história, com toda a sua força concreta, permanece para sempre uma figura encoberta, requerendo uma interpretação. (AUERBACH, 1997, p. 49-50).

Para Figueiredo (2012, p. 10), o conceito de *mimesis* é *figura*. No trabalho desse pesquisador, que mencionamos anteriormente, é postulado que a linguagem, ficção ou a *mimesis* é semelhante ao espelho, sendo que este oferece uma cópia objetiva do real (lembramos também que o espelho é a imagem exemplificadora e sempre recorrente nesta tese). Essa alegoria é a mais adequada ao pesquisador, pois “o espelho não duplica a imagem objetivamente, mas a condiciona à sua estrutura, oferecendo outra visão do objeto ou um novo objeto, assim como a ficção.” (FIGUEREDO, 2012, p. 12). Prosseguindo, ele diz que, “[n]esse sentido, ‘*figura*’ parece dar conta da *mimesis* cuja significação se estabelece pela diferença.” (FIGUEREDO, 2012, p. 56). Tal como apregoadado por Luiz Costa Lima, e como também já demonstrei.

Por sua vez, Flávio Aguiar, tradutor de **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**, diz em posfácio que Frye amplia a perspectiva de Auerbach sobre figura, apresentando primeiramente, em uma linha do tempo da Bíblia, “um complexo de imagens que vão se resolvendo” e, principalmente, “uma visão de imagens apocalípticas, situadas no plano positivo da revelação, complementadas por uma visão de imagens demoníacas no seu plano negativo.” (AGUIAR, 2004, p. 276). Demonstraremos agora de que forma isso acontece.



Primeiramente, Frye apresenta a explicação porque adotou o termo “tipologia”, recapitulando os conceitos de Figura, que já apresentamos, mas seguindo o raciocínio de “contrário”, “oposto”, tal como o reflexo de um espelho, conforme indica o prefixo “ant” de “antítipo”:

Em **Romanos 5:14**, Paulo fala de Adão como um *typos* de Cristo; a Vulgata traduziu *typos* por “forma”, mas a palavra inglesa “figure” que consta na Versão Autorizada espelha o fato de que “figura” se transformara na versão latina comum do grego *typos*. O que se passa no **Novo Testamento** constitui um “antítipo”, uma forma realizada, de algo prefigurado no Antigo. (FRYE, 2004, p. 108-109).

Essa ordem inversa já é apresentada por Frye no índice de **O código dos Códigos**, onde a segunda parte do livro repete os títulos dos capítulos da primeira, só que invertidamente, tal como o reflexo de um espelho:

**Quadro 2:** Esquema elaborado a partir do sumário do livro **O código dos códigos: a Bíblia e a Literatura**, de Northrop Frye

<b>Primeira parte: a ordem das palavras</b>	<b>Segunda parte: a ordem dos tipos</b>
Linguagem I	Tipologia II
Mito I	Metáfora II
Metáfora I	Mito II
Tipologia I	Linguagem II

**Fonte:** Dados da pesquisa, 2019.

Frye disse que não resta dúvida de que o modo tipológico é o modo “certo” de ler a Bíblia, devido ao fato de ser tão seguido e explicitamente apontado no **Novo Testamento** (FRYE, 2004, p. 109) acrescentando que um crítico leigo ou profano nessa técnica a consideraria dificultosa, justamente por possuir essa peculiaridade, e também porque “[p]ara o melhor do [seu] conhecimento não há outro livro no mundo inteiro que tenha uma estrutura mesmo remotamente parecida com a Bíblia cristã” (FRYE, 2004, p.109), sugerindo que devemos nos “adestrar” ou possuir uma visão acurada para esse tipo de leitura. Recomendação essa que também já foi feita por autores mencionados nesta tese, como Robert Alter, e que, nesse momento, estamos “apurando” para nossa leitura de **GS:V**, mais à frente.

Para reforçar, buscando compor uma analogia com a literatura grega, Frye evoca a **República** de Platão, na qual um ouvinte menciona as semelhanças do estado ideal

com a lendária Atlântida e ainda há mitos da criação e do dilúvio e também diversas leis e ordenanças, tais como ocorrem no **Antigo Testamento**, além do martírio de Sócrates, que poderia corresponder a Cristo. Mesmo assim, “Platão não é tipológico no sentido que a Bíblia o é.” (FRYE, 2004, p. 109).

Mesmo com toda a profusão de narrativas, leis e parábolas, Frye também percebeu que a Bíblia apresenta princípio e fim, seguindo uma linha coerente que, visualizada em um gráfico, apresenta a queda e a ascensão da humanidade em um grande formato de U, através do qual é possível perceber também uma unidade na Bíblia:

A Bíblia em seu conjunto, vista como uma “divina comédia”, está contida numa história em forma de U. Nela, o homem, como já exposto, perde a água e a árvore da vida no começo do **Gênesis** e os recupera no fim do **Apocalipse**. Entre uma coisa e outra se conta a estória de Israel, como uma série de quedas em mãos dos reinos pagãos: Egito, Filistéia, Babilônia, Síria, Roma. A cada uma dessas quedas segue-se um breve momento de ascensão e de independência relativa. (FRYE, 2006, p. 206).

Northrop Frye postula que esse formato de “U” narrativo é reproduzido em praticamente todos os personagens bíblicos: Abraão, ao deixar sua parentela e ir em busca da terra prometida; Jacó, ao trabalhar nas terras de seu sogro Labão até sua prosperidade; José, ao ser vendido como escravo por seus irmãos até alcançar o mais alto posto no Egito; na parábola do filho pródigo, narrada por Jesus (onde o arrependimento, retorno ao lar do pai e perdão estão bem presentes); e (talvez o maior exemplo de queda e redenção) na história de Jó, ao cair na mais profunda desgraça e sofrimento, até ter seus bens restaurados em dobro por Deus. Todas essas repetições não são aleatórias, desordenadas. São uma ampliação, uma intensificação do modelo em “U”. Além de personagens individuais, segundo Frye, a própria história do povo de Israel reproduz o formato narrativo de “U” como no longo cativeiro da Babilônia, até a restauração do templo, e em todas as outras sucessivas vezes em que os israelitas se afastaram de Deus, perdendo sua força e proteção, sendo entregues a seus inimigos. A “travessia” do homem, na perspectiva bíblica da grande jornada em U, portanto, simboliza sua tentativa de voltar para Deus, ou o estágio inicial de paz e proteção, tal como fora no jardim do Éden ou como metonimicamente é apresentada na parábola do

filho pródigo, dentre outras narrativas bíblicas.<sup>10</sup> Observando literariamente as narrativas bíblicas tratam não apenas da tentativa do homem ligar-se a Deus, mas do próprio criador em tomar essa iniciativa.

Perante a explanação desses conceitos dos teóricos mencionados, e também com os principais intérpretes rosianos, esperamos convergir para a mesma percepção e desenvolver analogias sobre a aplicabilidade do modelo “figura”, técnica de repetição, tipológico ou espelhamento presente na Bíblia, para a leitura de **GS:V**.

#### 2.4 Configuração do conceito de *mimesis* bíblica

Recapitulando a trajetória deste capítulo até esse momento, buscamos subsídios ou argumentos que melhor definissem a *mimesis bíblica*. E como em todo o caminho percorrido podem surgir ainda as questões: enquanto a *mimesis clássica* ou grega busca representar ou imitar as ações humanas e o mundo, a *mimesis bíblica* buscaria representar o quê? Em que os conceitos se diferenciariam?

Mas antes de adentrar na “minha” própria explanação sobre esse conceito, devo primeiramente mencionar onde vi pela primeira vez o termo *mimesis bíblica*. Trata-se de uma resenha do pesquisador Marcos Aparecido Lopes sobre o livro *A arte da narrativa bíblica*, de Robert Alter.

No início de seu trabalho, Lopes rememora a análise que Alter faz do episódio sobre a “cicatriz de Ulisses” quando esse autor “não apenas cita o filólogo alemão a propósito das diferenças entre a *mimesis homérica* e a *bíblica*, mas aprofunda as categorias de análise presentes em ‘A cicatriz de Ulisses’”. (LOPES, 2009, p. 01, grifo meu). Essa distinção também traduziu meu pensamento, assegurando a mim a coerência sobre a bifurcação em dois modelos miméticos a serem seguidos posteriormente por escritores e pela literatura ocidental, tal como foi apresentada por Auerbach, e a qual já mencionei nesta tese.

---

<sup>10</sup> Curiosamente essa técnica narrativa de reduplicar o tema principal de uma obra em narrativas menores remonta às manifestações literárias mais antigas da humanidade. Assim, analisei em minha dissertação de mestrado, na *Iliada*, de Homero, o exemplo da grande quantidade de lendas e mitos que reproduzem o tema central desta obra (a qual muitos se enganam, não é a guerra de Troia, mas a cólera de Aquiles ou seu desejo de vingança pela morte de seu amigo e companheiro de armas Pátroclo). Da mesma forma, outros mitos apresentados por Homero, como a vingança de Teseu e Piritoo contra os centauros (por esses terem violado e tentado raptar a noiva de Piritoo em sua festa de bodas); a vingança de Polinices contra seu irmão Eteócles (por este ter lhe usurpado o trono de Tebas), todos, dentre muitos outros, ilustram, reforçam e reproduzem em menor escala a temática da vingança de Aquiles.

A outra menção que encontrei foi na dissertação de mestrado em Ciências da Religião, da autoria de Ricardo Boone Wotckoski, com o título **A paixão de Cristo segundo São Mateus**: estratégias narrativas, defendida na Universidade Metododista em São Bernardo do Campo em 2013. Reproduzo abaixo, para verificar o contexto conforme foi apresentado, o termo *mimesis bíblica*:

Em *Figura*, obra anterior à *Mimesis*, Auerbach já discutira o conceito de interpretação figural e sua aplicabilidade à literatura bíblica. Na referida obra, o autor demonstra a importância que a interpretação figural teve na efetivação da **mimese bíblica**. Foi por meio dela, por exemplo, que os cristãos do primeiro século e seguintes estabeleceram uma relação direta das Escrituras com o Novo Testamento. (WOTCKOSKI, 2013, p. 27, grifo meu).

Todavia, não posso afirmar se em qualquer um desses trabalhos foi realmente a primeira vez que o termo *mimesis bíblica* foi citado ou até mesmo se ele já circulava anteriormente com outros sentidos. O certo é que busco desenvolver concepções mais ampliadas nessa tese sobre esse conceito com outras configurações, seja acrescentando, seja refutando.

Pois bem, neste capítulo inicialmente procedemos à revisitação e ao desmanche do conceito na concepção grega, platônica ou aristotélica cotejando atualmente com a teoria literária que se ocupa em debater o papel da referencialidade da *mimesis* ou sua negação. Ressaltamos nessa discussão analítica que a *mimesis* não é simples cópia apagada do mundo das ideias, conforme a assertiva de Platão, mas coaduna melhor com os termos “criação”, “criatividade” ou “dinamicidade”. Aderindo mais ainda à reabilitação do conceito iniciada por Aristóteles, a *mimesis* pode ser considerada uma (re)criação. Não diminuída ou inferiorizada, mas muito mais elaborada, na qual o referente é uma ilusão, inalcançável, mas que, todavia, por isso mesmo, reside nesse aspecto sua maior potencialidade para o trabalho mimético.

Explico-me melhor ilustrando com as palavras finais do prof. João César de Castro Rocha, proferidas em palestra, por ocasião da nova edição da *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye<sup>11</sup>. João César frisa que muitos não percebem a grande “ironia” ou “ilusão” que perpassa a obra **Mimesis**: representações da realidade na literatura ocidental, de Auerbach. A começar pelo próprio subtítulo. Não se trata de uma história das “representações da literatura ocidental”, mas de um grande “fracasso” dessa

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yUq15T8Do7A>> Acesso em: 12/05/19.

história, ou seja, das tentativas de representar essa dada realidade. Desde o célebre capítulo “Cicatriz de Ulisses” até a “Meia Marrom”, na análise comparativa de Virgínia Woolf e James Joyce, sempre há um aspecto que falta ser abordado; sempre há uma incompletude.

É nesse ponto que desejo chegar.

Tanto Auerbach quanto todos os autores apresentados pactuam de uma única verdade: nenhum texto de ficção consegue abarcar completamente o real em sua totalidade ou o referente, pois ele é inalcançável, neblinoso e tênue. A mimesis bíblica demonstra isso de outra forma: esse referente é a “reconciliação” do gênero humano com seu criador ou “recuperação” do paraíso que foi perdido e ainda é uma ilusão, como bem ilustrou Northrop Frye com as imagens demoníacas (imagens que evocam a lamentação da perda do paraíso) e apocalípticas (imagens que aludem à tentativa ilusória ou efêmera de recuperá-lo) na literatura (ou os dois lados do espelho). Como já foi dito, na narrativa bíblica isso só ocorrerá no fim dos tempos, conforme o livro de **Apocalipse** e representado em outras metáforas bíblicas como a do noivo (Jesus) e da noiva (Igreja) nas parábolas dos evangelhos; e também entre a amada (Israel) e o amado (Deus), tal como está no livro dos **Cânticos dos Cânticos** de Salomão. Se observarmos mais atentamente, por exemplo, a parábola das dez virgens narram, em sua maior parte, a “espera” do noivo. Outras narrativas no **Novo Testamento** discorrem sobre bodas. Algo que ainda ocorrerá no futuro. Um matrimônio que ainda não se consumou.

Lembramos que para Aristóteles, a *mimesis* nunca será uma cópia exata da realidade, verossímil em relação a esta, mas uma construção inventiva realizada a partir desta. A ficção, as artes e a Literatura só operam no campo das possibilidades. Só assemelha-se com o verdadeiro. *Mimesis*, nesse sentido, não é uma cópia apagada, falseada, de um referente real perfeito, mas realmente uma “cópia do mundo das ideias”, sendo esse modelo ideal verdadeiramente o material a partir do qual algo novo foi modelado com criatividade, sensibilidade e beleza, além de sempre sofrer variabilidade. Encenação é complementação. Toda encenação vive do que não é. Podemos, assim, considerar a palavra ou a linguagem, literariamente falando, a forma mais perfeita de *mimesis*, como foi dito.

Para Aristóteles, a *mimesis* almejava uma beleza perfeita (claro que inalcançável em sua plenitude, apenas um modelo que sempre acenava iludindo enganosamente). Para ilustrar essa imagem, lembremos o caso do canto da sereia, na **Odisseia**; era um

canto belo, mas só existia na ilusão. Ou o canto de Orfeu direcionado a Perséfone. Nos mitos bíblicos podem ser as promessas que a Serpente fez a Adão e Eva no Paraíso; os argumentos que Lúcifer usou para a terça parte dos anjos se rebelarem contra Deus; as propostas que Satanás fez a Cristo quando o colocou em cima do monte e lhe ofereceu todos os reinos do mundo se, prostrado, o adorasse. Uma beleza ilusória, mas que ao final é a morte e o engano. A literatura é uma beleza ilusória, um mundo imaginado. No aspecto da *mímesis* bíblica, Frye apresenta as imagens demoníacas e apocalípticas que remetem, respectivamente, à perda do paraíso ou o reconstróem ilusoriamente.

Portanto, considero o conceito de *mímesis bíblica*, como não poderia deixar de ser, decorrente da obra clássica **Mimesis**: representação da realidade na literatura ocidental, de Auerbach (2011), onde o estudioso apresenta a distinção entre duas formas de narrar adotadas pela literatura ocidental: a homérica e a bíblica. Ao cotejar e analisar o episódio da Cicatriz de Ulisses e o Sacrifício de Isaac, Auerbach apresenta uma bifurcação que seria tomada daí em diante: dois modelos narrativos ou miméticos que seriam tomados como modelos literários por nossa civilização. Enquanto a *mímesis* no conceito clássico grego busca representar as ações humanas e o mundo, a *mímesis bíblica* simplesmente designa quando certas obras literárias **buscam imitar modelos, cenas, linguagens, metáforas e arquétipos da Bíblia**, incluindo, é claro, a técnica do espelhamento, tipológica e figural, que esboçamos quando obras literárias buscam imitar modelos, cenas, linguagens, metáforas e arquétipos da Bíblia no formato em U, de declive e ascensão. Algo que abarca tudo que autores como Frye, Auerbach e Robert Alter discorreram, “apalparam”, mas nunca concederam uma denominação convergente e generalizante.

Em Platão extraímos para a *mímesis bíblica* a noção de afastamento, de inacessibilidade. Propomos uma “atualização” desse método, pois na *mímesis bíblica* o homem está afastado do paraíso e busca reconquistá-lo, demonstrando esse sentimento de perda nos Cantos de Israel. Assim como o texto literário nunca conseguirá representar o mundo em sua mais absoluta fidedignidade, assim a *mímesis bíblica* ressalta o inalcançável, o paraíso perdido, apenas reatualizando e (ilusoriamente) complementando um referente. Em nosso debate, a referência são as formas arquetípicas, metafóricas e literárias da Bíblia. Enfim, o modelo estrutural em “U”. Esse é o referente da *mímesis bíblica*.

Para melhor ilustrar o cotejamento entre a *mímesis bíblica* e a *aristotélica*, ou, em outras palavras, a bifurcação dos dois modos de representar a realidade na literatura ocidental, apresentamos o esquema abaixo:

**Quadro 3:** Esquema comparativo entre a *mímesis bíblica* e a aristotélica

<b>Mímesis aristotélica</b>	<b>Mímesis bíblica</b>
Busca imitar os homens, o mundo e a vida tal como se apresenta no mundo das ideias	Imita elementos estruturais e formas artísticas da Bíblia
Possui a peripécia (reverso dos acontecimentos)	No meio do declive em formato de “U” finda sua queda e inicia sua ascensão com o “personagem” Jesus Cristo
Os homens são iguais, melhores ou piores	Os homens caem e se afastam de Deus rompendo e renovando constantemente um pacto ou aliança
Volta-se para o referente (real) presente no mundo das ideias, distante três graus da realidade	Volta-se sempre para o que irá acontecer ou vice-versa (o que já aconteceu em forma de complemento ou espelhamento)
Busca recriar ou representar as ações humanas e o mundo	Busca reconstruir um paraíso perdido e tudo são alusões que refletem essa perda tentando-se reconstituí-lo ilusoriamente ou lamentar sua perda (imagens demoníacas e apocalípticas)

**Fonte:** Dados da pesquisa, 2019.

## 2.5 Apresentação do esquema narrativo de GS:V

Para não ficarmos só na teoria, aplicaremos a seguir um pouco da técnica figural ou espelhamento na leitura que empreenderemos em **GS:V**, buscando demonstrar que há uma “coesão” nessa “aparentemente” desconexa narrativa de Riobaldo e no porquê de serem omitidos alguns acontecimentos e antecipados outros, sendo que, em nossa leitura, essas *retrospecções* e *antecipações* ocorrerão na segunda parte do romance de forma inversa: em *recapitulações* e *confirmações*, conforme o modelo figural bíblico.

Lembremos também que *In media res* (expressão latina que significa “estar no meio das coisas”) designa uma técnica literária em que a narrativa começa do meio da história e não de seu início, introduzindo e explicando os fatos que a antecederam e o

papel dos personagens através de vários *flashbacks*. Essa técnica não necessariamente é aplicada na primeira página de um romance, conto ou nas primeiras palavras de uma narrativa oral; pode ocorrer ao longo de toda a narrativa. Também chamada de analepse ou retrospectiva, a técnica é percebível em romances da literatura brasileira como **O tempo e o vento**, **Memórias póstumas de Brás Cubas** e, evidentemente, **GS:V**. Por esse viés, torna-se compreensível que o posicionamento do “narrar oralizado” de Riobaldo é privilegiadamente mais cômodo e conveniente para mimetizar suas indagações sobre o passado, podendo ele retroceder e avançar quando bem lhe convém, pois não precisa seguir uma ordem cronológica. Há críticos, como Morais (2007) e Davi Arrigucci Jr. (1994), que defendem que há uma “organização interna” nessa narrativa e, mais ainda, que ela é necessária para melhor evidenciar a inconstância peculiar do ser humano e os questionamentos existenciais de Riobaldo ao refazer sua trajetória, interior e de sua vida, sendo também um posicionamento cômodo do narrador, privilegiado e conveniente em suas indagações sobre o passado, pois ele retrocede e avança quando bem entende ou lhe convém, não seguindo uma ordem cronológica. Para Davi Arrigucci Jr., há pontos de sutura na aparente narrativa não linear no mundo misturado de **GS:V**, pois

(...) se verifica ainda mais claramente que o grande sertão representado no livro, através de seus personagens, supõe uma perspectiva histórica de mudança, com figuras em gradação diferente, em diferentes estágios de realidade, **envolvendo temporalidades distintas, ainda que combinadas**. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 16, grifo meu).

Uma interpretação conveniente para essa tessitura literária seria, possivelmente e como já foi mencionado, a incansável busca de Guimarães Rosa pela semelhança com as marcas da oralidade e dos “repuxamentos” da memória, algo perceptível no conjunto da sua obra. Todavia (e reiterarei sempre neste trabalho), a complementariedade das imagens, fatos narrados, arquétipos, metáforas, sentenças morais etc., vistas como um todo, concedem uma significação, uma interpretação para além da superficialidade do texto.

Sobre as antecipações na primeira parte, é perceptível, em certos momentos, quando Riobaldo retrocede na narrativa, em dizeres como “Ah, eh e não, alto-lá comigo, que falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo: o Vupes!” (ROSA, 2006, p. 70).



O espelhamento também ocorre no momento em que conhece Hermógenes. Na descrição alongada do futuro inimigo deixa transparecer repulsa, pressentindo em uma sensação desagradável o perigo: “Reproduzo isto, e fico pensando: **será que a vida socorre à gente certos avisos?**” (ROSA, 2006, p. 117, grifo meu). Através de algumas marcas linguísticas no texto, percebemos em uma releitura ou *close-reading*, que Riobaldo “antecipa” (por um “ato falho”?) ao doutor da cidade (ou ao leitor desavisado), que a identidade de Diadorim era de uma mulher:

*Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. **O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.*** (ROSA, 2006, p.29. grifo meu).

*E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, desse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com **os dedos dela delicados.*** (ROSA, 2006, p.107, grifo meu).

*E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. **Ela fosse uma mulher**, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: **ela no meio de meus braços!*** (ROSA, 2006, p. 576-577, grifo meu).

Os pronomes pessoais e possessivos em destaque nos primeiros trechos enganosamente induzem o leitor a pensar que se está referindo a mão, mas numa releitura mais atenta observa-se tratar da própria antecipação reveladora, proveniente do subconsciente na perspectiva freudiana, talvez.

Comprovando que há “espelhamento” na obra, continuemos em nossa analogia com o modelo em U de Frye, o ponto de centralidade ou inversão dos acontecimentos e a divisão do romance em duas partes diferentes, mas convergentes.

### 3 OS CANTOS DE ISRAEL EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

*Se não aceitamos o elemento arquétipo ou convencional nas imagens que unem um poema ao outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentarmos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras.*

*Northorp Frye*

No Museu Britânico em Londres encontra-se uma ânfora assinada pelo artista grego Exékias, que viveu entre 500 e 525 a. C., na qual é retratado mais um dos episódios da Guerra de Tróia: a morte em batalha de Penteseleia, rainha das amazonas, por Aquiles. A pintura demonstra o momento em que a lança do guerreiro atravessava o pescoço da bela jovem, de pele clara e cabelos negros. Diz o mito que naquele ínfimo momento seus olhos se encontraram e Aquiles se apaixonou. Mas ele a matara e, ao fazer isso, perdera para sempre sua única chance de felicidade, de maneira inexorável.

**Figura 3:** Aquiles tirando a vida de Penteseleia



Fonte: <<http://greciantiga.org/img.asp?num=0753>>. Acesso em 19/07/2019

Em outra obra de arte, dentre várias outras que se seguiram pelos séculos adiante, como analogias ou projeções, esse reconhecimento trágico também aconteceu na obra literária **GS:V**. Ao sufocar e sofrer durante anos um amor pelo jagunço Diadorim, seu companheiro de armas, o personagem protagonista Riobaldo descobre, justamente no momento seguinte à morte de Diadorim, ao ser desvelado seu corpo, que, na verdade, se tratava de uma mulher. Ou seja: há o reconhecimento de que essa felicidade fora possível durante todo tempo, mas ao descobri-la ela partia para sempre.

Na apresentação desse capítulo, queremos explicar o conceito “Cantos de Israel” inspirado no livro de **Cantares** ou **Cântico dos Cânticos** de Salomão, o qual ilustra minha tese ou teoria. Nesse texto bíblico, carregado de metáforas e poeticidade, estão presentes as declarações de amor do noivo pela noiva, as quais representam o amor de Deus por Israel, ou de Cristo por sua Igreja. Percebe-se que esse amor, apesar de declarado, não se consuma. O encontro só ocorrerá no final dos tempos, tal como apresentado em **Apocalipse**, quando a noiva Jerusalém descerá do céu “ataviada como noiva adornada para o seu esposo” (Ap. 22, 17). Antes disso, toda a linguagem, todas as narrativas da Bíblia são como **Cantos de Israel**, cantos de uma perda, separação do criador e perda do paraíso. É também como se o homem almejasse sempre alcançar a eternidade, mas nunca conseguindo em sua totalidade, pois ao final dessa trajetória se depara com a morte.

Esse conceito ilustra a teoria de que a Bíblia pode inspirar a criação de obras literárias nas quais, inconscientemente, pode-se “ler” ou interpretar o anseio da humanidade pelo retorno de seu paraíso inicial, Criador ou noivo.

De forma cíclica e arquetípica, o ritual da travessia, pelos “desertos” da vida, tem sido reproduzido ao longo dos tempos, sendo que em várias obras da literatura universal é possível observar uma faceta dessa longa trajetória humana, da busca em algo para sanar o vazio humano, ou uma alusão a essa jornada na tentativa de recuperar algo que se perdeu e que, até hoje, não se conseguiu alcançar. **GS:V** apresenta mais uma faceta dessa travessia, pois, conforme Walnice Galvão, “[a] palavra travessia – travessia do rio São Francisco, travessia do Liso do Sussuarão, travessia do sertão – empregada amiúde na narrativa, encapsula metaforicamente o sentido existencial do processo de mudança, que os percalços de uma vida implicam.” (GALVÃO, 2008, p. 269). Já na Bíblia, toda essa travessia ou trajetória da humanidade representa as tentativas do homem de voltar-se a Deus ou recuperar seu paraíso perdido:

A queda e expulsão de Adão do Paraíso não foi, portanto, em nenhum sentido uma divisão metafísica da própria substância divina, mas um evento apenas na história, ou pré-história, do homem. **E esse evento no mundo criado aparece ao longo da Bíblia no registro dos sucessos e fracassos do homem na tentativa de religar-se a Deus sucessos e fracassos, mais uma vez, concebidos historicamente.** (CAMPBELL, 2004, p. 18, grifo meu).

Quando Nietzsche, em seu conceito do Eterno Retorno, presente em **A Gaia ciência**, apresenta o demônio que fala sobre o peso inexorável das repetições, na realidade pode-se perceber que o que se sugere é o fato de essas repetições não serem exatamente iguais. O mito sempre ressurgue ao longo da história, mas sempre assumindo diferentes feições e não se pode negar que o inconsciente é algo que sempre está presente no texto literário. Todo autor de alguma forma revela um lado dessa insatisfação presente em todos nós para se tentar alcançar essa espécie de “nirvana” ou “paraíso” que, aparentemente, nunca se alcança, pelo menos nessa esfera mortal. Dessa forma, pode-se afirmar que o mito é uma maneira de aliviar a questão existencial. Um paliativo para essa dor, mas jamais sanada totalmente. Assim Riobaldo nunca alcança a consumação de seu amor por Diadorim, o qual considera sua “neblina”, que lhe sorriu ao longe e, como ele disse ao seu mudo interlocutor, que ouve sua narrativa: “Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo.” (ROSA, 2006, p. 138).

Por sua vez, considerando que Guimarães Rosa procurou, ao máximo, buscar uma escrita que figurasse a oralidade em **GS:V**, o leitor poderia ainda perscrutar o seguinte: qual seria o tom de Riobaldo ao relatar a história de sua vida ao interlocutor desconhecido? Seria de tristeza? De arrependimento? De amargura? De saudade? Nessa discussão não podemos esquecer as concepções fundamentais e norteadoras de Alfredo Bosi sobre “tom” e “perspectiva”, as quais definem a interpretação literária (BOSI, 2003, p. 461-469) e pode ser utilizadas para “reinterpretar” o tom do Jagunço Riobaldo ao narrar **GS:V**, só que desta vez no prisma ou direção de leitura que nós, como leitores, escolhemos, coadunando com a alegoria dos da alegoria *Cantos de Israel*. Para Habibe,

(...) o viver não é linear e escapa a qualquer explicitação metódica e esquemática e isso está presente na narrativa de *Grande Sertão: Veredas* pela mediação de um narrador que expõe suas lembranças não como um ensinamento para o leitor, também não em um tom nostálgico, de tristeza, de saudade do passado, mas em um tom de perplexidade diante das incertezas dos fatos da vida. (HABIBE, 2012, p. 05).

Assim, é possível questionar: seria possível reler **GS:V** considerando o “tom de perda” de Riobaldo e todos os arquétipos e metáforas que a narrativa apresenta, por não ter podido consumir seu amor por Diadorim (primeiramente pelas convenções sociais e pela jagunçagem, pois acreditava que Diadorim era homem quando se tratava de uma mulher disfarçada e, depois, pela inexorabilidade da separação pela morte) como se representasse o desejo do homem de alcançar a terra prometida ou o paraíso perdido? Seria essa obra mais uma reprodução dessa travessia do homem em desertos e terras áridas que ocorrem desde sua queda ou expulsão do Paraíso, inconscientemente ansiando o retorno ao seu criador, ao seu antigo lar ou à sua felicidade? Ou, atrevendo a ir mais além: seria toda a Literatura um grande “canto de perda” da humanidade e uma tentativa de reprodução, na esfera artística, dessa travessia ou jornada de retorno?

Uma das funções de um crítico literário, segundo Frye em **Anatomia da Crítica**, é ser um gramático das imagens presentes na literatura; é saber interpretar os sistemas simbólicos das religiões, filosofia, artes, etc. presentes nas obras. Um crítico deve saber desvendar, interpretar imagens, construídas e projetadas por escritores e também recriar outras técnicas, outros modos. Guimarães Rosa nunca se pronunciou sobre o fato de ter colocado esse arquétipo que é reproduzido em todas as edições de seu único romance, mas a crítica tem realizado suas especulações interpretativas, as quais podem ser associadas com as dualidades, ambiguidades ou polos opostos do romance e que se completam:

Na travessia do sertão faz-se a articulação dos opostos: dentro/fora, preto/branco, noite/dia, mal/bem, amor/ódio, Deus/diabo etc. A permanente e inconclusa dialética rosiana ocasiona a oscilação das polaridades, levando o leitor de uma esfera a outra, suspenso entre o ser e o não-ser. **A coerência deve-se, em grande parte, não à fusão, mas à integração dessas esferas.** O que enriquece esse tipo de dialética não é a solução do problema (a síntese), mas a convivência dos opostos, que gera o dinamismo e multiplicação de possibilidades, ou seja, uma dobra barroca que se desdobra infinitamente. (...) Na linguagem verbal, Rosa expressa essas dualidades, seja por meio de metáforas (conotação e denotação) seja por meio de antíteses (dois pólos). Em **GS:V**, normalmente **esses pólos opostos se interpenetram e interagem.** (DRUMOND, 2008, p. 48, grifo meu).

Como o principal objetivo de **O código dos códigos** é, evidentemente, demonstrar as relações entre a Bíblia e a literatura, para tal comprovação Frye adota como metodologia uma análise minuciosa de quatro principais elementos literários divididos nas seguintes categorias: linguagem, mito, metáfora e tipologia. Por isso, a

meu ver, a travessia em **GS:V** também pode ser interpretada em três aspectos: o arquétipo, o mito e a metáfora, na perspectiva da Bíblia. Selecionei esses três elementos porque sendo o arquétipo uma “roupagem” da linguagem do inconsciente, segundo Jung, este, por sua vez, representa o mito que também se utiliza da metáfora. Arquétipo é a imagem; o mito é a transformação desse símbolo em estórias, e as metáforas são as construções, ou seja, a linguagem. Arquétipo, mito e metáfora não são estanques, mas interligados ou interdependentes na formação semiótica de elementos que compõem a *mimesis bíblica*.

### 3.1 Arquétipo

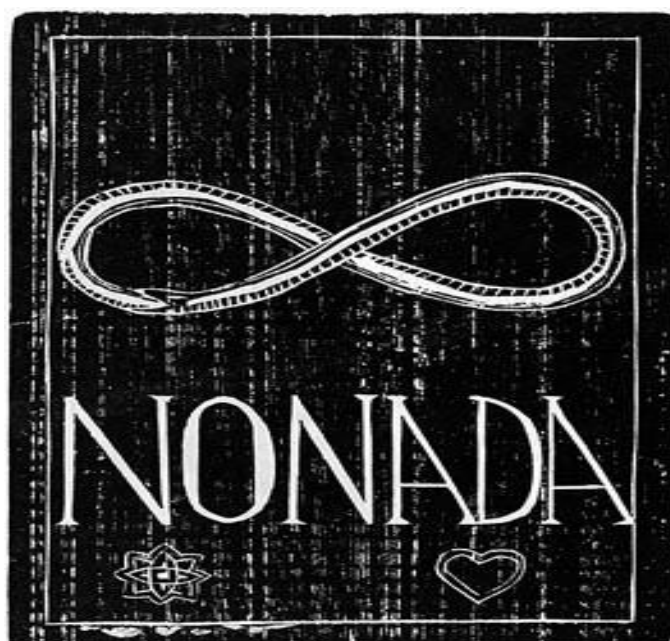
Na introdução desta tese tecemos considerações sobre a última palavra de **GS:V**: travessia. Por outro lado, consideremos agora que o romance não inicie com a palavra “Nonada”, e sim com a dedicatória que Guimarães Rosa dirigiu a sua segunda esposa: “A Aracy, minha mulher, Ara, dedico este livro.” (ROSA, 2006, p. 03). Passa despercebido por muitos leitores o significado ou a história de tal dedicatória, que pode ir além de uma simples homenagem sentimental.

Aracy e Guimarães Rosa se conheceram na embaixada brasileira na Alemanha, em 1937, quando o autor já havia sido nomeado Cônsul Adjunto em Hamburgo e pouco antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os judeus, acusados por Hitler de serem os responsáveis pela depressão na economia alemã, já começavam a ser perseguidos e presos, sendo proibidos de assumir empregos e tendo suas terras, propriedades e bens confiscados. Aracy era responsável pela emissão de vistos para o Brasil e – mesmo contrariando as ordens dadas pelo governo de Getúlio Vargas, que havia restringido o número de vistos para judeus – concedeu a entrada para quase uma centena deles, segundo dados oficiais (mas esses números podem ser superiores a isso). Aracy era responsável pela elaboração de toda a documentação dos vistos, mas era Guimarães Rosa quem assinava as permissões na ausência do cônsul, ficando óbvio que o escritor sabia e aprovava a atitude dela (CARDOSO, 2008). O certo é que em abril de 1982 os dois foram homenageados em Israel, tendo seus nomes dados a um bosque que

fica em Jerusalém, como gratidão por arriscarem suas vidas pelos judeus que seriam mortos no holocausto por ordens de Hitler.<sup>12</sup>

**GS:V** é dedicado por Guimarães Rosa à heroica Aracy e, também, logo após o final do romance, com a palavra travessia, aparece a figura da banda de Moebius ou Lemniscata. Essa figura já suscitou muitas suposições, especulações e interpretações por parte da crítica de Guimarães. De forma curiosa e por meio de uma coincidência próxima demais, não poderia deixar passar despercebido que o nome completo da segundo esposa de Guimarães Rosa, a quem é dedicado o romance, chama-se Aracy Moebius de Carvalho Guimarães Rosa.

**Figura 4:** Lemniscata ou banda de Moebius



**Fonte:** Primeira edição de GS:V, de 1956.

<sup>12</sup> O ponto sobre quem teve maior relevância nessa história é polêmico. Acredita-se que Rosa sempre se esquivou de falar de seu papel nesse período por medo de represálias a Aracy. Em seu diário de Hamburgo, Rosa narra sua indignação com as atrocidades cotidianas cometidas contra os judeus. É discreto, porém, nas referências a Aracy. Segundo entrevista realizada por Mônica Cardoso com Eduardo Tess, o único filho do Aracy de primeiro casamento, na época com 79 anos, “[e]le (Guimarães Rosa) sabia que ela ajudava os judeus a fugir da guerra e aprovava, mas sempre lhe advertia sobre os riscos, porque ela não tinha imunidade consular. Ele falava: Aracy, tome cuidado, os nazistas são perigosos”. Quando compareceu a Israel, por ocasião da homenagem (estando Rosa já falecido), a própria Aracy declarou que seu marido sempre se absteve de comentar o assunto já que tinha muito pudor de falar de si mesmo. Apenas dizia: “*Se eu não lhes der o visto, vão acabar morrendo; e aí vou ter um peso em minha consciência.*” Por sua vez, em entrevista à revista *ÉPOCA*, realizada pela jornalista Eliane Brum, Vilma, filha de Guimarães Rosa, reduziu o papel de Aracy na biografia do pai e também na História. “Ela era a secretária do meu pai no consulado. Então ajudou os judeus”, diz. “Mas era uma funcionária, não tinha poder para ajudar os judeus. Meu pai é que desempenhou o papel mais importante. Ele era o cônsul. Meu filho está escrevendo um livro sobre isso. Muitos judeus têm o passaporte assinado pelo meu pai.” (Fonte: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG83083-5856-517.00>>).

Segundo Drumond (2008), na lemniscata está o conceito de eterno retorno que representa também o infinito. A dobra localizada no meio da lemniscata corresponde à junção da cabeça com a cauda do uróboro, isto é, um ponto de equilíbrio formado pela junção de antagonismos. A mesma autora ainda acrescenta que

[e]sse signo é explorado pela magia medieval como símbolo universal da vida e da morte, da infinitude e do eterno retorno. A interação dos opostos (cabeça e cauda) gera a harmonia, sobretudo em se tratando do círculo (forma perfeita). (...) A inclusão da lemniscata no final do romance **GS:V** gera muitas especulações. Pode estar associada à busca infinita de Riobaldo e a seus questionamentos metafísicos para os quais não há respostas. Pode também estar fechando a obra justamente para demonstrar seu “não fechamento”, em se tratando de uma obra aberta. (DRUMOND, 2008, p. 286).

Tendo lido a Bíblia, assim como muitas outras obras da literatura universal que compuseram sua vasta erudição, além de conhecedor da história da humanidade, talvez Guimarães Rosa<sup>13</sup> tenha se lembrado de uma promessa contida na Bíblia, dentre muitas outras, para a nação de Israel: “E abençoarei aos que te abençoarem, e amaldiçoarei àqueles que te amaldiçoarem” (Gn. 12, 2-3). Para não parecer forçoso ou que queremos “impor” uma interpretação para a obra, lembremos que um escritor escreve principalmente a partir de sua própria história de vida ou suas experiências pessoais e culturais. Elas constituirão uma marca indelével, um traço artístico único em cada escritor. O mundo sertanejo, da infância de Minas Gerais, é o que prepondera na obra de Guimarães Rosa, mas essa mesma obra se constituiu, foi forjada ou moldada com outras experiências humanas ou universais, como foi ressaltado ao início deste trabalho. É do particular que se chega ao universal. E, além disso, tolher essa universalidade é restringir sua potencialidade artística. Nunca se deve amordaçar ou colocar uma viseira a uma única interpretação, sendo sempre preferível que essa mesma leitura sempre se “metamorfoseie” em uma outra interpretação. Lembremos, nesse sentido, a **Teoria da Recepção** de Jauss e sobre o triângulo hermenêutico “autor-obra-leitor” que, em sua interação, junto com o contexto de uma época, resultam em uma interpretação aceitável. É bem mais factível acreditar que nós, na posição de leitores, ativando nossa bagagem

---

<sup>13</sup> Segundo fala da prof.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes, em aula ministrada no programa de Pós-Graduação da Puc-Minas, **GS:V** foi escrito, em parte, na Alemanha, pois há trechos que, comprova-se, foram traduzidos do alemão.



de mundo e de vida, estejamos nos concedendo esse “direito de leitura” da obra de Rosa. Algo que talvez nem ele mesmo premeditou. Quanto à utilização de elementos biográficos que usei nessa interpretação, invoco Antonio Candido que, de forma razoável, atenta e pondera sobre sua aplicação:

(...) ao lado das considerações formais, são usadas aqui livremente as técnicas de interpretação social e psicológica, quando julgadas necessárias ao entendimento da obra; este é o alvo, e todos os caminhos são bons para alcançá-lo, revelando-se a capacidade do crítico na maneira por que os utiliza, no momento exato e na medida suficiente. **Há casos, por exemplo, que a informação biográfica ajuda a compreender o texto; por que rejeitá-la, estribado em preconceitos metodológicos ou falsa pudicícia formalista? Há casos em que ela nada auxilia; por que recorrer obrigatoriamente a ela?** (CANDIDO, 2000, p. 35, grifo meu).

Uma obra com grande peso literário sempre permite e ganha na “releitura” quando os leitores também ampliam sua bagagem de mundo e alargam seus horizontes de expectativas, podendo, com esse amadurecimento, conceder novas interpretações, novos olhares a um texto literário.

Retomando a palavra travessia, presente no romance e que, por sua vez, remete a “peregrinação”, lembremos que não há, dentre todos os povos da terra, algum outro que melhor representasse essa condição de peregrinação, errância ou exílio do que o próprio povo israelita. Desde quando Abraão foi chamado de sua terra, passando pela escravidão no Egito, até o êxodo liderado por Moisés; do cativo na Babilônia até a reconstrução do templo de Salomão; da dominação dos romanos até a diáspora no ano 70 d. C., quando os romanos destruíram Jerusalém e o templo pela segunda vez e os judeus foram espalhados por toda a terra por quase dois mil anos; do holocausto na Segunda Guerra mundial e ao movimento sionista que culminou com a criação do estado de Israel em 1947, os hebreus deram uma volta completa em todos os países e nações do mundo, ou (em uma metáfora sempre lembrada) *até que a cobra desse a volta e mordesse o próprio rabo*. Esse também é o símbolo do ouroboros.

Como vemos, Guimarães Rosa utilizou um arquétipo extremamente presente no inconsciente coletivo da humanidade, o qual nós, no momento em que estamos empreendendo a leitura de seu romance, transportamos para a trajetória, travessia ou longa jornada dos judeus por todo o globo terrestre. Mas nunca saberemos ao certo se Rosa associou o símbolo à jornada dos judeus, mas nos concedemos o direito de supor

devido ao importante papel do autor na fuga de alguns judeus para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial.

**Figura 5:** Ouroboros: símbolo da eternidade e da existência



Fonte: <<https://br.depositphotos.com/133262642/stock-illustration-ouroboros-snake-eating-its-own.html>>. Acesso em: 13/09/18.

Sobre os arquétipos, assim já se pronunciara Guimaraes Rosa, em carta a seu tradutor italiano, sobre uma curiosa referência à *mimesis*, ou à cópia a ser seguida no mundo das ideias, tal como a definição platônica:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’ de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘retraduzem’ para outro idioma, nunca sei, também, em caso de divergências, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara (...). (ROSA, BIZZARRI, 2003, p. 63-64).

Mas não foi somente Rosa quem almejou tentar “traduzir” esses arquétipos presentes nesse mundo das ideias. Praticamente todos os escritores o fazem. Segundo Jung (2000), eles são encontrados nos mitos, religiões, lendas, marcando o consciente e o inconsciente humano. Eles representam a atração do ser humano para a esfera divina, para a preparação do homem para seu encontro com o divino, apresentando não uma memória individual, mas uma espécie de “memória coletiva”.

O termo Arquétipo tem sua origem na junção da palavra grega *Arche* (princípio ou começo) com a palavra latina *Typus* (imagem ou impressão), podendo significar um modelo ou exemplo ideal. O arquétipo, por fazer parte do inconsciente coletivo e ser uma imagem muito recorrente na literatura, ajuda a ligar os símbolos e as imagens apresentadas no texto literário com nossa própria experiência individual. Os mitos estão “codificados” em um arquétipo sendo este último constantemente “atualizado” em formas simples como ritos, lendas, celebração e, principalmente, em uma obra literária, onde são mais facilmente reconhecíveis. Para Jung,

[u]ma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2000, p. 15).

Assim, o arquétipo, por fazer parte do inconsciente coletivo, como uma imagem primordial, pode ser uma imagem muito recorrente na literatura e resgatado pelos escritores, ajudando a ligar os símbolos e imagens apresentadas no texto literário com nossa própria experiência individual.

A crítica literária arquetípica deriva de duas outras áreas do conhecimento: a Psicanálise e a Antropologia; surgiu em torno de 1934, quando Maud Bockin escreveu a obra **Archetypal Patterns in Poetry** (tradução aproximada: **Modelos arquetípicos na poesia**) e difundiu-se largamente nas décadas de 40 e 50 graças às contribuições do canadense Northrop Frye.

### 3.2 Mito

Em um trecho de **GS:V**, percebemos como se Guimarães Rosa estivesse falando pela boca de Riobaldo a descrição do mito, de acordo com a visão dos sertanejos. Algo inventado por eles mesmos, com características do maravilhoso, sobrenatural, mas que depois terminavam por neles acreditar piamente, a até mesmo a temer e reverenciar. O

mito era necessário, “carecia” à condição humana, para poder dar explicações aos fenômenos fantásticos:

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriônicas, depois eles mesmos acabam temendo e credo. Parece que todo mundo carece disso. Eu acho, que. (ROSA, 2006, p. 90).

A discussão de que o mito faz parte da composição de **GS:V** já foi detectada por críticos como Alfredo Bosi, que definem a forma narrativa da obra do escritor mineiro como poética e mítica: “A obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem à esfera do poético e do mítico.” Torna-se necessário, portanto, a percepção abrangente desses aspectos, segundo o crítico, pois “[p]ara compreendê-la em toda a sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não *in abstracto*, mas tal como se articulam no mundo da linguagem.” (BOSI, 2006, p. 462-463). Esse é um dos propósitos desta tese: apurar nossa visão para detectar como Guimarães Rosa articulou, compôs, enfim, recriou os mitos (bíblicos e universais) a seu modo particular, pois é inegável que ele lançou mão desse material para evidenciar as questões existenciais do homem e que habitam em seu inconsciente, tais como a explicação para os propósitos do mal e do bem estarem “misturados” em tudo. Ainda conforme Bosi,

(...) toda a sua obra (de Guimarães Rosa) nos põe em face do mito como forma de pensar e de dizer atemporal e, na medida em que leva a transformações bruscas, alógicas. (...) suas estórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo (BOSI, 2006, p. 460).

Arrigucci Jr., em seu texto “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994), aponta para o amálgama do romance rosiano com outras formas narrativas originárias da tradição oral, chamando a atenção para o fato de que essa mistura caracteriza o enredo rosiano como um movimento de mudança dentro do processo histórico-social, mas sempre de uma maneira épica ou, ao nosso ver, também mítica. Se atentarmos para as primeiras estórias ou causos contados por Riobaldo no início do romance, veremos sempre um fundo mítico, como “a lenda do brejo matador”,

nome do local em que se afundou e morreu uma boiada inteira e que, durante a noite, aparecia um “fogo fátuo” ou boitatá (mito que povoa o imaginário popular brasileiro) para assombrar os incautos. Mas a origem da causa da morte da boiada está ligada à maldição que habitava aquele local, onde um padre foi castrado por não ter consentido casar um filho com a própria mãe. Ali também surgiu a lenda, notória entre os sertanejos, que devido a esses dois acontecimentos fatídicos o mundo se acabaria naquele local:

Assim, olhe: tem um marimbú – um brejo matador, no Riacho Cizlá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites; depois, deu para se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do cafôfo, e perseguindo tudo, um milhão de lavareda azul, de jãdelãfi, fogo-fá. Gente que não sabia, avistaram e endoideceram de correr fuga. Pois essa estória foi espalhada por toda parte, viajou mais, se duvidar, do que eu e ou o senhor, falava que era sinal de castigo, que o mundo ia se acabar naquele ponto, causa de, em épocas, terem castrado um padre, ali perto umas vinte léguas, por via do padre não ter consentido de casar um filho com sua própria mãe. A que, até, cantigas rimaram: do Fogo-Azul-do-Fim-do-Mundo. He, He? ... (ROSA, 2006, p. 90).

Além desse, há o caso dos filhos de Rudugério de Freitas, que mataram o pai em honra à Virgem Maria; o caso de Aleixo e seus quatro filhos, que ficaram cegos, na visão do povo, devido aos pecados do pai; e o caso de Maria Mutema, que assassinou o marido com chumbo derretido no ouvido, mas depois se arrepende, se penitencia e acaba por, afinal, tornar-se santa aos olhos do povo. Tendo em vista que o tema constante em **GS:V** é o questionamento de Riobaldo sobre a existência ou não de Deus ou do Diabo, ou do bem e do mal, é possível que buscasse nesses “mitos” as respostas (ou mais questionamentos?) para suas inquietações existenciais. Evidencia-se assim que Rosa bebe em uma das principais fontes da oralidade: o mito, comprovando também a assertiva de Frye de que “[a] forma literária não pode vir da vida; ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância, do mito.” (FRYE, 2000, p. 45). Ou de que esse elemento é basilar para a literatura, tendo em vista que “[o] mito é um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma “mitologia deslocada”. (FRYE, 2000, p.07). Mas qual seria a definição do mito na visão da crítica literária consagrada?

De acordo com Eliade,

(...) o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um

fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora, e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 1976, p. 11, grifo do autor).

Assim é errôneo considerar o mito uma simples fábula, pois ele é uma realidade viva e presente, pois sempre retorna assumindo outros aspectos, outras versões, outras roupagens. Ou seja, retorna codificado relatando não apenas acontecimentos primordiais, mas explicações sobre como o indivíduo chegou a ser o que é e servindo como um sinalizador para se alcançar uma realidade transcendental. O mito é uma narrativa primitiva, à qual constantemente se recorre para ser reproduzida de diferentes formas; é também uma maneira de “aliviar” (mas não de solucionar) a questão existencial. Pode-se dizer que muitos autores, de alguma forma, revelam um lado dessa insatisfação e questionamentos presentes em todos nós. Jung também apresenta o mito como uma espécie de catarse, um calmante para a psique, tendo por sua vez o arquétipo como o mecanismo que conduz uma mensagem que funciona como mediadora de antagonismos, ou restauradora do equilíbrio entre forças contrárias.

Jolles (1976) trata de formas que existem, ou melhor, sempre existiram na linguagem, sem a intervenção do poeta (ou escritor). São as chamadas “formas simples”. Nessa “imitação” das formas originais (imitação literária ou mimeticamente falando), o homem pede ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer, pois “[q]uando o universo se cria assim para o homem, por *perguntas* e *respostas*, tem lugar a Forma que chamamos Mito.” (JOLLES, 1976, p. 88, itálicos do autor). Esse autor identifica o debate que faremos nas linhas seguintes: da contraposição entre o mito e a história; entre a lenda e a narrativa de fatos reais, sendo tênue a linha entre ambos, evidenciada pela literatura:

(...) o conhecimento procura depreciar o mito e negá-lo mas, por outro lado, não hesita em recorrer ao mito analógico e em tentar realizar-se num mito relativo, sempre que tem consciência das próprias limitações. Por sua parte, o mito aspira frequentemente, quando começa a perder a força de coesão, a desviar-se no sentido do conhecimento, a apoiar-se em seus caminhos, de modo a recuperar o fôlego. O conhecimento sob a máscara do mito, o mito sob disfarce do conhecimento – eis dois atores, poderíamos dizer, que gozam

de sucesso na ampla comédia do pensamento humano. (JOLLES, 1976, p. 98).

Retomando Frye, nossa base teórica principal nesta tese, o autor afirma (e comprova) em **Códigos dos Códigos** que a Bíblia apresenta em seu conteúdo narrativas e estruturas verbais que “nos lembram o que chamamos mitos”, apresentando, por sua vez, sua própria definição da palavra em seu contexto literário: “para mim mito quer dizer então e antes de tudo *mythos*, enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa seqüência” (FRYE, 2004, p. 57). Em seguida, ele diferencia, em língua inglesa, os termos *history* e *story* (história e estória)<sup>14</sup>, na qual o mito é associado somente ao segundo termo, não significando, propriamente, uma verdade. O que é evidente, pela apresentação da similaridade da escrita dos dois termos pelo canadense, é a intenção de mostrar como são próximos ou, em outras palavras, como o mito, apesar de seus aspectos fantásticos, sobrenaturais ou mágicos, é tido como credível ou verdadeiro na história de muitos povos. Basta atentarmos à narrativa bíblica para constatar fatos miraculosos e inexplicáveis à ciência humana, como um mar se abrir ao meio por um curto espaço de tempo, caso da fuga dos hebreus do Egito; ou o sol ficar parado um dia inteiro no mesmo lugar do céu, por ocasião da necessidade do exército de Josué derrotar seus inimigos. Mesmo assim, essas narrativas sequer são cogitadas de seu estatuto de realidade pelo povo judeu da atualidade e pela maioria dos cristãos. *Story*, portanto, corresponde a uma seqüência de estruturas verbais que caracterizam o mito.

Prosseguindo, Frye diz que um conjunto de mitos (ou mitologia), estando enraizado em uma dada sociedade específica, certamente transmitirá modelos narrativos que seguem uma mesma seqüência lógica, ou “uma herança compartilhada de alusão e de experiência verbal ao longo do tempo; assim a mitologia ajuda a criar uma história cultural” (FRYE, 2004, p. 60). Obtemos, assim, uma visão mais ampla sobre a linha de

---

<sup>14</sup>Ao que tudo indica, Guimarães Rosa compartilhava, pelo menos intuitivamente, da mesma ideia de Frye, como demonstra no prefácio de *Tutaméia*, ao dizer que “[a] estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A Estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1985, p. 07). Em minha dissertação de mestrado demonstrei, por meio dessa citação, que na obra do escritor mineiro são tênues as fronteiras entre o mito e o histórico; o lendário e o verídico, evidenciadas na característica bem típica das narrativas orais populares de sofrerem deturpações e exageros ao serem transmitidas de boca em boca e de geração em geração, avolumando-se na imaginação e na credence popular, mas, mesmo assim, terminam incorporando-se nos relatos e sendo consideradas como “verdadeiras” pelos povos sertanejos.

raciocínio do teórico, a qual reiteramos em demonstrar que a Bíblia foi a maior fonte de inspiração mitológica para a Literatura ocidental, a qual possui suas fontes primordiais na mitologia, “rescrevendo” e “reatualizando” lendas, contos, fábulas e outras formas que circulam na oralidade popular:

Em muitos casos, os antecedentes folclóricos são perceptíveis menos no material do que na forma da repetição em si, isto é, na estrutura fabular. Volta e meia, encontramos histórias bíblicas estruturadas na forma bem conhecida da fábula ou conto popular, com incidente, repetição, segunda repetição com variação ou inversão (ALTER, 2007, p. 139).

É plenamente coerente quando Frye diz que um círculo mágico é traçado em torno de uma cultura que tem a mitologia como centro, tendo em vista que a literatura “se desenvolve historicamente no interior de uma órbita limitada de linguagem, referência, alusão, crença e tradição transmitida e compartilhada.” (FRYE, 1973, p. 35).

Segundo Frye, em **Anatomia da Crítica**, o mito é constituído por um esquema estrutural de imagens (arquétipos) que são recorrentes, isto é, repetem-se com diferentes roupagens, mas com as mesmas formas verbais e a mesmas metáforas implícitas. Nesse trabalho de recomposição e reelaboração dos mitos, entra o processo criativo da atividade literária.

Em **Fábulas da identidade**, Frye distingue mito e arquétipo. O mito é utilizado quando se refere à narrativa; já o arquétipo Frye designa quando trata da significação. (FRYE, 2000, p. 22). Frye ainda divide o mito em quatro fases cíclicas, que correspondem ao nascimento, morte e ressurreição: a fase da primavera ou aurora (mitos da criação e da vitória sobre as trevas e a morte); verão (mitos sobre o casamento sagrado e entrada no Paraíso); outono (mitos que tem como tema a queda ou morte de um deus, sacrifícios e traições) e inverno (mitos do dilúvio, retorno ao caos, vitória das trevas e derrota do herói). (FRYE, 200, p. 22-23).

Ainda sobre a interdependência entre o mito e a História, de que já falamos, o teórico nos faz a interessante observação para nossa pesquisa: nas narrativas bíblicas está presente tanto o conteúdo mítico quanto o histórico:

Aqui se vê uma série de conteúdos diversos que acompanham uma forma narrativa ou mítica repetitiva que os contém. Há uma enorme ênfase na estrutura, devido ao interesse moral que justifica sermos submetidos ao mesmo tipo de estória interminavelmente, o que indica serem as estórias individuais construídas para que se ajustem a um mesmo padrão. A distância



que tem de eventos históricos é a mesma que tem a pintura abstrata de uma representação realista; mais: a relação é a mesma. A prioridade recai sobre a estrutura mítica, ou esboço da estória, não sobre o conteúdo histórico. (FRYE, 2004, p. 67).

Com essa recomendação de atentarmos para os aspectos históricos e os míticos que estão presentes na Bíblia, estendemos o propósito de Frye: sendo que a Literatura Ocidental utiliza-se de temas ou formas literárias (ou simples, segundo Jolles) presentes na Bíblia, certamente os escritores entenderam como utilizar em suas narrativas essa forma de linguagem que incorpora os mitos para ficarem incrustados na história e serem tidos como aceitáveis, mesmo não sendo verdadeiros, pois “a literatura dá continuidade à tradição de se criarem mitos.” (FRYE, 2004, p. 20). Ou: “Um mito não é projetado para descrever uma situação específica, mas para contê-la de tal modo que não restrinja seu significado àquela única situação. Sua verdade está dentro de sua estrutura; não fora dela” (FRYE, 2004, p. 73).

Para Frye, Identidade é também um princípio do mito: em nossas primeiras histórias, que são histórias sobre deuses, os deuses se identificaram com as forças da natureza. Em palavras com hífen, como deus-céu ou rio-deus, o hífen realmente funciona como uma marca igual, identificando o céu ou para o rio com o deus. *Mythos* ou narrativa, por outro lado, tem a ver com a perda e a recuperação da identidade, ou de reconhecimento por ambos os personagens literários.

### 3.3 Metáfora

Antonio Candido, em seu estudo sobre a metáfora, relembra que o primeiro autor a tratar sobre esse tema foi Aristóteles, segundo o qual imagem e metáfora eram elaborados sob o mesmo processo mental, mas possuíam diferentes graus de alcance ou penetração. Para tanto, Candido cita a exemplificação do sábio grego quando Homero diz que Aquiles “se arremessou como um leão”, como uma imagem. Mas ao dizer “Este leão se arremessou”, ocorre realmente uma transposição, pois como ambos são corajosos, Aquiles é qualificado de leão por Homero e assim “a realidade de sua bravura é como que redefinida, transportada para um universo poético que amplia as dimensões relativamente limitadas do universo conceitual”, sendo como se simplesmente fossem esquecidas e abolidas todas as diferenças entre os dois, permanecendo “apenas um traço

comum, que serve de base e permite a fusão entre ambos: a coragem.” (CANDIDO, 2006, p. 139).

Candido, mais à frente, apresenta que a linguística e a psicologia foram as duas ciências modernas que mais contribuíram para o estudo da metáfora. A primeira apresentou a arbitrariedade e a abstração ao se representar o signo; já a segunda, mais importante, com as contribuições de Freud e de Jung, demonstraram a importância da formação de imagens como normal e frequente no processo de elaboração mental, pois “[o] homem forma imagens para dar vazão a necessidades profundas, e elas são carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador.”. A psicologia ainda demonstra que as palavras não são arbitrárias, como apregoa a linguística, “mas invólucro simbólico de um sentido que radica em camadas profundas do espírito.” (CANDIDO, 2006, p. 151).

Ao discorrer sobre as metáforas da Bíblia, Frye considera interessante o fato de mesmo “que a intenção primeira da Bíblia não seja literária, é curioso vê-la tão cheia de figuras de linguagem em suas formas convencionais ou retóricas”. (FRYE, 2004, p. 80). Segundo ele, uma passagem bíblica está organizada narrativamente pelo mito e estruturalmente pela metáfora. E mais ainda: “A abordagem metafórica”, disse ele, “se move na direção da identidade de Deus e dos homens”. Frye apresenta que as metáforas bíblicas podem ser explícitas ou implícitas. As primeiras “são profundamente ilógicas, senão antilógicas: sustentam que duas coisas são a mesma coisa permanecendo diferentes, o que é absurdo” (FRYE, 2004, p. 81). Já metáforas implícitas remetem “para uma dimensão inteiramente nova da linguagem figurada” (FRYE, 2004, p. 84). São muito superiores em significação e aceitação. Essas são as que estão ligadas a Jesus, conforme abaixo:

Mas logo vemos que Jesus fez uma série de afirmações metafóricas sobre si mesmo: “eu sou a porta”, “eu sou a vinha e vós os ramos”, “eu sou o pão da vida”, “eu sou o caminho, a verdade e a vida”. Quão “seriamente” devemos considerar estas últimas? Ele próprio parece tê-las dito de modo muito sério. É verdade que estas metáforas do “eu”, como veremos, pertencem a uma categoria diversa das do Livro de Gênesis, (...) mas ainda assim são metáforas. Acabamos tendo que considerar a possibilidade de que a metáfora não é um ornamento acessório da linguagem bíblica, mas uma de suas modalidades diretivas do pensamento (FRYE, 2004, p. 81).

Para Frye, é sensato chamar a Bíblia e a pessoa de Jesus Cristo pelo mesmo nome. É melhor ainda identificá-los, metaforicamente. Essa é uma concepção de

identidade que vai muito além da “justaposição”, porque não há mais duas coisas, mas uma só coisa em dois aspectos (FRYE, 2004, p. 106). É interessante também como as metáforas bíblicas são essenciais para estabelecerem a “unidade” que tanto já mencionamos nesta tese. Não só entre suas duas partes, o **Antigo** e o **Novo Testamento**, mas entre Jesus Cristo e Deus (como um só) ou entre esse e os homens. Elas também são imprescindíveis para demonstrar em outro plano o propósito de reconciliação, ou retorno entre a criatura e seu criador.

A unidade da Bíblia como um todo é um pressuposto que subjaz ao entendimento de qualquer de suas partes. Insistimos em que essa unidade não é primordialmente uma consistência metonímica dirigida à nossa fé; é uma unidade de narrativa e de imagética, e do que chamamos antes de metáfora implícita. (FRYE, 2004, p. 90).

Prosseguindo, ele diz que “[i]sso assim acontece porque todas as imagens estão metaforicamente ligadas entre si; elas não se ligam apenas àquelas que as seguem imediatamente na narrativa”. (FRYE, 2004, p. 91). Em outras palavras, a principal construção ou as mais engenhosas metáforas presentes na Bíblia tratam da representação de Deus como o próprio Jesus Cristo ou vice-versa.

Frye ainda classifica as metáforas bíblicas em duas famílias: as demoníacas e as apocalípticas, que se entrecruzam e combinam. As últimas evocam o estado antes da queda do homem, ou seja, edênico ou o paraíso. Já as demoníacas apresentam o padecimento ou o sofrimento dos homens longe de seu criador e do jardim do Éden e a tentativa ilusória e enganosa de recriação da “terra prometida”. Em resumo, “Dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável (...). Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca.” (FRYE, 1973, p. 141). Esses dois conjuntos de imagens, se forem transpostos para a literatura, representam a condição do homem em sua trajetória neste mundo, em busca do retorno à terra prometida, a seu criador ou ao conhecimento de si mesmo, isto é, e à sua origem.

Há também um corpo de imagens ou metáforas concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes que indicam claramente a existência de um princípio unificador: o próprio Cristo. A complementação de que falou Auerbach:

O mundo apocalíptico (apresenta, em primeiro lugar, as categorias da realidade com as formas do desejo humano (...). A forma imposta pelo trabalho e desejo humanos ao mundo vegetal, por exemplo, é a do jardim, da fazenda, do bosque, do parque. A forma humana do mundo animal é um mundo de animais domésticos, entre os quais a ovelha tem uma prioridade tradicional tanto na metáfora clássica, como a cristã (...). o conceito “Cristo” une em uma identidade todas as categorias: Cristo é Deus e o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida. (FRYE, 1973, p. 142-143).

Portanto, a metáfora é utilizada como ligação, preenchimento, complementação de sentidos, conforme a perspectiva auerbachiana. Esperamos identificar construções semelhantes no momento de compararmos episódios na primeira e na segunda parte de **GS:V**.

#### 4 PRIMEIRO CANTO: IMAGENS DEMONÍACAS

Lá depois que seu ímpeto soberbo  
 O expulsara dos Céus coa imensa turba  
 Dos relatos anjos, seus consócios.  
 Confiado num exército tamanho,  
 Aspirando no Empíreo a ter assento  
 De seus iguais acima, destinara  
 Ombrear com Deus, se Deus se lhe opusesse,  
 E com tal ambição, com tal insânia,  
 Do onipotente contra o Império e trono  
 Fez audaz e ímpio guerra, deu batalhas.  
 Mas da altura da abóbada celeste  
 Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,  
 O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,  
 Mar lúgubre de ruínas insondável,  
 A fim que atormentado ali vivesse  
 Com grilhões de diamante e intenso fogo  
 O que ousou desafiar em campo o Eterno. (MILTON, 2006, p. 13).

Ao discorrer sobre a combinação de imagens da Bíblia, Frye associa a denominada por ele como demoníaca com a perda da água e da árvore da vida e consequentemente do paraíso, com suas consequências personificadas em imagens como o Egito, Babilônia, Roma, o Mar Morto. A segunda categoria, como já dissemos, as imagens apocalípticas, remetem às imagens de “tentativa de recuperação” desse mesmo paraíso. Todavia, Frye faz a ressalva de que praticamente qualquer imagem na Bíblia, dependendo de seu contexto, pode pertencer a essas duas classificações. Como exemplo, o mar vermelho pode representar a morte para o exército do Faraó, mas representa a libertação para os israelitas, pois abriu o caminho para fugirem da escravidão (além do quê, o mar vermelho remete ao sacrifício de sangue de Jesus Cristo, pois na crença cristã não se alcança a Terra Prometida sem passar pelo sangue de Cristo, metaforizado nesse “Mar Vermelho” representando a reconciliação do gênero humano com Deus, por intermédio do sacrifício de seu filho). Sobre essa ambivalência das imagens ele diz:

A totalidade das imagens bíblicas tendem a ser classificadas de forma contrastante nessas duas categorias opostas, sendo que não há imagem na Bíblia que não tenha, de forma ambivalente, um contexto apocalíptico ou demoníaco, ou ainda, possivelmente, os dois juntos. Não há necessariamente nenhuma imagem na Bíblia que seja sempre somente demoníaca ou sempre paradisíaca. Em outras palavras, não existe imagem neutra. A serpente, por exemplo, é frequentemente vista como uma imagem maligna na Bíblia devido ao papel que desempenhou na estória do jardim do Éden, mas é um símbolo inteiramente autêntico da sabedoria na maioria das religiões e mitologias do mundo, e também usada nesse mesmo contexto por Jesus

“sejais prudentes como as serpentes”. Portanto, se uma imagem pertence a uma categoria ou a outra depende de seu contexto. Mas esse mesmo contexto não é muito difícil de ser identificado. (Disponível em: <<https://heritage.utoronto.ca/frye/full-lectures>>, tradução minha).<sup>15</sup>

Tendo em vista que narrativa desordenada nas “más devassas de contar” de Riobaldo, ainda é questão de debate pela crítica rosiana, ampliaremos agora esses conceitos em associações que sejam pertinentes e possuam equivalência em alguns episódios escolhidos na primeira parte de **GS:V** de proeminente representatividade com a perda de Riobaldo: a própria imagem do diabo que, sozinha, já fala por si; a fracassada primeira tentativa de travessia do Liso (arquétipo do inferno e do banimento do paraíso para terras inóspitas e estéreis); o encontro com o misterioso menino de olhos verdes (por um Riobaldo ainda criança, em um estado de falta de coragem e desprotegido); a Canção de Siruiz (lembrada com saudade e um sentimento de grande perda); a errância e o autoexílio de Riobaldo (principalmente ao renegar a paternidade de Selorico Mendes); e finalizando com o caso Maria Mutema (condenação) e o Julgamento de Zé Bebelo (julgamento de sua própria consciência e tentativa de absolver a si mesmo da culpa pela morte de Diadorim).

#### **4.1 “... vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão”: o Diabo nas estorietas**

Analisando o provérbio que inicia esse tópico: “... vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão” (ROSA, 2006, p.12), comprovaremos que exemplifica, de forma metonímica e encadeada, o fato de que a imagem do Diabo em **GS:V** é sempre o causador de todas as desgraças humanas e, supostamente, da maior dor da vida de Riobaldo: a perda de Diadorim. Chamamos aqui também a atenção para o fato de na

---

<sup>15</sup> The whole of Biblical imagery tends to fall into these two sharply opposed categories, and that there is no image in the Bible which does not have both an apocalyptic and a demonic context: or at any rate, which *may* not have both. There is no image in the Bible which is necessarily always demonic or always ideal. In other words, there is no natural image. A serpent, for example, is usually a sinister image in the Bible because of its role in the garden of Eden story, but it's a quite genuine symbol of wisdom in most of the religions and mythologies of the world, and is used that way by Jesus as well – ‘Be ye wise as serpents’. Therefore, whether an image belongs to one category or the other depends on the context: but that context is never very difficult to determine.

primeira parte do romance aparecem duas formas narrativas: a primeira, de acordo com Arrigucci (1994) é a “que se poderia considerar uma ‘forma simples’, segundo a expressão de André Jolles, como é o provérbio, ou formas similares, como as frases aforismáticas tantas vezes utilizadas por Riobaldo à maneira de ditados.” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 18); a segunda são as estorietas ou pequenas “estórias”, que poderiam passar despercebidas a um leitor desatento, como o caso do Aleixo e seus quatro filhos, e o caso do filho de Pedro Pindó, que judiava dos bichos e das pessoas por pura maldade. Nesses casos Riobaldo já antecipa que Deus e o Diabo estão juntos nas coisas e questiona como o mal pode vir a ser derivado ou surgir do bem e possibilitando ler também o próprio surgimento do gênero romance.<sup>16</sup>

No início de **GS:V**, Riobaldo responde ao interlocutor misterioso sobre a causa de uns tiros que ouvira. Logo em seguida, levanta a dúvida ou a razão de existir o mal (ou do próprio Diabo) a partir da figura de um bezerro branco que nascera arrebitado de beijos e com máscara de cachorro, parecendo estar rindo feito gente. O povo, então, por esses atributos encontrados no animal, o matara, julga ser o próprio demônio reencarnado. O aforisma “Cara de gente, cara de cão” já estaria antecipando, ou “espelhando” que o Diabo se encontra dentro do próprio ser humano, assumindo neste, sua aparência e atitudes:

Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. (ROSA, 2006, p. 07).

Continuando com o simulacro de uma conversa oralizada – em que uma coisa puxa a outra – respondendo a uma pergunta de seu interlocutor, o qual se deduz ser a indagação de acreditar ou não na existência do Diabo, Riobaldo, de imediato, diz que não glosa, ou seja, não desacredita ou rejeita tal crença, relatando alguns “causos”. O

---

<sup>16</sup>Em aula no programa de pós-graduação da PUC Minas, a professora Márcia Marques de Moraes apresentou a possibilidade de termos em **GS:V** uma história do surgimento do próprio gênero romance, que antes fora precedido pelas lendas esparsas e narrativas épicas fundamentalmente marcadas pela oralidade, bem mais visíveis na primeira parte de **GS:V** do que na segunda. Nessas estorietas, estariam o “mito” propriamente, base das narrativas romanescas. A informação de que a Guararavacã (lugar mítico, perdido) não mais existe, sendo que em seu lugar surgiu a cidade de Caixeirópolis, delimita essa passagem do mítico para o início da época moderna.

primeiro é de um certo Aristides, que não podia passar em três lugares designados que ouvia, logo atrás dele, a voz do capiroto avisando que já ia segui-lo; o segundo é o de José Simplicio, que guardava preso em casa um “miúdo satanazim”, o qual executava todas as suas ordens estando, por esse suposto motivo, a ficar rico; o terceiro caso narrado sobre essas proezas do Diabo era de um moço que, através de sortilégios do dito tinioso, percorrera a cavalo, em cerca de vinte minutos, um caminho que normalmente levaria um dia e meio. Por fim diz, inconcluso: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo. O senhor aprova?”

Inicia-se então uma estória mais longa: a de Aleixo, o qual possuía as maiores “ruindades calmas” que já se viu, matando certa vez um velho que rogava por esmolas, sem motivo justificável, apenas pelo prazer da maldade:

Olhe: um chamado Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no da-Areia, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. (...) Um dia, só por graça rústica, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola. O senhor não duvide – tem gente, nesse aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta ... (ROSA, 2006, p. 12).

Depois desse ato bárbaro e, antes de completar um ano, os quatro filhos de Aleixo – três meninos e uma menina – são vítimas de sarampo e ficam todos cegos de forma irreversível. Apresenta-se, então, ambíguo o contexto em que é inserido o provérbio que já mencionamos: foi o Diabo ou Deus quem castigou Aleixo, ferindo de enfermidade permanente seus filhos? Ou o primeiro responsabilizado indiretamente por tudo? Analisemos:

Eh, pois, empós, o resto o senhor prove: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. Esse Aleixo era homem afamalhado, tinha filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito. Dê bem, que não nem um ano estava passado, de se matar o velhinho pobre, e os meninos do Aleixo aí adoeceram. Andaço de sarampão, se disse, mas complicado; eles nunca saravam. Quando, então, sararam. Mas os olhos deles vermelharam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguinte – o que não sei é se foram todos duma vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos. Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa! (ROSA, 2006, p. 12).

Na Bíblia, os sete filhos e as três filhas de Jó, bem como suas ovelhas, bois, mulas e camelos, são mortos pelo Diabo apenas com a permissão de Deus, que expressamente ordenara antes que apenas que não tocasse em seu servo, pois desejava



tratar algo em seu interior; em outras palavras, testar sua fé. Vemos através dessa estória bíblica, bem como no caso de Aleixo, que a ação do adversário da humanidade se resume apenas em lhe causar sofrimento, não importa o motivo. Então é presumível que ele se satisfazia com a cegueira dos inocentes filhos de Aleixo. Vemos aqui também o arquétipo bíblico do inocente ou “virgem” de pecados – tendo como exemplo o Cristo e sua metáfora do cordeiro – pagar pelos pecados de outrem, assim como se reitera na estória mítica sertaneja de Aleixo e seus pobres filhos.

No trecho em que Riobaldo diz: “o que não sei é se foram todos numa vez, ou um logo e logo outro e outro – eles restaram cegos” notamos, metaforicamente expressa, a “sequência de ações” teorizada por Robert Alter (2007), que já citamos neste trabalho, mas que lembrando, acontece na Bíblia quando há três ou mais repetições sucessivas, que vão intensificando até chegar a um clímax.

Rememoremos essas ações repetitivas e encadeadas do Diabo (permitidas por Deus) na vida de Jó:

Ora, um dia em que os filhos e filhas de Jó comiam e bebiam vinho na casa do irmão mais velho, chegou um mensageiro à casa de Jó e lhe disse: “Estavam os bois lavrando e as mulas pastando ao lado deles, quando os sabeus caíram sobre eles, passaram os servos ao fio da espada e levaram tudo embora. **Só eu pude escapar para trazer-te a notícia. Este ainda falava quando chegou outro e disse:** “Caiu do céu o fogo de Deus e queimou ovelhas e pastores e os devorou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia. **Este ainda falava, quando chegou outro e disse:** “Os caldeus, formando três bandos, lançaram-se sobre os camelos e levam-nos consigo, depois de passarem os servos ao fio da espada. **Só eu pude escapar para trazer-te a notícia. Este ainda falava, quando chegou outro e disse:** Estavam teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo na casa do irmão mais velho, quando um furacão se levantou das bandas do deserto e abalou os quatro cantos da casa, que desabou sobre os jovens e os matou. **Só eu pude escapar para trazer-te a notícia.** (Jó 1, 13-19, grifos meus).

Em **GS:V**, as estorietas, ao nosso ver, funcionam como motivo retardante da ação do Diabo no maior clímax do romance: a morte de Diadorim e, tendo como motivos secundários a razão de existir do bem e do mal e a dúvida de o pacto ter sido consumado, pois se o Diabo realmente não existisse, a culpa de Riobaldo em ter causado a morte do amigo seria amenizada. Em resumo, a “Sequência de ações” não está propriamente na estória de Aleixo e outras do romance; mas “espelham” seu clímax, que ocorrerá quase ao final do romance.

Após atravessar a provação desse grande sofrimento, Aleixo passa para a “banda de Deus” (o mesmo ocorrerá com o caso Maria Mutema, que analisaremos mais

adiante em outro “espelhamento”), procurando ser caridoso todas as horas do dia e da noite depois que seus filhos ficaram “todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, desmudou completo – agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era.” (ROSA, 2006, p. 12). Ao que tudo demonstra, o mal e o sofrimento causados pelo Diabo são necessários e permitidos por Deus para que os seres humanos se “purifiquem”, reconheçam seus erros e se voltem novamente para o criador, em conformidade com o modelo em “U” de declínio e ascensão, de Frye.

Logo em seguida, no caso do filho de Pedro Pindó, Riobaldo descreve a índole cruel do menino Valtêi, que judiava de todo bicho ou criação pequena que caia em suas mãos. Assim, cortara a perna de uma crioula benta-bêbada com um caco de vidro e gostava de ver sangue de animais como galinha ou porco quando eram mortos dizendo que gostava de matar. Uma crueldade sem explicações, estando implícito que já nascera com ou o Diabo se apossara de seu corpo:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sido bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é o que o povo daqui agora apreciava, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento aluminou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranhou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino me disse. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! (ROSA, 2006, p. 13).

Os pais de Valteí, para corrigirem essa natureza má, começam a dar surras diariamente e com hora marcadas. Pedro Pindó e sua mulher passam a figurar como de natureza má, com requintes de perversidade, e Valteí se transforma em uma criança boa, um mártir que passa a suscitar a compaixão e a piedade, não só de Riobaldo, mas de todos os que assistiam ao seu suplício:

O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encavairada, e entisicou, o tempo todo tosse, tossura da que puxa sacos peitos. Arre, que agora, visível, o Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquim foram criando nisso um prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom. Acho que esse menino não dura, já está no

blimbilim, não chega para a quaresma que vem... Uê-uê, então?! (ROSA, 2006, p. 14).

Riobaldo aparentemente não encontra justificativas para o acontecido e indaga seu interlocutor anônimo, pedindo uma explicação. Constata-se que essas estórias ao início do romance “espelham” o questionamento, ou a dúvida de Riobaldo sobre a existência do bem e do mal, de Deus e do Diabo, ambos misturados, um dentro do outro.

Mas como se configura, bíblica e arquetipicamente falando, a imagem do Diabo, comparando-se com sua transposição para o sertão rosiano? Nas Escrituras, essa imagem representava primeiramente o orgulho e a soberba, pois o Deus criador de todas as coisas o havia feito perfeito e belo. Mas, por isso mesmo, nasceu em seu coração o desejo de ser igual ao Altíssimo, ocupando seu trono e receber a mesma adoração:

Tu eras modelo de perfeição, cheio de sabedoria e beleza perfeita. Estavas no Éden, jardim de Deus. Enganalavas-te com toda sorte de pedras preciosas: rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina, jaspe, lazulita, turquesa, berilo; de ouro eram feitos teus discos e teus pingentes; todas essas coisas foram preparadas nos dias em que fostes criado. Fiz de ti o querubim cintilante, o protetor; estavas no monte santo de Deus e movia-se por entre brasas ardentes. Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos até o dia que se achou maldade em ti. Em virtude do teu comércio intenso te encheste de violência e caíste em pecado. Então te lancei do monte de Deus como profano e te exterminei, ó querubim protetor, dentre as pedras de fogo. Teu coração se exaltou com tua beleza. Perverteste tua sabedoria por causa de teu esplendor. Assim te atirei por terra e fiz de ti um espetáculo à vista dos reis. Em virtude da tua grande iniquidade (Ez 28, 11-18).

De origem latina, o nome Lúcifer, como o próprio radical da palavra indica, significa “portador da luz” ou “estrela da manhã” ou “estrela d’Alva” (o planeta Vênus). Como Frye diz, a mesma imagem na Bíblia pode ser tanto demoníaca quanto apocalíptica pois, dependendo do contexto, essa mesma imagem também representa Jesus Cristo, a brilhante estrela da manhã que anuncia o fim das trevas: “Eu sou Jesus, enviei meu Anjo para vos atestar estas coisas a respeito das Igrejas. Eu sou o rebento da estirpe de Davi, a brilhante Estrela da Manhã” (Ap. 22, 16). A associação em **GS:V** com a ambiguidade da canção de Siruiz (que cantava-se ao fim da madrugada, ou seja, no aparecimento dessa estrela) também é pertinente aqui, já que no livro de **Isaías** também há a história da queda de Lúcifer utilizando metaforicamente a estrela d’alva:

O teu fausto foi precipitado no Xeol, juntamente com a música das tuas harpas. Sob o teu corpo os vermes formam como um colchão, os bichos te cobrem como um cobertor. Como caíste do céu, **ó estrela d'alva, filho da aurora**. Como foste atirado à terra, vencedor das nações! E, no entanto, dizias no teu coração: “Subirei até o céu, acima das estrelas de Deus colocarei meu trono, estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia, nos confins do norte. Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo. (Is 13, 11-14, grifo meu).

**Figura 6:** A rebelião de Lúcifer e sua expulsão do paraíso, de Gustavo Doré



Fonte: <<http://www.doreillustrations.com/Paradise-Lost/>> Acesso em 10/10/2019.

Portanto, com as narrativas curtas no início do romance antecipam-se as dúvidas que serão reproduzidas ao longo de toda a narrativa e principalmente em sua primeira parte, com recuos e avanços (incertezas, oscilações) sendo essas: a culpa pela morte de Diadorim, a existência do Diabo, a consumação do pacto, a dualidade de seus sentimentos por Diadorim, a existência de Deus, etc. representados em alguns dizeres: “Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Todavia, mais à frente apresenta várias afirmações contrárias, como “Deus existe mesmo quando não há. Mas o diabo não precisa de existir

para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (ROSA, 2006, p. 60), ou a que já citamos “Nonada. O Diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (ROSA, 2006, p. 608).

Outra interpretação figural antecipatória na estória sobre a cegueira dos filhos de Aleixo é a própria “cegueira” de Riobaldo em reconhecer Diadorim como mulher, e que também será metaforizada quando conhece o cego Borromeu, que pedia esmolas, assim como Riobaldo também esmolava quando conheceu pela primeira vez Diadorim, quando criança, no episódio do encontro no Rio e não desvendara seu destino:

Quem era que esse Borromeu? Mandei vir. Um cego; ele era muito amarelo, escreiento, transformado. - “Responde, tu velho, Borromeu: que é que tu faz?” – “Estou no meu canto, cá, meu senhor... Estou me acostumando com o momentozinho de minha morte...” Cego, por ser cego, ele tinha direito de não tremer. – “Tu é devoto?” – “**Pecador pior. Pecador sem o que fazer**, pede preto, pede padre...” Apontou com o dedo. Levei os olhos. Não vi nada. É assim, a esmo, que os cegos fazem. Aquele era o bom rumo do Norte. – “Ah, meu senhor, **eu sei é pedir muitas esmolas...**” (ROSA, 2006, p. 446, grifo meu).

Se declarando culpado e pecador, assim como em sua consciência considerava-se Riobaldo, Borromeu ainda guardará uma semelhança com o cego Tirésias de Édipo, que enxergava mais que o rei, o qual era o maior culpado. Borromeu também estará presente no momento em que, após a morte de Diadorim, será desvelado seu corpo de mulher, em uma revelação que o “cego” Riobaldo, não enxergara durante todo o tempo.

Assim já começamos a demonstrar a eficácia dessa técnica bíblica, frisando sempre que essa interpretação só acontece em **GS:V** em um processo de “releitura”, pois, conforme Flávio Aguiar:

A forma particular da obra literária se torna significativa e perceptível pelo modo como essas visões, a diacrônica e a sincrônica, se articulam. Foi a Bíblia, mais do que a tradição clássica, que criou esse procedimento sobretudo no plano interno das obras, e foi a Bíblia também que, por assim dizer, “ensinou” os escritores, mesmo os modernos, a proceder desse modo. (AGUIAR, 2004, p. 276).

Não esquecendo que a cegueira na Bíblia é representada como uma metáfora do pecado ou as trevas que tentam cobrir a luz, e também acerca da mentira e a soberba que, por sua vez, estão ligadas à imagem do Diabo. Outro aspecto importantíssimo nas

estorietas no início do romance é o questionamento ou desejo de conhecer a natureza do bem e do mal, sendo o mesmo que acometeu Adão e Eva, no livro de Gênesis.

#### **4.2 “... escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho”: a primeira travessia do Liso do Suçuarão**

O objetivo da travessia do Liso do Suçuarão, lugar que se apresenta como um deserto inóspito ou um inferno na terra, era a vingança contra Hérmo genes, assassino de Joca Ramiro. Esperava-se com a travessia alcançar as terras da Bahia e atacar por detrás a fazenda de Hérmo genes. Ocorrem duas tentativas: a primeira, relatada no início do romance, com o bando sob a liderança de Medeiro Vaz, fracassa, ocorrendo perda de homens, cavalos e mantimentos. Já a segunda, centenas de páginas adiante, assumindo a liderança do bando com o nome de Urutu Branco e após ter feito o suposto pacto com o Diabo, Riobaldo consegue a façanha de realizar a travessia sem cargueiros com mantimentos e nem tropa de jegues para carregar água, dentre outros apetrechos. Com essa breve síntese, lançamos os seguintes questionamentos que buscaremos interpretar em nossa perspectiva da *mimesis bíblica*: por que o narrador utiliza a estratégia do lapso temporal entre esses dois episódios distantes, um no início e outro no fim do romance? O que fez com que a primeira travessia não obtivesse êxito e sim a segunda?

Em nossa leitura, utilizando o modelo em “U” bíblico, de Nortrop Frye, buscaremos realizar nossa leitura guiados pelas metáforas presentes nas narrativas do **Antigo Testamento** sobre banimento, exílio ou errância, consequências da expulsão do paraíso, além do arquétipo ou imagem sobre o inferno (lugar de condenação e punição pelas consequências do pecado), presente em diversas culturas, assim como do deserto (local de prova, purificação, preparação e amadurecimento).

Nossa leitura começa quando Riobaldo sabe a informação de que o bando iria tentar atravessar o Liso através de uma feiticeira Ana Duzuza, que era mãe da meretriz Nhorinhá, uma de suas paixões carnis: “E a Ana Duzuza me disse, vendendo forte segredo, que Medeiro Vaz ia experimentar passar de banda a banda o liso do Suçuarão.” (ROSA, 2006, p. 34). Ao compartilhar a informação com Diadorim, percebe que ele já sabia, ameaçando tirar a vida da bruxa delatora e sua filha. Ocorre o primeiro desentendimento entre os dois, pois Riobaldo se opõe a essa barbárie, mesmo após o amigo contar que Joca Ramiro era seu pai: “Pois, para mim, pra quem ouvir, no fato

essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!” – foi o que eu disse. E, fechando, quase gritei: – “Por mim, pode cheirar que chegue o manacá: não vou! Reajo dessas barbaridades!...” (ROSA, 2006, p. 38-39). Empreenderemos agora nesse trecho, sobre uma rejeição inicial da paternidade, mais uma leitura sobre essa centralidade bíblica e que se reflete em toda a narrativa.

Na primeira parte de **GS:V**, segundo Morais (2006), há uma constante busca de Riobaldo por sua identidade, procurada principalmente na figura paterna e caracterizando-se pela bastardia e orfandade. Ao descobrir que seu padrinho, Selorico Mendes, era na realidade seu pai, Riobaldo foge e nunca mais o revê. Após o assassinato de Joca Ramiro, toma este como seu pai “simbólico”, por já considerar-se “irmão” de Diadorim, de tal forma que desejava usurpar-lhe essa posição de filho mais do que o amigo, pois assume a liderança do bando e realiza o suposto pacto com o demo para concretizar a vingança contra o Hermógenes.

Ao discorrer sobre a arte da narrativa presente na Bíblia, Robert Alter pondera que ela não utiliza enredos simétricos, mas “insiste constantemente na comparação de situações e na reiteração de motivos como estratégia de comentário moral e psicológico (por exemplo, no **Gênese**, a série de conflitos familiares que levam à substituição do irmão mais velho pelo mais novo).” (ALTER, 2007, p. 142).

Segundo o mesmo crítico, “[a]s duas palavras cruciais para a organização do material no Gênese são *benção* e *primogenitura* (há um jogo entre as palavras equivalentes em hebraico: *berakhah* e *bekhorah*). (ALTER, 2007, p. 145). Essas palavras estão interligadas, como demonstra sua semelhança gráfica, semântica e fonética; evidentemente seu tema se expande, pois se pode dizer que tudo que sucede com Jacó decorre do momento fatal em que ele compra o direito de primogenitura de Esaú, em troca de um prato de lentilhas. Esse fato, por sua vez, já fora prefigurado na luta, ainda dentro do ventre, entre os gêmeos, e se desdobra, causal e analogicamente, na bênção roubada; na fuga de Jacó; em seus vários confrontos com suas futuras esposas, Raquel e Lia, que são irmãs e rivais; em suas disputas com o sogro astuto; em seu combate contra o anjo e mesmo em seus problemas com os filhos, que o enganam com a túnica de José (quando esse foi vendido como escravo por seus irmãos invejosos, que apresentaram a roupa ao pai, tingida, com o sangue de um cabrito, dizendo que fora devorado por uma fera) da mesma maneira como ele, Jacó, vestindo as roupas do irmão e fazendo-se passar por Esaú, enganara o pai. (ALTER, 2007, p. 267).

Indo além, esse tema amplia-se por todas as demais narrativas do texto bíblico, podendo ser considerado até mesmo seu tema central. Para a interpretação da crença cristã, a usurpação da benção do filho mais novo pelo mais velho já simbolizava e antecipava a relação que se criaria entre Israel, os gentios (nós) e Deus (pai de todos). Israel sempre foi a nação eleita de Deus, conforme o **Antigo Testamento**, destino de todas as bênçãos, mas a rejeição do filho de Deus, Jesus, fez com que essa benção fosse transferida para os demais povos que, daquele momento em diante, passaram a crê-lo como tal. Essa interpretação torna-se coerente quando vemos a reprodução desse tema em Ismael e Isaque, filhos de Abraão. O primeiro foi filho da escrava Hagar, tendo em vista a persistente esterilidade de sua esposa legítima, Sara. Todavia, quando menos se espera, Sara deu à luz Isaque, que toma o direito de primogenitura de Ismael. O tema da esterilidade é também algo muito significativo e presente em diversos personagens e histórias da Bíblia. E assim como tornou-se fértil um deserto que antes era estéril, floresceu e deu frutos onde menos se esperava, da mesma forma, na crença cristã aconteceu com os gentios (nós, ou os povos que não são judeus) que antes não conheciam o verdadeiro Deus. Evidentemente, esse tema “reconstruído” em nossa análise, pois segundo Robert Alter:

A narrativa bíblica nos mostra, assim, um sistema cuidadosamente integrado de repetições, algumas baseadas na recorrência de fonemas, palavras ou pequenas frases, outras ligadas a ações, imagens e idéias **que fazem parte do universo dos relatos que “reconstruímos” como leitores, mas que não são necessariamente urdidos na textura verbal da narrativa.** (ALTER, 2007, p. 147, grifo meu).

Retornando a **GS:V**, ao saber da paternidade de Diadorim, Riobaldo, evidentemente, toma as dores de seu amigo, “irmão de armas”, e partem juntos para a vingança, mas realiza o pacto para vingar-se, antes que Diadorim o faça, de Hermógenes, usurpando-lhe esse direito. Mas isso seria na segunda parte do romance. Naquele momento ele se rebelava contra isso, renegando a sagrada paternidade, tomando as dores por Ana Duzuzza e sua filha, representadas nos pecados da feitiçaria e da prostituição. Riobaldo também não admite que amava Diadorim sem ser com “amizade mal-disfarçada”, algo que aconteceria somente na Guararavacã.

Em consequência, a travessia revela-se como uma verdadeira descida ou passagem arquetípica do inferno ou deserto de morte, pois o “Liso do Suçuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos.



Se é, se? Ah, existe, meu!” (ROSA, 2006, p. 34). Não havia sinal de água, sombra, pássaros ou qualquer tipo de vida. Apenas o som das baforadas cansadas dos cavalos e suas passadas pesadas. Durante a noite era “[v]er o luar alumando, mãe, e escutar como quantos gritos o vento se sabe sozinho, na cama daqueles desertos.” (ROSA, 2006, p. 39); e “no seguinte, na brumalva daquele falecido amanhecer, sem esperança em uma, sem o simples de passarinhos” (ROSA, 2006, p. 50), sendo que o horizonte permanecia inalterável. Em nenhum momento do romance a descrição rosiana se assemelha mais à maldição da perda do paraíso e ao banimento por terras áridas como neste trecho, ao que o protagonista lembra com saudade poética o verde idílico dos sertões, agora distantes: “Voltar para trás, para as boas serras! Eu via, queria ver, antes de dar à casca, um pássaro voando sem movimento, o chão fresco remexido pela fossura duma anta, o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara.” (ROSA, 2006, p. 52)

A tropa prossegue até o momento em que todos sentem a proximidade da morte. Era o limite:

Água não havia. Capim não havia. A deber os cavalos em cocho armado de couro, e dosar a meio, eles esticando os pescoços para pedir, eles olhavam como para seus cascos, mostrando tudo o que cangavam de esforço, e cada restar de bebida carecia de ser poupado. Se ia, o pesadelo. Pesadelo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum poço não se achava. Aquela gente toda sapirava de olhos vermelhos, arroxavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. De mim, entreguei alma no corpo, debruçado para a sela, numa quebreira. Até minhas testas formaram de chumbo. (ROSA, 2006, p. 51).

Riobaldo estanca e diz que daquele trecho em diante não irá mais, obedecido por Diadorim e outros homens, ao que Medeiro Vaz cede sem ter escolha. O grupo retorna com um saldo de homens e cavalos mortos e perda de mantimentos com a fuga dos burros, não se perdendo no caminho de volta graças à orientação das estrelas. Nessa volta, em busca desesperada por comida, acabam praticando, sem querer, um ato de canibalismo ao devorarem um menino por acharem semelhante à um macaco:

[o]s homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criatura de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma

ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. (ROSA, 2006, p. 54).

Não ocorrendo a morte sacrificial de Ana Duzuza e sua filha, pois em certo momento da travessia Diadorim “Adivinhou que eu roçava longe dele em meus pensamentos. – ‘Riobaldo, não se matou a Ana Duzuza... Nada de reprovável não se fez ...’ – falou. E eu não respondendo. Agora, o que era que aquilo me importava – de malfeitos e castigos?” (ROSA, 2006, p. 52), mesmo assim acontece de toda forma uma imolação, só que desta vez de um ser inocente, José dos Alves, em lugar da feiticeira pecadora e sua filha meretriz, em alusão ao que iria acontecer com Diadorim e também ao arquétipo bíblico da imolação.

Em síntese, quatro arquétipos bíblicos são possíveis de serem visualizados nesse episódio: o da usurpação da primogenitura, o do inferno, do deserto e da imolação necessária como preço a ser pago para vencer a grande travessia de retorno ao paraíso.

#### **4.3 “O São Francisco partiu minha vida em duas partes”: o encontro com o menino**

O marco inicial da narrativa de **GS:V**, retomado sempre pela maioria da crítica quando deseja resumi-la com linearidade, é o episódio do encontro com o misterioso “menino de olhos verdes”, Diadorim, às margens do porto do rio chamado de-Janeiro, afluente do rio São Francisco. Esse rio apresenta uma simbologia durante todo o romance, razão pela qual buscaremos um “espelhamento interpretativo” em alguns aspectos agora neste episódio e mais adiante. Lembremos primeiramente o prefixo do nome Riobaldo: “Rio”, e o sufixo que lembra “baldear” ou transferir-se de uma embarcação para outra. O arquétipo da travessia ou jornada necessária ao herói, assim como aconteceu no Liso do Suçuarão, acontece na travessia do rio Chico, com outras roupagens ou significações.

Nesse episódio, Riobaldo estava se recuperando de uma enfermidade e pedia esmolas no porto do rio para pagar a promessa que sua mãe fizera em favor de sua saúde, quando avista um moço bonito, mais ou menos de sua idade, encostado em uma árvore, pitando cigarro e sorrindo para ele. Comparando suas roupas com a do menino, que estava bem vestido, Riobaldo sente vergonha. Mas sente-se afeiçoado pelo menino, ou como dirá mais à frente: “Eu queria que ele gostasse de mim.” (ROSA, 2006, p. 104). Depois de conversarem um pouco, o menino o convida para atravessar o rio em

uma canoa, o qual ele aceita sem hesitar. No momento em que atravessavam, Riobaldo parece associar ou misturar a imagem de Diadorim com a descrição do rio, das flores trepadeiras, periquitos, araras e papagaios. E tudo era o menino que mostrava e chamava a atenção, como que apontando para um “paraíso possível” – ou ilusório e perdido, já que em suas lembranças presentes ele já estava morto e, no momento de narrar, ao seu interlocutor tentava “reconstruir” esse paraíso perdido – algo que mesmo depois de velho, muitos anos depois, Riobaldo ainda é capaz de lembrar em detalhes.

A travessia, naquele momento, associa essa paz proveniente da descrição da natureza à figura incomum de seu novo amigo e o desejo de que passasse a gostar dele:

Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambu? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. (ROSA, 2006, p. 104).

Para Francis Utéza (1994), todas as vezes em que Riobaldo e Diadorim estiveram juntos em lugares idílicos, como a casa de Eleutério Lopes, na fazenda São Joãozinho, ou na Guararavacã do Guaicuí, “a contemplação da natureza constitui o elemento essencial da felicidade deles.” (UTÉZA, 1994, p. 357). Mas acrescentando à visão desse pesquisador, acreditamos que esse “espelhamento” acontece principalmente no episódio do primeiro encontro dos dois no rio De-Janeiro.

Ao perceber a canoa bamba, ao entrarem na confluência do-Chico e ver aquela terrível “água de largura” e suas agitações, Riobaldo sente medo, principalmente ao saber que a canoa era feita de peroba, que afundava por inteiro pois não flutuava quando virava:

Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modes moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. [...] Quietos, compostos, confronto, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: – “Eu não sei nada...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno. Sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele. Produziam uma luz. (ROSA, 2006, p. 106).

Pergunta então ao menino se nunca sentira medo, ao que este responde que fora ensinado por seu pai, o qual era o homem mais valente desse mundo, a nunca ter esse sentimento. Passando a ambicionar ter essa inabalável valentia, Riobaldo passará a cobiçar inconscientemente essa paternidade (o arquétipo bíblico da “usurpação da primogenitura”) e possivelmente uma interpretação para a vergonha sem lógica e a fuga, que ocorrerá mais adiante, quando descobre ser filho bastardo de seu padrinho Selorico Mendes.

Ao chegarem à outra margem, subitamente surge um mulato forte e alto do meio do mato, que faz propostas obscenas a ambos. Riobaldo tenta explicar que não estavam fazendo nada de sujo, mas o menino é mais rápido em resolver a situação ameaçadora cravando uma faca na coxa do assediador, que foge. Depois de limpar calmamente a faca no capim e com capricho, caminha vagorosamente para canoa, e mesmo Riobaldo alertando o perigo de ele voltar armado ou com companheiros, o menino: “não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia” (ROSA, 2006, p. 109) impressionando cada vez mais Riobaldo com essa fortaleza de coragem que, até então, ele não possuía nem conhecia. Ao retornarem, sua mãe o espera e o leva sem ter tempo de se despedir do menino, que lhe acena ao longe, sem haver tempo de pelo menos conhecer seu nome, mas nunca o esquece, apesar dos muitos anos.

Para Benedito Nunes, a antecipação do pacto que Riobaldo iria realizar com o Diabo já estaria no encontro do menino misterioso no porto do De-Janeiro e já na formação de sua amizade. (NUNES, 1983, p. 145). A relação ambígua de Riobaldo e Diadorim também foi antevista no primeiro encontro de ambos, como também argutamente notou Walnice Galvão: “O tom ambíguo nas relações de Riobaldo com Diadorim, quando êste ainda era o Menino, no encontro que foi o fato primeiro no destino de Riobaldo, já fora pressentido pelo mulato que fizera propostas obscenas a ambos.” (GALVÃO, 1972, p. 99). Já para Arrigucci, é a partir desse episódio que a narrativa se ordena e toma uma direção biográfica para relatar um processo de formação: “A travessia dos rios pode ser vista em diversos níveis, do mito à experiência real, envolvendo sempre múltiplos aspectos da existência” (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26). Nesse episódio, a travessia é vista como um ritual de passagem da infância para a vida adulta, do estágio da ignorância para o conhecimento, uma prova de coragem e sobre a descoberta da sexualidade:

Espécie de rito de passagem para a vida adulta, ela suscita o mito – latente no motivo do encontro com a criança divina –, sugerindo com essa dimensão arquetípica, a metafísica, pela aproximação ao sagrado, como uma abertura à integralidade do ser. Mas se deixa ler também, no plano já deslocado do mito, como parte da história romanesca, ou seja, como uma miniatura da jornada perigosa em que o herói mocinho põe a prova o seu valor, preparando-se para a aventura propriamente dita que viverá mais tarde. (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 26).

Em praticamente todas as culturas há um ritual que rememora o arquétipo do amadurecimento, ou passagem da infância para vida adulta, como o *Bar Mitzvá* judaico, para os membros do sexo masculino, ou muitas outras cerimônias que ocorrem por ocasião da primeira menstruação da mulher. Alguns ritos são bárbaros e dolorosos, como em algumas tribos indígenas brasileiras, quando o adolescente deve receber picadas dolorosas de formigas para provar sua masculinidade, ou em tribos africanas, quando a mulher tinha seu clitóris amputado. Em alguns mitos, o herói sempre passa por uma prova de coragem em ser aprovado para a longa jornada que estará à sua frente. Na Bíblia, Jesus foi apresentado ao templo aos doze anos, conforme a tradição, mas somente após o ritual do batismo (no qual as águas representam o afogamento dos pecados, assim como aconteceu no dilúvio que “purificou” a terra inteira que estava contaminada), e de jejuar quarenta dias e quarenta noites e ao final vencer todas as tentações do Diabo, é que Ele estaria pronto para iniciar seu ministério. Assim também foi quando Jacó lutou contra um anjo durante toda a noite até o alvorecer e, após “passar o ribeiro” (Gn. 32, 23) com sua família e todos os seus bens. A água, como se observa na Bíblia, é a metáfora da “divisão” para um novo estado ou fase, como foi no dilúvio e é representado no batismo.

O termo “rito de passagem” foi criado e canonizado pelo antropólogo Arnold van Gennep (1978) em seu livro **Os Ritos de Passagem**, debruçando-se sobre os estudos desses rituais de puberdade em diversas culturas, não restringindo-se apenas à análise fisiológica, mas como um período momentâneo e passageiro de incerteza e que conduz o indivíduo a reavaliar sua existência e seu papel no mundo e na sociedade. Influenciado por essa teoria, o brasileiro e antropólogo Roberto Da Matta acrescenta que:

[o]s ritos de passagem foram recorrentemente interpretados a partir dos anos 60, sobretudo por Victor Turner. Pode-se discernir duas tendências

interpretativas típicas dessa fase. A primeira, discute os ritos de passagem como uma resposta adaptativa obrigatória, quando os indivíduos são obrigados a mudar de posição dentro de um sistema. Deste ângulo, os ritos seriam elaborações sociais secundárias, com a função de aparar os conflitos gerados pela transição da adolescência à maturidade, uma passagem postulada inevitável, difícil, problemática e conflituosa em qualquer sociedade humana. Nessa perspectiva, o foco é sempre nos jovens e naquilo que é percebido como uma arriscada e conflituosa transição dentro da sociedade. (DAMATTA, 2000, p. 10-11).

Da mesma forma, em **GS:V** o encontro nessa travessia é arquetipicamente emblemático como a inauguração do destino de Riobaldo. Um divisor de águas em sua vida e um ritual de passagem, condensando nesse episódio toda sua trajetória, como se confirmará em seus dizeres ao reencontrar seu companheiro, já adulto, muitos anos depois, lembrando o episódio da travessia do rio: “Era o menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-janeiro, **o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida.**” (ROSA, 2006, p. 138, grifo meu). Riobaldo aprendera nesse encontro a lição de bravura de não temer nem as forças da natureza (a canoa que não boiava virar) e nem do homem (o mulato). A frase “carece de ter coragem” será repetida diversas vezes ainda no romance, espelhando a essência da lição aprendida nesse encontro. Mesmo assim, indaga ao final do relato desse episódio: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (ROSA, 2006, p. 109), pergunta que nunca será respondida totalmente, mas mesmo assim espelhada na segunda parte do romance.

#### 4.4 “... cadê a moça virgem?”: a canção de Siruiz

Nos versos que dão título a este tópico está a evocação à “moça virgem” da canção de Siruiz, o que “antecipa” ou revela a identidade de *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*, que nasceria para o dever de “guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” (ROSA, 2006, p. 604). Mas claro, há outras associações. A enigmática canção de Siruiz é lembrada em interpretação figural ou tipológica em diversos outros trechos do romance, de forma que fica claro que essa “repetição” ou espelhamento não é aleatória, pois faz parte de momentos significativos na vida e nas lembranças do jagunço poeta.

Riobaldo ouvira a música antes de fugir da fazenda do padrinho Selorico Mendes. Após findar os preparativos, a cavalaria de jagunços parte em jornada. Era fim de uma madrugada, próximo do “raiar, entreluz da aurora, quando o céu embranquece”

(ROSA, 2006, p. 118), um momento que ficara cravado em sua memória como algo bom, lembrado com saudade. É quando um dos componentes da tropa solicita a canção: “Siruiz, cadê a moça virgem?” Assim, na estrada e a galope, semelhante a uma música que prepara para uma batalha, ouvem-se entre os galopes e o orvalho no capim, os seguintes versos:

*Urubu é vila alta,  
mais idosa do sertão:  
padroeira, minha vida –  
vim de lá, volto mais não...  
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,  
meu boi mocho baetão:  
buriti – água azulada, .  
carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,  
viola da solidão:  
quando vou p'ra dar batalha,  
convido meu coração... (ROSA, 2006, 119-120).*

Quem cantava a canção era um jagunço – que depois morre em batalha, e cujo próprio nome era Siruiz – que antecipou o destino de Riobaldo, lendo seu mais profundo íntimo: “Refiro que perguntei ao Garanço, por aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava”(ROSA, 2006, p. 176), pois os versos da canção aparentavam conter o passado, o presente e o destino futuro de Riobaldo, que se transporiam da poesia musicalizada para a prosa, fazendo-o identificar-se com os sentimentos ali embutidos e confirmando outros seus que seriam aflorados ao longo do romance. O jagunço solicita uma interpretação a seu interlocutor, o doutor da cidade, concedendo descrições sobre a madrugada e a estrela-d’alva:

Não estou caçando desculpa para meus errados, não, o senhor reflita. O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. [...] O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinim do orvalho, **a estrela-d’alva**, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 2006, p. 122, grifo meu).

Como vimos anteriormente, o significado de Lúcifer era estrela d’alva, mas foi ocupado por Jesus Cristo no **Novo Testamento**, demonstrando sua ambiguidade, assim como o neblinoso Diadorim. Para Luiz Roncari, o canto de Siruiz “predizia e

resumia a história de sua própria vida, que não tinha sido ainda vivida” (RONCARI, 2004, p. 285). A primeira estrofe apresenta a vila dos Urubus, localizada na fronteira entre Minas Gerais e Bahia, e que só aparece pela primeira vez na história algumas páginas depois do meio do livro, logo após o episódio da Guararavacã do Guaicuí, quando Riobaldo diz ao seu interlocutor que já lhe contou tudo e podia por ali um ponto e que, para se saber o resto bastava fazer uma retrospectiva do que já havia sido narrado. Ao fazer também esse balanço de sua vida, o protagonista diz a frase: “Travessia, Deus no meio”, e em seguida: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (RONCARI, 2004, p. 287), demonstrando que ele estava no meio de alguma coisa, algo que veremos no momento de nossa análise sobre o episódio da Guararavacã, mas antecipando que a canção espelha o episódio do encontro com o menino e o da Guararavacã, momento idílico, mais próximo do paraíso (em nossa leitura através da teoria de Northrop Frye), que Riobaldo conseguiu “reconstruir” pela proximidade de seu amor com Diadorim, pois “[o] tema da canção era o da história de um homem no tempo da história, que se desgarrava do concerto do mundo, de uma harmonia original, sem alcançar o reino da vida do espírito, mantendo-se no estado de natureza, e chegava próximo da perda, *Nel mezzo dei cammin*”, na vila do Urubu.” (RONCARI, 2004, p. 295).

A segunda estrofe discorre sobre o verde, que remete à cor dos olhos de Diadorim e, “na última estrofe, como num espelho, ele encontra o retrato de si: ‘Remanso de rio largo’, que é o seu nome e o seu destino, Riobaldo, rio de planície de leito raso, sem muito rumo e traçado definidos.” (RONCARI, 2004, p. 292). Também os últimos versos explicam o quê o guiaria nas batalhas, principalmente a batalha final, na vingança contra Hermógenes: seu coração, ou Diadorim.

Para Francis Utéza, a canção de Siruiz representa, em si mesma, um arquétipo para Riobaldo, tal como uma “emanação do inconsciente coletivo, definitivamente gravado em sua memória de homem como um misterioso chamado – Siruiz: *Sírius*, a estrela mais brilhante do céu, a estrela de Ísis e de Osíris.” acrescentando em nota de rodapé que os antigos egípcios consagraram Sírius à deusa Ísis porque ela trazia água. (UTÉZA, 1994, p. 291). Segundo o crítico, os dois últimos versos da canção, apresentam duas palmeiras que estão no sertão: o buriti (masculino) associado com a água, e a carnaúba (feminina) com o sal da terra, lembrando os dizeres de Cristo no Sermão da Montanha de que “sois o sal da terra”, lembrando também que Joca Ramiro



foi “enterrado lá no meio dos carnaubais, em chão arenoso salgado”. (UTÉZA, 1994, p. 270-271). Já o Buriti, ao qual em outro momento Riobaldo descreve como “quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho” (ROSA, 2006, p. 309), é uma alusão à ambiguidade de Diadorim e ao ato sexual:

[o] buriti se auto-investe das energias masculinas, ao passo que a tensão da verticalidade *yang* do tronco em direção ao azul celeste repercute na profundidade das águas através de seu reflexo. E a palmeira se impõe no espaço como elemento viril por excelência: penetra no céu e fecunda a terra por intermédio da veredas que lhe servem de espelho. (UTÉZA, 1994, p. 271).

Como a canção é ouvida entre a madrugada e a aurora, Utéza (p.268) apresenta que, no meio do romance, há um outro espelhamento sobre essa indagação da ambiguidade de Diadorim: “Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua...” (ROSA, 2006 p. 309). A canção também antecipa a fuga de Riobaldo ao saber que Selorico Mendes era seu pai, motivado por uma vergonha sem explicação: “[a] aurora de Siruiz veio dar um suporte concreto a imagens que flutuavam, sem consistência, no subconsciente do rapaz muito antes de Selorico Mendes ativá-las pela evocação de seus próprios fantasmas.” (UTÉZA, 1994, p. 99).

Empreendendo agora nossa leitura, com viés de espelhamento bíblico, apontamos o caráter premonitório em algumas canções bíblicas, como o cântico de Ana, no **Antigo Testamento**, e o cântico de Maria, ou o *Magnificat*, no **Evangelho de Lucas**. No primeiro Ana, após um longo período de esterilidade, sendo zombada e hostilizada por sua rival Penina, faz uma promessa no templo que, se Deus lhe concedesse um filho varão, esse iria se dedicar ao sacerdócio. Assim, sucedeu-se com o nascimento do profeta Samuel, o que gerou o cântico de gratidão de Ana:

Meu coração se alegra no Senhor; a minha força está exaltada no Senhor. Eu sorri para os meus inimigos, porquanto me regozijo na Tua salvação.  
Ninguém é santo como o Senhor, pois não existe ninguém além de Ti, nem há rocha como o nosso Deus.  
Não fales mais tão orgulhosamente; não saia a arrogância da tua boca, porque o Senhor é o Deus do conhecimento; e por Ele são pesadas as ações.  
Os arcos dos valentes estão quebrados, e os que tropeçaram estão vestidos de força. Os que estavam cheios, alugaram-se para pão; e os que tinham fome cessaram de ter fome; de maneira que a estéril deu à luz sete; e ela que tem muitos filhos ficou fraca.  
O Senhor mata e faz viver; Ele trouxe para o túmulo, e traz à tona. O Senhor faz o pobre e faz o rico; Ele abaixa e levanta. Ele levanta o pobre do pó e

levanta o mendigo, das cinzas de pilha, para assentar entre os príncipes e os fazer herdar o trono de glória, porque são as colunas da terra do SENHOR; o mundo sobre eles.

Para os pilares da terra são do Senhor, e Ele pôs sobre eles o mundo. Ele guardará os pés dos Seus santos, mas os ímpios ficarão mudos nas trevas. Pela força o homem não prevalecerá.

Os que contendem com o Senhor serão quebrantados em pedaços; do céu Ele tropejará contra eles. O Senhor julgará as extremidades da terra. Ele dará força ao Seu rei, e exaltará a força do Seu ungido. (1Sm. 2, 1-10).

Por esse tempo a nação de Israel ainda não possuía rei e era governada por juízes; portanto, os versos finais do cântico de Ana são proféticos em proximidade da referência ao Rei Davi, mas em plano mais amplo, ao Cristo, que é o verdadeiro “ungido” (Messias em hebraico) e também profético em relação à própria condição de Israel, que na época era oprimida por vários inimigos. O cântico começa como uma vitória individual e expande-se para uma vitória mais ampla de Deus contra os inimigos no plano espiritual. Está também implícito o renascimento da nação de Israel, cujo governo estava fragmentado com a liderança de vários juízes. A humilhação de Ana, por sua vez, espelha-se na exaltação de Maria, com a maior prova de florescimento e fertilidade de Deus em terras estéreis; espiritualmente falando, o mundo inteiro, pois o cântico menciona todas as nações.

Constata-se que na Bíblia há um espelhamento entre o cântico de Ana e o de Maria, sendo que ambos possuem declives e ascensões, humilhação e exaltação, derrotas e vitórias, assim como o modelo em U northropiano, que reproduz a história de Israel e a do gênero humano, em visão mais ampla. Outros cantos na Bíblia que possuem efeito de espelhamento, tipológico ou figural, são os chamados “Cânticos do Servo”, presentes no livro de **Isaias**, os quais, somente contemplando a Bíblia em sua totalidade, observa-se que remete ao Messias. Entretanto, alguns teólogos, principalmente judeus, creem que se trata do Jeremias ou do próprio Isaias ou ainda do Messias, o grande líder espiritual, que a nação de Israel aguarda até hoje. São quatro os “Cânticos do Servo” no livro de **Isaias** (capítulos 42, 49, 50 e 53) confirmando-se tipologicamente quando Jesus é referido também quatro vezes no livro de **Atos**, pelo apóstolo Pedro, como servo.

Retomando a canção de Siruiz notamos que ela sempre está associada ou aparece no contexto entre a madrugada e o alvorecer, até mesmo depois quando Riobaldo batiza seu cavalo com o nome de Siruiz: “Agora levantava, puxava e arreava meu Siruiz, **cavalo para alvoradas**. Saía sozinho.” (ROSA, 2006, p. 491). A canção

também é lembrada na segunda travessia do Liso do Suçuarão, quando Diadorim lhe acena sobre o segredo de sua identidade e que presente que seus destinos já estavam predestinados a ficarem desencontrados para sempre e que Riobaldo só compreende, muito depois, o significado dessas palavras ocultadas pelas “neblinas de Siruiz” (ROSA, 2006, p. 504). Outro momento é um pouco antes do episódio da Casa dos Tucanos, quando ele associa a canção com a aurora, o que interpretamos como o descortinar de uma nova fase de seu destino: a chefia como jagunço e o anúncio do mistério de tudo, não só sobre a identidade de Diadorim, mas de toda a sua vida: “Outra forma de interpretar o nome de Siruiz seria a de considerá-lo como significando “filho de Deus”, uma espécie de anjo da anunciação do destino de Riobaldo.” (VERTUAN; FUZA, 2013, p. 156). É também uma canção que remete ao desejo de reconstruir o “paraíso perdido” da infância de Riobaldo:

Minha mãe, ela era que podia ter cantado para mim aquilo. [...] Nem Diadorim, mesmo. – “Você tem saudade de seu tempo de menino, Riobaldo?” – ele me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível. (ROSA, 2006, p. 244).

Portanto, a canção de Siruiz tem significado ambíguo: na primeira parte do romance lamenta a perda do paraíso de Riobaldo; na segunda, tenta reconstruí-lo ilusoriamente (ou vice-versa).

#### **4.5 “*Meu rumo mesmo era o do mais incerto*”: O exílio, a errância, a bastardia e o rompimento de alianças**

Antes de reencontrar-se com Diadorim, já adulto, Riobaldo peregrina em rumo incerto pelo sertão, até unir definitivamente seu destino com o do menino que conhecera nas margens do Rio São Francisco. Primeiramente, depois de tornar-se órfão, seu estado de abandono é mais deplorável possível, sem posses ou herança, até que seu padrinho Selorico Mendes o acolhe em sua fazenda, depois de ele ser conduzido em um longa jornada (a segunda, depois da travessia do rio com o menino) e que durou seis dias:

Minha mãe morreu – apenas a Bigri, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. [...] Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas [...]. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco. Até que um vizinho caridoso cumpriu de me

levar, por causa das chuvas numa viagem durada de seis dias, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira, entre o rumo do Currálinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo. (ROSA, 2006, p. 110-111).

Seu padrinho, homem rico e possuidor de três fazendas de gado, o recebe com grandes bondades. Depois de ficar um tempo como hóspede, Riobaldo é enviado para um povoado chamado Currálinho, onde mestre Lucas lhe ensinará a ler, as quatro operações matemáticas e um pouco de conhecimentos gerais. É por esse tempo que um bando de jagunços poussa na fazenda e ele fica fascinado pela pessoa que os liderava: o valente Joca Ramiro. Após esse primeiro contato com a jagunçagem, Riobaldo escuta que era filho de Selorico Mendes, algo que já suspeitava dentro de si, fugindo em seguida, tomado por desgosto uma espécie de desonra, ao ter conhecimento de sua bastardia:

Mas, um dia – de tanto querer não pensar no princípio disso, acabei me esquecendo quem – me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra. [...] Não desesqueitei a cabeça. Ajuntei meus trens, minhas armas, selei um cavalo, fugi de lá. Fui até na cozinha, conduzi um naco de carne, dois punhados de farinha no bernal. Achasse algum dinheiro à mão, pegava; disso eu não tinha nenhum escrúpulo. Virei bem fugido. Toquei direto para o Currálim. (ROSA, 2006, p. 122).

Peregrinando novamente em direção a esse exílio voluntário, Riobaldo sente uma confusão de sentimentos e indecisão que não sabe explicar. A arbitrariedade governa sua vida nessa fase, metonimizando os recuos e avanços da narrativa não linear nessa primeira parte do romance. Considerava-se banido. Não queria fazer uma aliança com um pai que, aparentemente, o renegava, não o reconhecendo como devia. Desejava somente o estrangeiro. O exílio:

[u]ma espécie de despique a dentro, o vexame que me inçava não me dava rumo para continuação. Único reger era me empinar e assoprar em esta minha cabeça, aí a confusão e desordem e altos desesperos. Arremessei o cavalo, galopei demais. [...] aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira! (ROSA, 2006, p. 123).

A parábola do filho pródigo, uma das mais conhecidas da Bíblia, metaforiza o próprio Deus e um filho rebelde que, voluntariamente, decide exilar-se e deixar seu lar, refletindo também o abandono do jardim do Éden, que resultou em errância por lugares

inóspitos. Como já mencionamos nesta tese, os hebreus, no **Antigo Testamento**, peregrinaram por anos no deserto até retornarem à terra prometida e, mesmo depois disso, após afastarem-se e romperem novamente a aliança com seu Deus, foram levados cativos para o exílio na Babilônia. Depois do ano 70, quando ocorre uma nova diáspora, os judeus se tornam um povo sem pátria, como os ciganos, até a criação do estado de Israel, após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Transportada para o terreno do mito, vemos que a lenda do “Judeu Errante” ou Ahasverus está presente no folclore brasileiro, principalmente na escola literária do Romantismo, que tinha em seus temas o exílio. No *Dicionário do folclore brasileiro* Câmara Cascudo conta que o Judeu Errante era um sapateiro na cidade de Jerusalém quando Jesus Cristo, carregando a pesada cruz, passou em frente à sua loja, Ahasverus teria zombado do Jesus mandando que ele caminhasse mais rápido. Jesus então disse que a caminhada dele estava findando logo, mas ele seria condenado a caminhar ou errar pelo mundo sem descanso, até sua segunda volta, no fim do mundo. Desde então, o Judeu Errante passou a aparecer nas casas durante a sexta-feira da paixão (CASCUDO, 1988, p. 418).

**Figura 7:** O Judeu Errante, de Gustave Doré



Fonte: <<https://www.magnoliabox.com/products/the-wandering-jew-xir155954>>. Acesso em: 05/10/19.

Retornando à narrativa, em um lugar chamado Curralinho, Riobaldo consegue emprego de professor graças a Mestre Lucas. E o destino o conduz a cruzar com Zé Bebelo, líder que se incumbiu da missão de acabar com a jagunçagem e trazer paz ao sertão com o auxílio do Governo Central e depois eleger-se deputado. A seguinte proposta é feita a Riobaldo: “Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de você não ir s’embora, não, mas antes prosseguir sendo o secretário meu... Aponto que vamos por esse Norte, por grandes fatos, que você não se arrependerá...” (ROSA, 2006, p. 129). Após firmar essa aliança, as hordas de Zé Bebelo partem para iniciar a guerra, com Riobaldo indo junto em sua função de secretário. Só que este logo descobre que o chefe de seus adversários era não outro a não ser Joca Ramiro, a quem ele admirava. Depois do findar de uma batalha contra esse grupo, foge outra vez, rompendo mais uma aliança:

Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade. Debelei que descuidassem de mim, restei escondido retardado. Vim-me. Isso que, pelo ajustado, eu não carecia de fazer assim. Podia chegar perto de Zé Bebelo, desdizer: – “Desanimei, declaro de retornar para o ...” Não podia? Mas, na hora mesma em que eu a decisão tomei, logo me deu um enfaro de Zé Bebelo, em trosgas, a conversação. Nem eu não estava para ter confiança nenhuma em ninguém. A bem: me fugi, e mais não pensei exato. Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem sustância narrável. (ROSA, 2006, p. 135-136).

Andando pelo sertão sem destino, Riobaldo mesmo declara: “Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.” (ROSA, 2006, p. 136). Depois de vinte dias vagando, encosta por tempo em um local chamado Rio das Velhas, onde dorme com uma mulher cujo marido estava ausente (fato que remete e reforça a infidelidade a uma causa, aliança ou qualquer coisa). A mulher lhe indica a casa de seu pai, distante a um quarto de légua, onde ele poderia almoçar e jantar. Ao chegar a esse local, reencontra o menino de olhos verdes, já adulto, talvez percebendo naquele momento para onde seu destino o estava conduzindo todo tempo. Todavia, é importante analisar que a aliança que os dois irão celebrar não será para sempre, ou com laços inexoráveis, pois no momento do reencontro Riobaldo não consegue coragem para abraçar seu antigo amigo porque este também sustem o passo em acanhamento, em um claro presságio de que sua relação

nunca se consumará fisicamente. Reinaldo sempre ficará lhe sorrindo ao longe, para sempre, através de uma neblina, acenando uma felicidade que nunca se concretizou plenamente:

Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro [...] Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. (ROSA, 2006, p. 138).

Devido ao magnetismo que o atraía para seu amigo, Riobaldo passa agora para o lado do bando de Joca Ramiro. Entretanto, a peregrinação, jornada e travessia pelo sertão prosseguem e para que ela se finde é necessário um pacto, que ocorrerá na segunda parte da obra; e esse pacto, por sua vez, exigirá um sacrifício ou imolação, a virgem diadorina. Só assim voltará a paz no sertão dos gerais e Riobaldo se estabelecerá como um pacífico e próspero fazendeiro.

#### **4.6 “*Se sentiu, foi em si, se sofreu muito não disse...*”: Maria Mutema; Maria Madalena**

“Eu tinha culpa de tudo, na minha vida, e não sabia como não ter” (ROSA, 2006, p. 251). Assim Riobaldo, como em outras passagens de **GS:V**, antecipa a revelação de sua culpa e remorso pela morte de Diadorim, causada por seu suposto pacto com o Diabo e por não ter tido coragem de assumir sua paixão, enquanto ainda era tempo. No caso da Maria Mutema – mulher que assassinara o marido sem motivo algum e depois se arrepende, penitencia-se e passa a ser considerada santa pela população local – vemos um processo “catártico” em que Riobaldo busca expurgar-se de suas culpas fazendo suscitar mais questionamentos sobre a existência do mal dentro dos seres humanos ou misturado a tudo. Em outras palavras: o caso Maria Mutema espelharia a culpa por ter realizado o pacto, que ocorreria páginas adiante, e supostamente ter causado a morte de Diadorim. Walnice Nogueira Galvão, em seu estudo **As formas do Falso** (1972), defende a tese de que os ditados e adágios que aparecem em **GS:V** – assim como as

historietas avulsas ao enredo, histórias de vida de personagens secundários e incidentes, discurso direto ou falar figurado – possuem todos sua matriz no caso de Maria Mutema (mais precisamente sobre o crime ou pecado praticado e sua conseqüente “culpa”), haja vista que todos os elementos apontados:

[l]igam-se, por outro lado, ao próprio núcleo central do enredo e à figura do narrador-personagem. O fio do enredo é o tormento do narrador por ter vendido a alma ao Diabo; esse fio atravessa o romance todo e se estende da primeira página até a última; o que o narrador está narrando é, em suma, os antecedentes que o levaram ao ponto de fazer um pacto com o diabo e as conseqüências que disso advierem para êle e para os outros. (GALVÃO, 1972, p. 127-128).

Mas relembremos o caso Maria Mutema, a mais longa estória dentro do romance, que Riobaldo conta de segunda mão, de um relato que ouvira de Jão Bexiguento, num momento de descanso e relaxamento no Cansansão Velho:

Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade. Uma noite, o marido dela morreu, amanheceu morto de madrugada. Maria Mutema chamou por socorro, reuniu todos os mais vizinhos. O arraial era pequeno, todos vieram certificar. Sinal nenhum não se viu, e ele tinha estado nos dias antes em saúde apreciável, por isso se disse que só de acesso do coração era que podia ter querido morrer. E naquela tarde mesma do dia dessa manhã, o marido foi bem enterrado. (ROSA, 2006, p. 222).

Ao final será revelado que Maria Mutema matara o marido, despejando chumbo derretido em seu ouvido. Depois do crime, a assassina vai se confessar com o Padre Ponte na igreja da vila, com a frequência inquietante de três em três dias, e os moradores passaram a notar que estava se tornando um suplício para o padre realizar esse sagrado dever de sua função, o ouvir em confissão, e que não se podia negar a ninguém:

Mas o que logo se soube, e disso se falou, era em duas partes: que a Maria Mutema tivesse tantos pecados para de três em três dias necessitar penitência de coração e boca; e que o Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ele pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser por ferro de tanto segredo resguardado. Contavam, mesmo, que, das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessional. Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa padecedora mais parecia. Daí, aos três dias, retornava. E se viu, bem, que Padre Ponte todas as vezes fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor, no ter de ir, a junho, escutar a



Mutema. Ia, porque confissão chamada não se nega. Mas ia a poder de ser padre, e não de ser só homem, como nós. (ROSA, 2006, p. 223).

Na verdade, durante essas várias confissões, Maria Mutema torturava o padre; dizia que matara o marido porque amava o sacerdote e desejava ardentemente ser sua amante, responsabilizando-o, em outras palavras, pelo crime. Tudo era mentira. Ela apenas queria atormentar o padre por um prazer cruel de praticar a maldade. Padre Ponte vai amofinando, emagrecendo com uma aparência encaveirada, até que, por fim, morre. Maria Mutema some por certo tempo da igreja. Até que um dia chegaram padres missionários em um missão ao vilarejo. No penúltimo dia da festa final, na hora da missa, Mutema é impedida de entrar no templo e o missionário, para espanto de todos, lhe induz a confessar seus pecados e pedir perdão, não na Igreja, mas no cemitério, sobre duas covas lá existentes. Nesse momento, Maria Mutema posta-se ao chão, declarando sua culpa pela morte do marido e do padre Ponte. Ao marido matara, sem qualquer motivo, colocando chumbo derretido no ouvido, enquanto ele dormia. Ao padre atormentara até a morte, culpando-o e pedindo-lhe para ser sua amante. E tudo por pura maldade: “Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava.” (ROSA, 2006, p. 226).

Preso e julgada pelos crimes, Mutema passa a penitenciar-se. Permanece sem comer, sem dormir, só rezando e declarando-se igual a estrume, a quem todos deviam bater e cuspir na cara. Por essa autopunição constante, torna-se piedosa aos olhos do povo. Recebia visitas em romaria, rezava e confortava os necessitados, de modo que é absolvida de seus negros pecados e passa a tornar-se santa aos olhos da população local:

Maria Mutema, recolhida provisória presa na casa-de-escola, não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que de todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia. No meio-tempo, desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinha! Tanto por obra de Maria Mutema. Mas ela ficou no São João Leão ainda por mais de semana, os missionários tinham ido embora. Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí. Só que, nos dias em que ainda esteve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação. Mesmo pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa. (ROSA, 2006, p. 226-227).

Retomando Walnice Galvão, a imagem da bola de chumbo, sacudindo dentro da caveira, presente no causo, ilustra sua tese de uma *coisa dentro da outra* e os “grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar”. (GALVÃO, 1972, p. 118). Os dois crimes, ou assassinatos, que Maria Mutema cometera, ocorrem, segundo Walnice, um em nível concreto e outro em nível abstrato, mas estando sempre presente a imagem do metal: no marido fora despejado chumbo derretido no ouvido; no Padre Ponte, a palavra que imputava culpa, assemelha-se e tem o mesmo efeito que um metal que mata, introduzindo-se no ouvido. Assim, “metaforicamente”, seria o poder da palavra, demonstrada na oscilação entre a dúvida e a certeza de realização do pacto de Riobaldo, que penetra e sai de sua consciência, em um movimento incessante, transportado para as lembranças que a narrativa vai aos poucos revelando. Da mesma forma como Maria Mutema busca libertar-se da culpa de seus pecados através da palavra, ocorreria com Riobaldo em seu imenso monólogo, no qual examina suas culpas.

No **Evangelho segundo o apóstolo João**, no capítulo oito, é narrado um dos mais conhecidos e recontados episódios dos atos de Jesus, que até hoje nos conduz a refletir sobre nossos próprios atos: o episódio da pecadora arrependida ou adúltera Maria Madalena<sup>17</sup>. Flagrada em pecado de adultério, é trazida à presença de Jesus pelos escribas e fariseus que, na verdade, queriam mais uma vez testar o filho de Deus em seus argumentos para terem de que o acusar.

A mulher foi posta no meio e dito: “Mestre, esta mulher foi apanhada no próprio ato cometendo adultério. Na lei, Moisés incumbiu-nos de apedrejar mulheres destas. Tu que dizes?” (Jo 8, 4-5). Mas Jesus, inclinando-se, escrevia com o dedo na terra e nada respondeu. Como eles insistissem na pergunta, Jesus levantou-se e disse-lhes: “Que seja o [homem] entre vós, que nunca errou, o primeiro a atirar-lhe uma pedra” (Jo 8, 7). E ao ouvirem isso, foram todos acusados pela própria consciência, e foram se retirando um a um, a começar pelos mais velhos e terminando pelos mais novos (a escala da experiência e da sabedoria) ficando só Jesus e a mulher que estava no meio em pé. Erguendo a cabeça e não vendo mais ninguém, Jesus pergunta: “Mulher,

---

<sup>17</sup> Devemos ressaltar que em nenhum momento, nas escrituras, é mencionado que o nome da mulher adúltera em questão era Maria Madalena, todavia essa suposição é aceita por muitos até os dias de hoje.

onde estão os teus acusadores? Ninguém te condenou?” E ela disse: “Ninguém, Senhor.” Jesus disse-lhe: Nem eu te condeno.” (Jo 8, 7).

A sabedoria desse ensinamento atravessou os séculos e originou o conhecido provérbio popular, utilizado quando se tratar de julgar e condenar terceiros, apelando para um auto exame de consciência: “*Quem não tem pecado que atire a primeira pedra*”. Em contraste o sentimento de culpa, arrependimento e a conseqüente sede de absolvição é algo latente na fala de Riobaldo conforme diz ele mesmo: “Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (ROSA, 2006, p. 140), projetando-se também nas narrativas de algumas estorietas, como a de Aleixo, o próprio Valtei, o julgamento de Zé Bebelo e, principalmente, no caso de Maria Mutema.

**Figura 8:** O julgamento da pecadora, de Willian Blake



Fonte: <<http://www.blakearchive.org/work/biblicalwc>> Acesso em 15/09/2019

Por nossa vez, o estado de transformação de um estado a outro, ou sobre o perdão e purificação dos pecados ou remissão deles é crucial nas Escrituras e o componente principal para o início da ascensão da linha do modelo em “U”, seja da história de Israel ou da história da Humanidade em si. Separados de seu criador pelo pecado, o perdão e a conseqüente transformação do pecador é imprescindível para o

retorno ao estado inicial e o reconhecimento e o arrependimento das culpas ou pecados é o passo inicial.

#### **4.7 “...*juízo é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado.*”: o juízo de Zé Bebelo**

Em similaridade com o caso de Maria Mutema, outro episódio que recebeu detalhes pormenorizados na narrativa de **GS:V**, demonstrando que obteve importância para ser retido com mais vagar nas memórias de Riobaldo, foi o episódio do juízo de Zé Bebelo, realizado na Fazenda Sempre-Verde. Em minha interpretação, buscarei comprovar que, inconscientemente, Riobaldo estava na verdade julgando a si próprio e a seu passado, reavaliando os atos que o conduziram à perda de seu maior amor, Diadorim, para assim tentar sua própria absolvição, proveniente de sua consciência.

Após várias batalhas entre os bebelos e os ramiros, o líder dos primeiros é feito prisioneiro e, antes que seja executado, grita que exige um juízo, ao que é atendido pelo chefe Joca Ramiro. Para críticos, como Willi Bolle, (2004) a cena do juízo é central no romance, pois marca a passagem do estágio da barbárie para o civilizatório. Um juízo era algo inédito no sertão sem lei, onde imperava a ordem do mais forte, de matar e morrer e do “olho por olho; dente por dente” bíblico.

Durante o juízo, após vários se pronunciarem e esgrimarem argumentos, destacam-se as falas de Hermógenes, pedindo a pena de morte: “Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar!” (ROSA, 2006, p. 263); e a de Riobaldo, com grande eloquência na defesa do líder prisioneiro conseguindo mudar o rumo do juízo e dando mostras, por sua inteligência, de que seria um grande líder:

Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...”; em tanto terminei de pensar: que meu receio era tolo: que, jagunço, pelo que é, quase que nunca pensa em reto: eles podiam achar normal que da banda de cá os inimigos presos a gente matasse, mas apreciavam também que Zé Bebelo, como contrário, tivesse deixado em vida os companheiros nossos presos. Gente airada... (ROSA, 2006, p. 275).

Por fim, Joca Ramiro anuncia a sentença: novamente a imagem que lembra o exílio ou banimento de Zé Bebelo para as terras da Bahia até enquanto ele, Joca Ramiro, permanecesse vivo ou revogasse. Todavia, conforme a lei de causa e consequência na perspectiva bíblica, para que haja a “complementação” que explique a técnica figural, é necessário que, se um for absolvido, outro pague pelo preço da condenação e do erro. Assim foi quando o anjo clamou do céu que não era mais necessário Abraão sacrificar seu único filho, Isaque, todavia, havia um cabrito amarrado perto nos arbustos, que foi morto em seu lugar, pois o sacrifício tinha que ser feito de qualquer forma,

Dessa forma, logo se verá que quem morrerá em lugar de Zé Bebelo será o pai de Diadorim: Joca Ramiro (coincidentemente a figura de Joca Ramiro já foi associada, anteriormente em **GS:V**, com o próprio Cristo). E o anúncio de sua morte ou assassinato em tocaia por Hermógenes e Ricardão, espelhará a própria imolação da virgem Diadorina.

Mas voltemos agora para o arquétipo bíblico do grande julgamento no dia do juízo final, um dos que mais suscita temor na humanidade. O que esse arquétipo evoca ou desperta?

Analisemos uma dessas reproduções de arquétipo no baralho de tarô, mais especificamente no baralho de Marselha, Nichols (1988) diz que “O julgamento dramatiza o momento de ressurreição espiritual de diversas maneiras.” (p. 329). Ao conceder a interpretação para a imagem de um homem e uma mulher, ao lado do sepulcro aberto, saudando e dando boas-vindas à um homem que estava morto ou “sepultado no inconsciente”, tendo o anjo acima tocando a trombeta, Nichols diz que há uma ligação íntima entre esses quatro seres e que também simbolizam as quatro funções da psique segundo Jung: sensação, intuição, pensamento e sentimento. Além disso o fato de essas figuras no Julgamento estarem em comunicação umas com as outras aponta “uma brecha importante na percepção psíquica do herói. É uma promessa de que as qualidades de cada uma podem ser reunidas e consolidadas num ser completo – um ser humano. A terra ecoa a promessa de um novo nascimento.” (NICHOLS, 1988, p. 337). Apresentado também como a imagem do julgamento final configura-se na tradição cristão como uma nova fase ou despertar da consciência, a autora relata que:

O motivo da descida ao túmulo e a ressurreição final do “nascido duas vezes” (psicologicamente a morte do antigo Adão e o nascimento do novo) é um motivo familiar na tradição judeu-cristã e em muitas outras culturas também.

Na série do Tarô, o Julgamento proclama o início de nova ordem – uma nova interação entre o consciente e o inconsciente (NICHOLS, 1988, p. 330).

**Figura 9:** O Julgamento pelo Baralho de Marselha



Fonte: NICHOLS, 1988, p. 328.

Quando se fala em julgamento, evidentemente, tem-se a ideia que ele se encerrará com uma sentença: “Se a sentença for favorável, o prisioneiro será libertado – não libertado para fazer o que quiser, mas libertado da culpa. Embora possa andar pelo mundo como bem entender, descobrirá que suas opções e seus valores mudaram durante o encarceramento. (NICHOLS, 1988, p. 335-336).

Portanto, o arquétipo do Juízo Final, na perspectiva bíblica e do arquétipo coletivo representa o despertar da consciência, da apatia e da letargia. Há também uma revolta com algo causado com as consequências dos atos ou a revelação de algo que foi feito de errado. Demonstra também pensamentos excessivos por algo que paira em nossa mente e um desejo profundo de recomeçar tudo de novo. Enfim, é um arquétipo que indica um exame de consciência, um alerta para as consequências dos atos que virão mais à frente e o momento de se fazer uma mudança importante.

Por esse viés o julgamento de Zé Bebelo espelha a tentativa de absolvição dos pecados de Maria Mutema, dos atos do menino Valtêi, das maldades de Pindó e, principalmente, a própria consciência de Riobaldo por acusar a si mesmo de ter provocado a morte de Diadorim que será confirmada, na segunda parte do romance no momento de seu suposto pacto e da imolação de Diadorim. Esse é um dos motivos em nossa leitura de ele ter-se detido com mais detalhes em retratar o julgamento. Nossa memória só retém o que nos interessa e, subconscientemente, ao lembrar que tomou a palavra em defesa de Zé Bebelo, tendo sido por isso o principal responsável por sua absolvição, Riobaldo tenta também aliviar sua própria culpa. E Guimarães Rosa, por sua vez, representa a seu modo através de cenas, medos humanos que jazem no inconsciente coletivo e se fazem presentes na Bíblia: o temor da condenação em um grande julgamento.

## 5 GUARARAVACÃ DO GUAICUÍ: O MEIO DO ROMANCE

*Travessia, Deus no meio.*

*(Rosa, 2006, p. 309)*

Ao descrever os elementos qualitativos do mito complexo, Aristóteles assim inicia o capítulo XI da *Poética*:

“Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário; e no *Linceu*: sendo Linceu levado para a morte, e seguindo-o Danau para o matar, acontece o oposto – este morre e aquele fica salvo. (ARISTÓTELES, 1992, p. 61).

Nos dizeres seguintes, o filósofo explica o significado do termo “Reconhecimento” – a passagem da ignorância ao conhecer – que se torna mais belo (em uma obra literária de grande magnitude, deduzimos, como a tragédia) quando acontece de forma simultânea com a Peripécia. Esta, por sua vez, podemos qualificar como uma “inversão” ou alteração drástica dos acontecimentos ou da forma como estavam sendo narrados até então. A partir dessa eclosão, serão desencadeados outros fatos que conduzirão à fortuna ou à tragédia dos personagens.

O modelo em “U” de Frye diferencia-se da Peripécia justamente pela inversão ou reversão do estado dos personagens, pois em lugar de alterar-se a felicidade em desgraça, como foi o caso de Édipo, acontece o contrário. O teórico canadense aponta que “[e]ste modelo em U, mesmo por aproximação, é recorrente em literatura como a forma comum da comédia” (FRYE, 2006, p. 206). Nesse gênero literário, após uma sucessão de infelicidades e incompreensões, a partir de um ponto baixo, inicia-se a subida para a conclusão de um final feliz. Todavia, mais à frente, Frye relembra que a Bíblia sempre possui uma imagem contrapartida ou inversa: as apocalípticas e demoníacas, como também já abordamos. Então, o mesmo não poderia deixar de acontecer com esse modelo em U. Olhando para trás, ou seja, na história dos reinos pagãos, é como se esse “U” estivesse de cabeça para baixo ocorrendo, então, realmente, a semelhança com a Peripécia da tragédia grega:



(...) vemos que a sequência de Us pode também ser vista como uma sequência de ascensões e quedas de reinos pagãos. Cada uma delas é um U invertido, que diverge de um movimento cíclico apenas porque em cada volta da roda do império tem um nome diferente: Egito, Assíria, Babilônia, Pérsia, Macedônia, Síria, Roma. O U invertido é uma forma típica da tragédia, oposta à comédia: ela se ergue a um ponto de “peripécia”, ou uma reversão da ação, daí mergulha para a “catástrofe”, uma palavra que contém a imagem de virar de “cabeça para baixo”. (FRYE, 2006, p. 213).

Para aplicarmos esse modelo em “U” primeiramente precisaríamos definir qual seria o “meio” exato da narrativa de **GS:V**, algo sobre o que a crítica rosiana já tem se debruçado, pois percebeu-se uma alteração no ritmo narrativo, encadeamento, forma de ordenação ou sequência dos acontecimentos e da própria linguagem do romance a partir de certo ponto. Mas qual seria ele?

A falta de consenso inicial dos estudiosos, ao eleger onde seria essa divisória, não se deve, evidentemente, à ausência dos capítulos no romance ou à contagem do número de suas mais de 500 páginas, mesmo tendo em vista as sucessivas edições que as alteraram, mas por uma questão muito além: qual o episódio que determina a mudança na organização da narrativa? E o que esse acontecimento conteria de determinante para alternar essa ordem na fala mimetizada de Riobaldo?

Willi Bolle (2004), em sua interpretação de **GS:V**, elege o episódio do julgamento de Zé Bebelo como o momento da passagem do sertão bárbaro e sem lei, para o civilizado. De acordo com Walnice Galvão, a matriz do romance e que reverbera em seu todo (ditados, adágios, vida dos personagens secundários, etc.), seria o caso da Maria Mutema. Essa estória estaria ligada ao núcleo central do enredo, ou mais precisamente no ato de assassinar o marido despejando chumbo derretido em seu ouvido, relacionando isso à ambiguidade e à dúvida de Riobaldo sobre ter vendido ou não a alma ao Diabo e causado a morte de Diadorim. Isso estaria metaforizado na caveira “sacolejando” a bola de chumbo, da mesma forma que a dúvida e a culpa estariam “sacudindo” no subconsciente de Riobaldo. (GALVÃO, 1972, p. 127-128). Por sua vez, Benedito Nunes, ao abordar o tema, aponta a Guararavacã como sendo talvez a “divisória” do romance, mais especificamente no anúncio da morte de Joca Ramiro (que acontece nesse lugar). Para o autor, cessam as *retrospecções* e as *antecipações*, que são numerosas, até esse episódio, onde se inicia o ordenamento surgido dos “atalhos da

recordação” e das “veredas da especulação” e, a partir do qual, a narrativa seguiria mais linear; mais conexa:

Desse eixo fincado no presente dialogal é que parte o encadear dos eventos, entramadamente, ora por meio de *retrospecções* (por exemplo, o conhecimento de Diadorim, ainda menino, e o de Zé Bebelo, a quem Riobaldo serviu, precedem, em tempos anteriores aos dos momentos da ação ou do enredo), ora por meio das *antecipações*, indicadas por advertências (a luta do Paredão, a morte de Diadorim). Umas e outras são tão numerosas, até, pelo menos o anúncio da morte de Joca Ramiro, no lugar chamado Guararavacã, **talvez a divisória do romance**, que a ordem da história narrada parece surgir da reflexão questionante do personagem-narrador: dos atalhos da recordação e das veredas da especulação. (NUNES, 1983, p. 21, grifo meu).

Morais também concorda que há uma divisão no romance, singularizada por duas formas distintas de narrar repartidas pelo episódio da Guararavacã:

Do travessão à “travessia” são quase 500 páginas, **divididas, simetricamente, em dois modos de narrar diferentes.**

**O primeiro contempla** avanços e recuos, marca-se por tempos muito misturados, pela constituição de uma subjetividade, ancorada em insistente busca de identidade (...).

**O segundo modo** caracteriza-se pela narrativa mais linear, por um tempo mais cronológico e trata, basicamente, da marcha jagunça em função do projeto de vendeta. (MORAIS, 2006, p. 204, grifo nosso).

A estudiosa concorda também com o papel de centralidade e divisão do episódio da Guararavacã do Guaicuí, pois após os acontecimentos que nele se desenrolam fecha-se um ciclo e ao mesmo tempo abre-se um novo ciclo, citando os dizeres de Riobaldo que, quando Joca Ramiro morreu, surgiu o decreto de uma lei nova. (MORAIS, 2001, p. 161).

Morais (2007) também lembra que na abertura do “Seminário Internacional Guimarães Rosa. **Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile – 50 anos**”, em 2006, o crítico Antonio Candido sinalizou para a plateia acerca de uma quase “confissão”, que lhe fizera Guimarães Rosa, sobre haver um importante enigma a ser desvendado no episódio da Guararavacã do Guaicuí, pois lançaria luzes sobre a narrativa que o antecede e, prospectivamente, para o que se lhe segue. Lançando esse olhar para **GS:V**, iniciemos nossa leitura da mimesis bíblica sobre o “meio” do romance. O momento em que a ordem dos acontecimentos e o destino dos personagens apresenta-se de forma mais linear.

Outra autora que discute a divisão do romance demarcada por esse episódio é Katrin Rosenfield, que argumenta sobre uma “divisão mediana que corta o romance em duas metades quantitativamente iguais” (ROSENFELD, 1983, p. 207). No capítulo de sua obra “A matriz formal do romance”, a autora aprofunda ainda mais essa divisão, defendendo a teoria que as quase 500 páginas do romance, depois de separado ao meio pelo episódio da Guararavacã, as duas partes seriam subdivididas ainda em mais três partes de forma equilibrada, conforme quadro abaixo elaborado por Marçolla (2018):

**Quadro 4:** As subdivisões de **GS:V** segundo as ideias de Rosenfield

<i>Seqüência</i>	Foco			
1ª metade do romance	1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- “Abertura” que expõe a problemática da ordem a partir de considerações gerais e objetivas</li> <li>- Formas alocutivas com forma prospectiva</li> <li>- Aponta para a progressão da narração</li> </ul>		
	2	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recoloca o problema da ordem na perspectiva do destino subjetivo</li> <li>- Formas alocutivas dobram-se sobre o relato, abrindo um movimento retrospectivo</li> </ul>	2A	- Resumo biográfico de Riobaldo
			2B	- Descrição minuciosa da desordem infernal no acampamento de Hermógenes
3	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Modificação do enfoque “objetivo”, de modo a inflexionar a descrição “de fora” para o relato da participação subjetiva e suas implicações</li> <li>- Reelabora a polaridade do bem e do mal sob o ponto de vista de sua mistura</li> </ul>			
Corte mediano	4	<ul style="list-style-type: none"> <li>(<i>Guararavacã do Guaiacuí</i>)</li> <li>- Ponto de suspensão na ordem narrativa</li> <li>- Reúne de maneira condensada figuras mestras presentes nas outras seis seqüências</li> </ul>		
2ª metade do romance	5	- Predominância de uma metáfora específica: imagens da negatividade		
	6	- Tema da ruptura com a lei selvagem dos antigos chefes (a lei da guerra perpétua) sob a forma da encenação carnavalesca		
	7	- Problemática da ruptura com o ser-maligno, a partir de dois confrontos sucessivos: (1º) marcado pelo triunfo de Urutu-Branco vitorioso; (2º) sob o estigma de preocupações alheias ao triunfo guerreiro		

Fonte: MARÇOLLA, 2018, p. 234.

### 5.1 Os elementos metafóricos no antes e no depois da Guararavacã

O lugar denominado Guararavacã do Guaiacuí surge, sem dúvida e nítido, nas lembranças de Riobaldo como uma tentativa de reconstrução de uma paraíso em sua vida de peregrinações pelos sertão. Segundo Roncari, ele recorda a Canção de Siruiz e somente ali, consegue compreendê-la ou decifrá-la, na “entrada da Guararavacã do Guaiacuí, como se fosse um seu segundo encontro com ela, que de fato a canção se

revela e ele pode perceber tudo o que ela lhe diz e decifrá-la” (RONCARI, 2004, p. 285).

Com o banimento de Zé Bebelo, a guerra jagunça acaba e o grupo se desaparta, pois “[o] bando muito grande de jagunços não tem composição de proveito em ocasião normal, só serve para chamar soldados e dar atrasamento e desrazoada despesa.” (ROSA, 2006, p. 285). Convocados por Titão Passos para a missão de receber remessas de mantimentos e vigiar algum rompimento de soldados que viesse pelo norte, Riobaldo e Diadorim partem. Nota-se que eles começam a “subir” para um lugar em que o dia estava belo e as terras agradáveis, com muitas águas, verde, pássaros e muito gado, como adentrando em um paraíso. E Riobaldo não esquece de dizer que Diadorim estava sempre com ele para completar esse idílio:

Mas saímos, saímos. Subimos. Ao quando um belo dia, a gente parava em macias terras, agradáveis. As muitas águas. Os verdes já estavam se gastando. Eu tornei a me lembrar daqueles pássaros. O marrequim, a garrixado-brejo, frangos-d’água, gaivotas. O manuelzinho-dacroa! Diadorim, comigo. As garças, elas em asas. O rio desmazelado, livre rolador. E aí esbarramos parada, para demora, num campo solteiro, em varjaria descoberta, pasto de muito gado. (ROSA, 2006, p. 286).

Ao chegarem na Guararavacã, Riobaldo e seus companheiros mergulharão em um período de paz que dura cerca de dois meses, sem preocupação com o que fazer, espera por guerras ou carência de alimentos, pois “[n]ão se tinha perigos em vista, não se carecia de fazer nada.” (ROSA, 2006, p. 286). E “Todo dia se comia bom peixe novo, pescado fácil: curimatã ou dourado; cozinheiro era o Paspe – fazia pirão com fartura, e dividia a cachaça alta. Também razoável se caçava.” (ROSA, 2006, p. 287). De madrugada o tempo era vagaroso, com mil pássaros cantando e durante o dia os bois berrando, caminhando para o rio e se refrescando dentro da água. Riobaldo dormia sextas inteiras e não tinha notícias de ninguém e nada no mundo e nem se importava com isso. Estavam isolados em oásis no meio do sertão, o que se constituía um mundo à parte e do qual não se desejava sair: “tem horas em que me pergunto: se melhor não seja a gente tivesse de sair nunca do sertão.” (ROSA, 2006, p. 286).

Entretanto adiante é dito que nesse lugar, o qual não mais existia no tempo presente de sua narração, chamando-se Caixeirópolis e não mais Guararavacã do Guaicuí, seus destinos foram “fechados” como se lá tivessem ocorrido acontecimentos decisivos: “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será

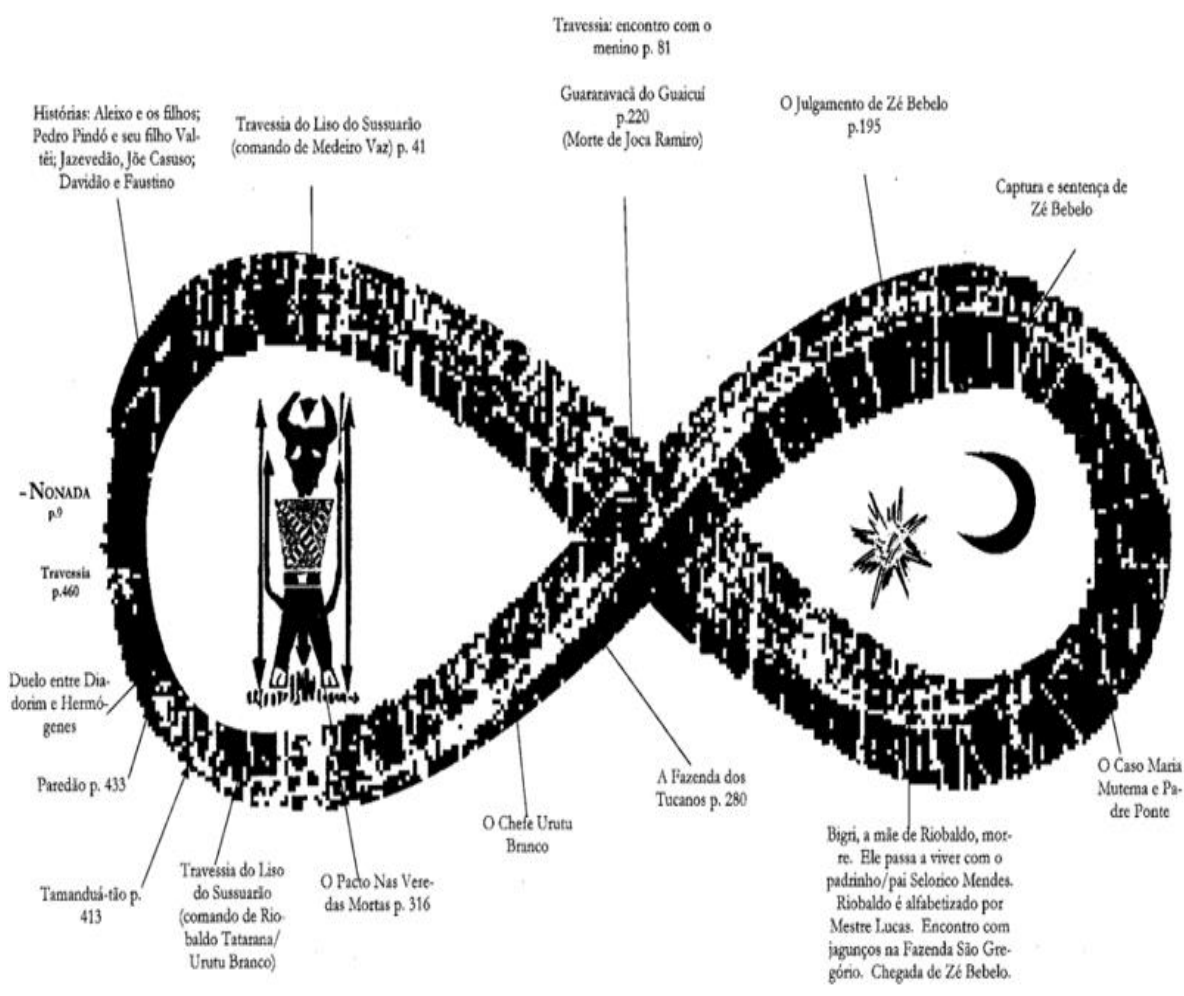
que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã” (ROSA, 2006, p. 289). E antes de partir da Fazenda Sempre-Verde, onde aconteceu o julgamento, Riobaldo dissera a seu interlocutor: “Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (ROSA, 2006, p. 285) e, após narrar todo o episódio da Guararavacã, ameaça findar a narrativa. Ou seja, Riobaldo adiou o máximo possível buscar esse episódio em suas lembranças, que antes tomavam vários atalhos, pulava e adiantava sendo que ele mesmo confessava “que esta minha boca não tem ordem nenhuma” (ROSA, 2006, p. 21). Por quê? Porque ali na Guararavacã, em nossa leitura na perspectiva bíblica, houve o encontro do bem e do mal; do doce e do amargo; da tristeza e da alegria; da felicidade e da desgraça total; em suma, a junção das imagens demoníacas e apocalípticas, conforme a visão de Frye. Assim como Rosenfield (1993, p. 207-208) interpretou que no episódio da Guararavacã reuniram-se de forma condensada elementos ou figuras que estariam presentes nas outras partes do romance, veremos que lá também estão presentes metáforas, mitos e arquétipos que se refletem por toda a narrativa. No antes e no depois.

Considerando essa a parte central do romance, invocamos Flávio Aguiar, para o qual, “**a imagem central da Bíblia**, na tradução evangélica, é a da transformação, seja a da água em vinho ou a do vinho em sangue. Uma coisa pode vir a ser outra, essa é a grande lição bíblica nesse sentido, ou ainda, uma coisa pode revelar-se outra.” (AGUIAR, 2004, p. 274-275). Uma mudança de estado, enfim. A travessia de um lugar para outro ou como Aristóteles disse, o passar do estado da ignorância ao conhecimento. Reiteremos quando Riobaldo disse ‘Travessia de minha vida. Guararavacã.’ (ROSA, 2006, p. 289).

Retomemos o episódio da travessia do rio De-Janeiro, quando os dois, ainda adolescentes, chegaram à “convergência” dos rios, no do-Chico ou São Francisco e as águas, que antes eram claras, começam a se “transformar” em sujas, e o movimento da canoa mais violento. Do estado de paz, Riobaldo passa a sentir subitamente medo e deseja retroceder: “‘Daqui vamos voltar?’ – eu pedi, ansioso. O menino não me olhou – porque já tinha estado me olhando, como estava. – ‘Para quê?’ – ele simples perguntou, em descanso de paz. (ROSA, 2006, p. 105). Essa passagem confirma o espelhamento no episódio da Guararavacã, quando Riobaldo disse: “Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás?” (ROSA, 2006, p. 289). O momento em que

estavam na canoa antecipa que ele estava com Diadorim, e não poderia mais voltar. Seus destinos estavam ligados e, a partir daquele momento, direcionavam-se, inexoravelmente, à felicidade e à infelicidade, ao claro e o escuro ao mesmo tempo.<sup>18</sup>

**Figura 10:** O uroboro e a convergência do episódio da Guararavacã com o do encontro com o menino



**Fonte:** Alexandre Veloso de Abreu (no prelo).

Naquele lugar, de maneira incrível e inexplicável, Riobaldo descobre e admite para si que ama Diadorim. Em outras palavras, passa a conhecer que esse amor não é uma amizade por um grande amigo e companheiro de jagunçagem. Dizemos inexplicável porque, subitamente e sem motivo algum, todas as reprovações e

<sup>18</sup> Talvez aqui conviesse lembrar o “tudo é e não é” (ROSA, 2006, p. 11), máxima que orienta o romance e toda a literatura de Rosa, de modo geral.

sentimentos que reprimia, por ser Diadorim homem igual a ele e o amor homossexual ser algo inadmissível no código de honra dos jagunços, simplesmente desaparecem: “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora.” (ROSA, 2006, p. 252).

Quando iniciamos uma leitura ou interpretação, qualquer que seja, acionamos os conhecimentos pré-adquiridos de outras leituras e bagagens de experiências vividas, sendo isso variável de leitor para leitor, em uma combinação, também não-fixa com a obra, possibilitando uma “atualização” do texto literário, conforme a teoria da *Estética da Recepção* de Hans Robert Jauss (1979). Em nosso caso, utilizando a teoria bíblica como uma espécie de lupa, e fazendo uma associação com o mito do jardim do Éden, lembremos que Adão e Eva estavam nus diante de Deus, mas disso não se envergonhavam, pois isso ocorrera antes da queda e do conhecimento do pecado. Da mesma maneira, no paraíso ilusório da Guararavacã, não havia erro ou pecado no amor que Riobaldo sentia por Diadorim.

Também na Guararavacã, certo dia, Riobaldo, sem contar a ninguém, monta no cavalo, marcha duas léguas e “atravessa” um ribeirão verde, com umbuzeiros e ingazeiros debruçados. Sentia uma tristeza imensa e não se importava para onde ia ou a extensão de sua cavalgada. Quando se defronta com um riachinho, esse, descrito em prosopopeia, olha-lhe e pede-lhe que não siga adiante. Riobaldo apeia, coloca o chapéu na cara e adormece. Quando acorda, vê Diadorim vigiando seu sono. Os elementos mais lembrados na análise de Frye são a árvore e o rio da vida. Mas lembremos também do tentador que, no imaginário popular ou inconsciente coletivo (pois a Bíblia nunca falou isso claramente), através dos séculos, é visto como uma serpente que se enroscava em uma árvore. Tudo isso está “realocado” no trecho abaixo, quando o narrador fala também do romãozinho, o diabo mirim, que pertence ao folclore brasileiro e, segundo diziam, ficava debaixo das árvores:

Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o romãozinho, é um diabo menino, que corre adiante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi, nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que

Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava. (ROSA, 2006, p. 288).

Após esse despertamento os dois não se falam. Mas o silêncio mútuo, combinativo dos dois “falava”. Em diversos momentos do episódio da Guararavacã, Diadorim e Riobaldo contemplam a natureza em ocasiões nas quais estão unidos em pensamento. Riobaldo afunda-se na profundezas dos olhos verdes do amigo e reflete sobre seu amor, assim como talvez o companheiro estivesse refletindo enquanto contemplava seu dormir e seu acordar. A união dos dois naquele instante possivelmente é mais intensa do que o ato sexual, que jamais ocorreria entre os dois, a não ser daquela forma, com a união de pensamentos, ali na Guararavacã do Guaicuí:

Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a idéia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. De Diadorim ter vindo, e ficar esbarrado ali, esperando meu acordar e me vendo meu dormir, era engraçado, era para se dar feliz risada. Não dei. Nem pude nem quis. Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse dizendo. (ROSA, 2006, p. 289).

Em outro momento da Guararavacã, Riobaldo se encontra sozinho, no repartimento de um rancho velho de um tropeiro, deitado em uma esteira de taquara, em uma tarde que se esfriava. Naquele momento, em suas lembranças, ele se abraça com o nome de Diadorim. Um Diadorim fantasma. Uma ilusão que ele almejava e que naquele momento desejava para realizar o ato carnal. Novamente surge a serpente ou “serepente” no paraíso da Guararavacã, ou a figura fálica que, no inconsciente coletivo, sempre é associada ao pecado e que torna possível ao leitor imaginar, pelo contexto, que houve uma ereção e uma ejaculação:

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente – “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas – como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim – que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. Mas – de dentro de mim: uma serepente. Aquilo me



transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 2006, p. 291).<sup>19</sup>

Walnice Galvão também percebeu essas metáforas alusivas, com carga positiva e negativa simultânea, que tornam o pecado possível, com esse Diadorim fantasmagórico e “desmisturado” de todos:

[à] medida que a narração acompanha a ampliação da descoberta, igualmente as figuras fálicas impregnam a linguagem; o *mel todo lambente*, a *chuva-entre-onde-os-campos*, e afinal a *serepente*, dão conta da carne dos sentimentos numa verdadeira mimese fisiológica, a par com a carga – positiva – de dulçor e renovação vital, e a carga negativa de algo repelente e venenoso. (GALVÃO, 1972, p. 103).

O movimento ascensional a essa tragédia, que tanto Riobaldo adiará em suas lembranças, recusando-se a narrar em linha reta, começa com a chegada da notícia do assassinato de Joca Ramiro, ali mesmo, na Guararavacã. Como Riobaldo e Diadorim suspeitaram anteriormente, Hermógenes, Ricardão e seus seguidores não ficaram satisfeitos com o desfecho do julgamento e abateram o grande líder em uma tocaia. No momento em que recebe a notícia, Diadorim desmaia e é acudido por seus companheiros. Riobaldo aparenta sentir certo “ciúme” desse apego exagerado de Diadorim com a imagem de Joca Ramiro, indagando a si mesmo se haveria laços de parentesco entre os dois. Ocorre então o espelhamento com o que acontecera na primeira parte do romance, mais especificamente antes do fracasso da primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão, quando Diadorim segreda a Riobaldo que Joca Ramiro era seu pai. Como vimos na análise desse episódio, o irmão de armas, em um primeiro momento, rebela-se, dizendo que, por sua vez, tomava a feiticeira Ana Duzuza como sua mãe, opondo-se à sua morte por ter delatado os planos do bando. Após a Guararavacã e admitir que verdadeiramente amava Diadorim, Riobaldo assume realmente a paternidade e o desejo de usurpar o direito de primogenitura.

Além dessa centralidade na disputa pelo direito da primogenitura, não podemos deixar de lembrar outro elemento no qual a história da Bíblia, observada como um todo,

---

<sup>19</sup> Há um outro trecho em **GS:V** no qual Riobaldo de fato se masturba pensando em Diadorim:

Tudo turbulindo. Esperei o que vinha dele. De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre.. (ROSA, 2006, p. 39).

converge para outro centro: o amor de Deus por sua criação, ou seja, todo o gênero humano, representado no personagem Jesus Cristo, que precisava ser morto em holocausto para consumir essa ascensão ou retorno do gênero humano ao paraíso do Éden, segundo a crença cristã. Assim, lembramos que a morte de Joca Ramiro, no centro do romance, que é a Guararavacã do Guaicuí, reveste-se dessa mesma sacralidade, pois antes fora dito que “Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?!.” (ROSA, 2006, p. 38).

Recapitulando: as lembranças de Riobaldo até aquele ponto da narrativa são desordenadas porque ele queria adiar o momento em que tudo seguiria em linha reta e desencadearia na morte de Diadorim; tanto que, depois de contar o episódio da Guararavacã, Riobaldo diz: “Aqui eu podia pôr um ponto”, (ROSA, 2006, p. 308) como se fosse doloroso contar o que aconteceria a seguir. Ou quando diz: “Figuração minha, **de pior pra trás**, as certas lembranças. Mal haja-me! Sofro pena de contar não...” (ROSA, 2006, p. 11). Também foi o momento mais próximo em que seu amor proibido se tornou possível, pois, lembremos, no tempo presente, no qual estava contando tudo ao doutor desconhecido da cidade, Diadorim já estava morto em suas lembranças. Aquele Diadorim fantasmagórico que ele vira, se sobrepõe ao verdadeiro; é a junção do bem sobre o mal, tornando possível seu amor – ou então é o momento em que ocorre uma “desambiguação” da figura andrógina de Diadorim. Uma separação entre o bem e o mal – E ali, Riobaldo, em seu subconsciente (ou conscientemente?), tem a relação sexual que nunca ocorrera de fato após adquirir o conhecimento de que realmente ama Diadorim. Guararavacã é um lugar de proximidade, mas sobretudo é o lugar onde mais se adquiriu a consciência da “perda” (do paraíso) nas lembranças de Riobaldo. O lugar onde mais se chegou “perto”, mas não se alcançou – só no ilusório e metafórico. Assim como aconteceu no livro que foi a maior fonte de arquétipos e mitos para o Ocidente, somente após o conhecimento do bem e do mal o homem perde e é expulso do Paraíso:

Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente, o Senhor Deus, pois, o lançou fora do Jardim do Éden, para lavrar a terra de que foi tomado. (Gn 03, 22-23).

Acima de tudo, o jardim do Éden é o lugar arquétipo de origem. Isso pode ser considerado psicologicamente, e torna-se o mito da inocência da infância, ou mesmo da proteção do feto no útero. Ou pode-se considerar historicamente um estado civilizado e altamente cultural para a humanidade, como aconteceu por artistas no período do Renascimento e em muitos escritores da era do Romantismo que adotaram esse tema em suas obras.

Assim, no seguinte dia, após a chegada da notícia da morte de Joca Ramiro, “[d]eixamos para trás aquele lugar, que disse ao senhor, para mim tão célebre – a Guararavacã do Guaicuí, **do nunca mais.**” (ROSA, 2006, p. 300, grifo meu), demonstrando um grande pesar em Riobaldo de abandonar aquele lugar que mais aproximou-se de seu paraíso com Diadorim, assim como similarmente muitas obras de arte apresentam o desalento do gênero humano ao ser expulso do Éden:

**Figura 11:** A expulsão do Paraíso, de Gustavo Doré.



Fonte: <<https://deniseludwig.blogspot.com/2013/09/arte-em-pinturas-de-adao-e-eva-o-jardim.html>> Acesso em: 17/08/18.

Possivelmente por isso Antonio Candido tenha dito que há grande mistério a ser desvendado nesse episódio. Em suas memórias, Riobaldo confirma que ali, naquele

lugar, seu destino foi traçado, predestinado. Começaria sua ascensão (ou declive?) como chefe jagunço e a vingança contra Hérmogenes, que culminaria com a morte do grande amor de sua vida, Diadorim. Lá também se dera a passagem do mito para a história:

Através de figurações como essas é que o romance rosiano contemplaria a “perspectiva histórica de mudança”, lida por Arrigucci: a passagem do mito à história; do mundo redondo e inteiro para o mundo fendido; da sociedade sem classes que não conhecia a cisão exterioridade/interioridade para a sociedade burguesa. (MORAIS, 2006, p. 208).

Como conjeturou-se, a narrativa do único romance de Guimarães Rosa possui “reiteraões”, “antecipações” ou “previsões” postas metonimicamente e com grande sutileza literária no enigmático episódio da Guararavacã, se essa parte for considerada como “central” do romance, esclarecendo os acontecimentos que antecederam e os que se seguirão, sintetizados no esquema abaixo:

**Quadro 5:** cotejamento dos acontecimentos antes e depois do episódio da Guararavacã

<b>Antes da Guararavacã</b>	<b>Depois da Guararavacã</b>
A narrativa é menos cronológica; antecipatória, não-linear; com maior simultaneidade	Os acontecimentos são mais cronológicos e lineares
Recapitulações (termo de Benedito Nunes)	Reformulação de tudo (expressão de Walnice Galvão).
Narrativas míticas de origens	Fim do mito e das narrativas breves e surgimento do gênero romance.
Riobaldo “renuncia” uma paternidade, a de Selorico Mendes, e foge dela (assim como a história do gênero humano mimetizada na parábola do filho pródigo)	Riobaldo “assume” uma paternidade, a de Joca Ramiro, ao lado de seu “irmão de armas”, Diadorim, e inicia o movimento ascensional (modelo de U invertido) rumo à tragédia.

**Fonte:** Dados da pesquisa, 2019.

Será analisado agora como a segunda parte do romance **GS:V** reflete a primeira, só que de outra maneira, prevenindo antes que esse “espelhamento” não se refletirá de uma forma perfeita e sincronizada, mas de forma esparsa pelos diversos episódios que se localizam no antes e no depois da obra.

## 6 SEGUNDO CANTO: IMAGENS APOCALÍPTICAS

*Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.*

(ROSA, 2006, p.35).

Há uma conexão constante na mente de Riobaldo dos acontecimentos que aconteceram em seu passado e futuro, sendo que no momento presente - em que ele conta sua história - tudo já aconteceu, está interligado, preanunciando e confirmando em seu destino. Embora lembrados, seus atos e pensamentos são atemporais em sua mente, mimetizados pela escrita de Guimarães Rosa, tal como deve ser a eternidade para Deus, onde presente, passado e futuro fundem-se em um só. E nesse ponto de centralidade tudo converge para a perplexidade com o acontecimento trágico maior de sua vida, como ele diz: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos.” (ROSA, 2006, p. 140), ou também: “Para ódio e amor que dói, amanhã não é consolo.” (ROSA, 2006, p. 304). Mesmo assim é necessário que haja uma “separação” ou seleção desses fatos, dispostos entre a primeira e a segunda parte do romance para uma melhor interpretação. Em conformidade com Frye, a leitura tipológica repousa sua eficácia em uma “confirmação” entre as duas partes da Bíblia, onde uma resolve, explica ou clarifica a outra, em uma relação de interdependência e reflexo como um espelho duplo e nada mais além disso:

Como sabemos que a estória dos Evangelhos é verdadeira? Porque confirma profecias do Antigo Testamento. Mas como sabemos que estas profecias são verdadeiras? Porque a estória no Novo as confirma. Assim a questão das evidências salta de um para o outro como uma bola de tênis, e nada mais nos oferecem quanto a isso. Os dois Testamentos formam um espelho duplo, onde uma face reflete a outra e nenhuma o mundo lá fora. (FRYE, 2004, p. 107).

Assim como o corpo teórico apresentado nessa tese demonstrou uma “unidade” na Bíblia, a despeito de seus vários livros e da divisão entre **Antigo** e **Novo Testamento**, o mesmo estamos buscando em **GS:V**, e intentaremos agora confirmar na segunda parte do romance, seguindo a orientação de Arrigucci, para o qual há um rio subterrâneo na narrativa da obra a despeito de sua caótica ordem cronológica: “Por um efeito admirável da construção, que parte a ordem cronológica, corre um outro rio secreto de coisas fundas, acompanhando as andanças do herói, rio que revém ao seu

espírito e aflora à vista do leitor. (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 09). O mesmo teórico já detectara também uma inversão de polos nessa mesma linha narrativa e que um leitor deve-se habituar a tal estratégia: “A **inversão de posições**, misturas e **reversibilidades** em vários planos – do sexual ao metafísico, do moral ao político – com as complicações decorrentes, não devem causar estranheza a um leitor de Grande sertão: Veredas” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 08, grifo meu).

Ainda sobre a reflexão ou espelhamento inverso, conforme Frye, o grupo de obras da Literatura ocidental que segue a linha de inspiração da Bíblia (ou do termo utilizado por nós, a *mimesis bíblica*) utiliza-se duas categorias opostas: construir imagens recorrentes que “lamentam” a perda do paraíso (demoníaca); e outra que tenta “reconstruí-lo” (apocalíptica) em algumas imagens ou arquétipos específicos, tal como o estudioso canadense explanara em sua aula na Universidade de Toronto “[a] que eu denomino como apocalíptica ou ideal está associada com imagens como o jardim do Éden, a Terra Prometida, Jerusalém e o Templo e o reino espiritual de Jesus.” (FRYE, 1988, tradução minha).<sup>20</sup>

Será analisado agora, na segunda parte de **GS:V** as representações rosianas dos arquétipos de Deus, sobre o templo, o pacto, a segunda travessia, a imolação ou sacrifício, o rasgar do véu (momento de revelação ou epifânico) e a do noivo e da noiva (restauração da paz no sertão e retorno ao arquétipo do pai).

### **6.1 “...quando o projeto que ele começa é para muito adiante”: o Deus que coloca ordem ao caos**

No interregno entre a partida da Guararavacã e a batalha na Casa da Fazenda dos Tucanos, Riobaldo e seu bando perseguem o bando de Hermógenes e Ricardão em direção ao sol poente e o rio São Francisco, quando surge a soldadesca do governo. O grupo divide-se, escondendo-se em fazenda de amigos, pois “Deus em armas os guardava” (ROSA, 2006, p. 304), até que acontece o retorno de Zé Bebelo. É nessa

---

<sup>20</sup>“One I'm calling the apocalyptic or the ideal, the one that's associated with the garden of Eden, with the Promised Land, with Jerusalem and the Temple, with Jesus' spiritual kingdom.” Disponível em: <<https://heritage.utoronto.ca/frye/full-lectures>>. Acesso em: 12/06/18.

parte do romance que profere a sentença “travessia, Deus no meio” (ROSA, 2006, p. 309) e recontando (em ato falho, como a submergir de sua inconsciência), o caso Maria Mutema, conjectura como seria desmanchar o pacto com o Demo e refazer outro com Deus:

**Imagine o senhor que eu fosse sacerdote**, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes **em confissão**. O pacto de um morrer em vez do outro – e o de um viver em vez do outro, então?! Arre nego. **E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo – posso? – então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou?**” (ROSA, 2006, p. 312, grifos meus).

Ali também Riobaldo começa a “recontar” toda a narrativa em outra perspectiva, mais encadeada e retilínea, retomando a narração em um ponto que estava na primeira parte do romance, logo após a primeira travessia do Liso: “E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates, e sofrimentos, que já relatei ao senhor, se não me engano até ao ponto em que Zé Bebelo voltou” (ROSA, 2006, p. 308), mas ameaça encerrar a narrativa, o que irá repetir-se após a morte de Diadorim: “Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo.” (ROSA, 2006, p. 308-309). Logo em seguida diz que não narrou nada à toa ou que desperdiça palavras, utilizando o provérbio “Macaco meu veste roupa” (ROSA, 2006, p. 309), em interpretação figural ao episódio da primeira travessia do Liso sobre o menino que, por estar nu, foi confundido com esse animal, morto e devorado em ritual de canibalismo (assim, queria “camuflar” ou esconder a causa e a culpa da imolação de Diadorim).

As imagens de Deus contrastando com a do Diabo mudam de polo naquela momento, não em uma visão maniqueísta, mas de proximidade e interferência nos acontecimentos. Em leitura tipológica ao final de uma das estorietas no início de **GS:V** - o caso da cegueira dos filhos de Aleixo - Riobaldo questiona a seu interlocutor o fato de Deus ter tido misericórdia dele ao torná-lo um homem bom, depois de seu arrependimento dos pecados, por que não tivera antes, castigando as crianças que nenhuma culpa tinham do crime do pai?: “Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e

me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles menininhos tinham?” (ROSA, 2006, p.12-13).

Na Bíblia há diversos exemplos em narrativas e passagens em que Deus faz com que os filhos paguem pelos erros, pecados e transgressões cometidos por seus pais ou antepassados, como na seguinte declaração: “[p]orque eu, Iaheweh, teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e a quarta geração dos que me odeiam” (Êx 20, 5). No Antigo Testamento isso apontava para um acontecimento: a morte de Cristo, que iria pagar pelos pecados de nossos pais primordiais: Adão e Eva. Na segunda parte de **GS:V**, por sua vez, o próprio Riobaldo apresentaria a dúvida de ter visto Diadorim “pagar” pelas consequências de seu suposto pacto com o Diabo.

Ainda sobre o Caso de Aleixo, um aspecto sobre Deus refletido na literatura rosiana é a dúvida humana sobre por que Deus, sendo bom, permitira ou criara o mal. O próprio Jó ao fazer questionamentos semelhantes ouvira de Jeová a sua insignificância para questioná-lo, numa das partes mais belas, poeticamente falando, presentes na Bíblia:

Onde estavas quando, quando lancei os fundamentos da terra? Dize-mo, se é que sabes tanto. (...) Alguma vez deste ordens à manhã, ou indicaste à aurora um lugar, para agarrar as bordas da terra e sacudir os ímpios? (...) Foram-te indicadas as portas da Morte, ou viste as portas da sombra da morte? Examinaste a extensão da terra? Conta-me, se sabes tudo isso. De que lado mora a luz, e onde residem as trevas (Jó 38, 4-19).

Há também uma outra resposta dessa natureza no **Novo Testamento**, no livro de Romanos: “Mais exatamente, quem és tu, ó homem, para discutires com Deus? Acaso a obra dirá ao seu artífice: Por que me fizeste assim? O oleiro não pode formar da sua massa, seja um utensílio para uso nobre, seja outro para uso vil?” (Rom 9, 20-21). Assim como a Jó o Deus bíblico não apresenta a Riobaldo justificativas para seus atos, desígnios ou propósitos.

Outro contraste de Deus com o adversário espiritual da humanidade nesse início da segunda parte do romance é um espelhamento com a sucessão de nomes que Riobaldo atribuí ao Diabo: “Deus não devia de ajudar a quem vai por santas vinganças?! Devia. [...] Mas, então? Ah, então: mas tem o Outro – o figura, o morceirão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carochão, do pé-depato, o mal-encarado, aquele – o-que-não-existe! Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra” (ROSA, 2006, p. 301).



Esse momento em que Riobaldo começa aplicar outros predicativos espelha-se também com o início da primeira parte de GSV quando ele também atribui vários nomes ao Diabo, antes de iniciar as estorietas, como: “O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos...” (ROSA, 2006, p. 39). Enquanto Riobaldo apresenta dúvidas sobre a existência do Diabo, apesar dessa pluralidade de nomes, sobre Deus ele não apresenta nenhuma dúvida pois não apresenta outros homônimos para designá-lo em sua obra. Mas possui dificuldade para defini-lo em uma imagem ou arquétipo. Mas isso não é exclusividade do narrador ou do próprio Guimarães Rosa. O arquétipo de Deus é um dos mais complexos em ser representados na Literatura e ou nas artes em geral. Como representar um ser que é infinito e eterno, cujos desígnios são difíceis de precisar? O Próprio Frye diz que “Nenhuma palavra – como por exemplo, “Ser” – é aplicável a Deus, porque palavras são finitas e Deus não o é: o verdadeiro Deus está “escondido”, além de todo o pensamento.” (FRYE, 2004, p. 35). Há também a problemática em explicar como Deus pode ser três e, ao mesmo tempo, um só, pois no começo do **Evangelho de João** é dito que “No princípio o verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (Jo 1,1). Em várias edições da Bíblia, em nota de rodapé, é demonstrada a ligação dessa passagem de **Gênesis** quando Deus fala: “Façamos o homem à nossa imagem e à nossa semelhança” (Gn 1, 26). Por que falava no plural? Deus não era apenas um? Mas está implícita ali a alusão cristã à trindade (Pai, Filho e Espírito Santo) ou ao momento em que Jesus diz: “Eu e o pai somos um” e “Antes que houvesse Moisés e Abraão Eu Sou.”

Riobaldo vive na dúvida paradoxal se o diabo existe e não-existe, apesar de toda essa variedade linguística de nomes, ao contrário de Deus. Associamos isso com o medo de narrar, presente na primeira parte do romance, na qual ele também apresenta uma dúvida: “Refiro ao senhor: um outro doutor, doutor rapaz, que explorava as pedras turmalinas no vale do Araçuaí, discorreu me dizendo que a vida da gente encarna e reencarna, por progresso próprio, mas que Deus não há. Estremeço. **Como não ter Deus?!**” (ROSA, 2006, p. 60, grifo meu). Todavia, na segunda parte, no episódio da Fazenda dos Tucanos diz 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?” (ROSA, 2006, p. 343, grifo meu).

Um momento que constata a reversibilidade de Deus e o Diabo na segunda parte de **GS:V** é quando o mesmo predicativo que ele usara para designar o Diabo, ou seja, “homem dos avessos”, era atribuída a Deus: **“Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados.”** (ROSA, 2006, p. 340, grifo meu), em sincronia quase perfeita com uma releitura do **Novo Testamento**, pois quando fazemos uma leitura direcionada não há como não fazer associações imediatas com o que buscamos nessa mesma leitura. Assim foi surpreendente encontrar o seguinte trecho **“Assim foi: que Deus era fortíssimo exato – mas só na segunda parte;** e que eu esperava, esperava, esperava, como até as pedras esperam.” (ROSA, 2006, p. 342, grifo meu).

Ocorre também um retorno às origens com a canção de Siruiz, sendo que só naquele momento ele encontra a vila do Urubu, que estava na primeira estrofe dessa canção. Nesse mesmo trecho também reafirma a existência e a intervenção de Deus e nega a do Diabo:

Urubu? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiqüíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. **Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar.**” (ROSA, 2006, p. 309, grifo meu).

Ainda nessa passagem que estamos tratando há uma repetição do episódio do encontro com o menino, com o reaparecimento de um outro barqueiro e outra travessia de rio. Todavia há uma reversibilidade do que acontecera no temor de que a canoa de peroba afundasse:

E então se deu que tínhamos esbarrado em frente da Lagoa Clara. Já era o do Chico – o poder dele – largas águas, seu destino. A ver, o porto-de-balsa, que distava pouco. Travessia, ali, podia ser perigosa, com tantos soldados vizinhos. A gente se apartar? Ah, mas o que bastava o balseiro se chamar: – “Hô, passador! Hô, passador!...” – ele viesse. Assim, para uma invenção, que se teve. O balseiro só avistando João Vaqueiro e o Fafafa – estes ele então podia passar, com cinco dos cavalos, falavam que era para uns caçadores. (ROSA, 2006, p. 305).

Mas naquele momento o barqueiro “levou a gente travessia fácil, frentendo a boca do Urucuia. Ah, o meu Urucuia, as águas dele são claras certas.” (ROSA, 2006, p. 306) e aqui vemos a estória reiniciar de outra maneira: Riobaldo não sente mais medo de atravessar o rio como acontecera quando era menino. A dúvida, a incerteza, cede lugar à coragem e ele faz questão de afiançar isso à Diadorim: “Você tem receio, Riobaldo?” – Diadorim me perguntou. Eu?! Com ele em qualquer parte eu embarcava, até na prancha de Pirapora! – “Vau do mundo é a coragem...” – eu disse.” (ROSA, 2006, p. 305).

Desta forma, encerram-se os recuos e avanços e o desordenamento cronológico e inaugura-se uma nova ordem narrativa linear. Assim como no livro de Gênesis a terra era sem forma e vazia e Deus colocou ordem ao caos, o mesmo sucede em **GS:V** na segunda parte do romance quando os acontecimentos narrados são aplainados e Riobaldo invoca Deus (antes do Diabo no momento do pacto) para auxiliar na vingança contra Hermógenes e Ricardão em uma “releitura” nas suas lembranças, quando conjectura se tivesse feito um pacto com Ele ao invés do Diabo. As dúvidas e questionamentos sobre Deus também cessam na segunda parte. Há uma certeza que ele está em tudo, da mesma forma como tudo agora começaria a ser enxergado e tornar-se claro, como a ordem proferida por Deus no início de Gênesis para que houvesse “luz” até a revelação da identidade de Diadorim.

## **6.2 “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei!”: a Fazenda dos Tucanos**

Luiz Roncari, em **O Brasil de Rosa**, analisa o episódio da casa na Fazenda dos Tucanos como o oposto do julgamento de Zé Bebelo, ou seja, de civilizado retorna-se à barbárie: “O episódio da Fazenda dos Tucanos é uma espécie de negativo do Tribunal. Tudo o que este representa de escolha, altura, ganho de civilização, formação e vida, aquele revela o seu contrário: fatalidade, queda, baixeza, barbárie, como a liquidação dos cavalos, suspeita e morte. “(RONCARI, 2004, p. 262). Mas há outros espelhamentos com fatos anteriores e posteriores.

Nesse episódio, com cerca de cinquenta páginas com pormenorizadas descrições, Joca Ramiro e Medeiro Vaz estão mortos e Riobaldo é indicado para chefia do bando mas se recusa a assumir. Sucedem-se então as chefias de Marcelino Pampa e a

de Zé Bebelo, que retorna do exílio para vingar a morte de seu ex-adversário. O bando chega a fazenda, recentemente abandonada, depois de um tiroteio no Ribeirão-do-Galho-da-Vida, do qual Riobaldo saiu baleado no braço. Como interpreta Andrea dos Reis Collaço, em sua dissertação de mestrado, esse ferimento foi o que, mais à frente, causou uma dormência nos braços e que o impediu de atirar na batalha final contra Hérmogenes para salvar a vida de Diadorim. (COLLAÇO, 2008, p. 25).

Inesperadamente, o bando é encurralado pelo grupo de Hermógenes que cerca a casa. Em meio ao tiroteio Riobaldo é convocado por Zé Bebelo, com uma voz de “combinação” e não de “autoridade”, para um local separado dentro da casa, uma espécie de escritório ou gabinete. Lá, o líder solicita ao jagunço letrado que escrevesse uma carta aos soldados do governo informando a localização de onde estavam todos eles naquele momento. A narrativa demonstra que Riobaldo suspeita de traição por parte de Zé Bebelo para cumprir seus propósitos políticos de eleger-se deputado junto ao Governo vigente. Como a imagem de Zé Bebelo é desconstruída, Riobaldo realmente inicia sua ascensão como chefe jagunço com o ressurgimento do interesse e ambição pelo poder, o desejo de ser grande e mandar em todos tal como acontecera no episódio do Julgamento. Para reforçar ele recebe ali, na Casa dos Tucanos, a confirmação do nome de Urutu Branco pelo próprio Zé Bebelo, como em um ritual: “Ah: o *Urutu Branco*: assim é que você devia se chamar...” (ROSA, 2006, p. 338).

Em meio a todo o tumulto, ou seja, no centro da casa, estaria “o diabo na rua, no meio do redemunho” e o rio Chico, o São Francisco, “longe não se estava” daquele lugar, em espelhamento com o episódio do encontro com o menino, lembrando sempre os perigos de uma travessia, a necessidade de se ter coragem e a força (proveniente do amor por Diadorim) para lidar com tudo isso, pois naquele momento as águas também eram traiçoeiras e podiam fazer a canoa virar.

Essa decisão de tomar o comando, declarada na Fazenda dos Tucanos, é cumprida após o suposto pacto com o demônio, feito nas Veredas Mortas, quando finalmente o jagunço “perde sua inocência original”. De certa forma, o caminho de sua auto-afirmação é também o “caminho dos infernos”, aquele que o leva a perdição. (COLLAÇO, 2008, p. 73). Portanto, resume-se abaixo, a leitura desse espaço como uma personificação da história de Riobaldo:

Os postos de Riobaldo ao longo do episódio marcam seu percurso interior. Do quarto que ocupa quando chega à Fazenda até a saída da casa no último grupo, passando pela janela, o escritório e a varanda, os caminhos que percorre são a impressão física das maneiras como as batalhas e sua vida se cruzam. Nesse sentido, **a própria Casa se torna o espelho de representação de sua história**. Diversas são as passagens que o associam a ela ou que personificam a construção. (COLLAÇO, 2008, p. 73, grifo meu).

Naquele local, segundo a mesma pesquisadora, também estaria metaforizada a perda de Diadorim nas entrelinhas, sendo que o distanciamento físico e temporal dos dois começa a partir daquele lugar. Diadorim estava longe do templo, do sagrado e de seu coração, na interpretação de Collaço:

O curioso desse trecho da narrativa é que também na varanda Riobaldo encontra Diadorim. Seguindo a lógica da identificação do narrador com a Casa, seria de esperar que o seu amor/amigo estivesse no seu interior. No entanto, o episódio da Fazenda dos Tucanos marca um ponto de vida para o jagunço. Ali se processa grande parte da tomada de poder, e é justamente esse poder paulatinamente adquirido por Riobaldo que promove o afastamento de seu companheiro. (COLLAÇO, 2008, p. 55)

Francis Utéza, por sua vez, analisa o episódio da Casa da Fazenda dos Tucanos como um templo no qual, enquanto ocorre a batalha, no centro do caos o espaço-tempo é abolido e atinge-se um “ponto de inversão do Centro”. Se o arquétipo de um templo é reconstruído naquele momento da narrativa e nas lembranças de Riobaldo, evidentemente, ali também ocorre um ritual, realizado para queimar as energias negativas acumuladas e recuperar as forças para prosseguir na jornada:

Nestas condições, o discurso do velho fazendeiro revela-se, na integralidade, como uma imensa liturgia: na véspera do aniversário da noite de São João, celebra o drama arquétipo das Veredas Mortas, a Paixão do jagunço Riobaldo, segundo um ritual fundado na magia verbal, num sacramento que, ao reatualizar o conjunto dos acontecimentos representados – ou seja, tornando-os tão verdadeiros e reais como no mesmo instante em que se realizaram pela primeira vez -, lhes conferiria toda a carga energética de que eram portadores então, *in illo tempore*. Por isso, e unicamente por isso, faz sentido o narrador esconder informações que então ainda eram desconhecidas do protagonista – nomeadamente a feminilidade de Diadorim. Não é o problema de narrar com efeitos de “suspense”, trata-se antes de retomar os dados iniciais e fundamentais. (UTÉZA, 1994, p. 224).

Há evidentemente uma sacralização desse espaço pois, para o pesquisador, a Casa dos Tucanos é “um daqueles lugares privilegiados onde se esposam o Céu e a Terra.” (UTÉZA, 1994, p. 227), um ponto de convergência onde se fundem as potências

de alto e de baixo ou um regresso às fontes primordiais. Nesse ensejo Mircea Eliade aponta que uma das estratégias para regredir ao tempo primordial da Criação, além da estratégia de reproduzir as ações de seus heróis no passado, uma ideia ou modelo exemplar celestial era de construir templos ou desenvolver rituais sendo que a “rememoração e reatualização do mito ajudam o Homem a distinguir e a reter o real” (ELIADE, 1976, p. 124). Segundo esse mitólogo, por essa repetição cria-se uma sensação de ordem fixa e duradoura na dinâmica do Universo. Nesse contexto, o tempo sagrado nivela-se com o presente profano e torna o Homem contemporâneo dos atos sobrenaturais dos grandes heróis do passado. Ao extrair dos mitos esses exemplos ou modelos exemplares do passado, o ser humano consegue ampliar sua coragem de enfrentar as adversidades da vida, construir e reconstruir sua cultura, orientar suas atividades cotidianas e superar o medo de colonizar certas áreas do planeta. (ELIADE, 1976, p. 128). Em suma, uma das principais formas que asseguram ao homem a lembrança do que seus antepassados fizeram no princípio dos tempos é “reviver” esses acontecimentos através da recontação dos mitos e representá-los em arquétipos. Conforme Mircea Eliade (1972), os homens reconstróem templos para imitarem arquétipos onde todos os rituais são “reatualizações” para lembrar um mito que existiu no passado.

Por analogia, uma metáfora de “atualização” sobre o arquétipo bíblico do templo é quando, no **Novo Testamento**, Jesus usa a si mesmo para apresentar uma nova aliança na qual ele seria o verdadeiro santuário de encontro entre Deus e os homens para adoração, daquele momento em diante:

Derrubai<sup>21</sup> esse templo e em três dias o levantarei. Disseram então os judeus: Quarenta e seis anos levou este templo para construir e tu vais levantá-lo em três dias? Ele, porém, falava do templo que é o seu corpo. Por isso, quando ele ressuscitou dos mortos, lembraram-se os seus discípulos de que ele dissera isso e creram na Escritura e nas palavras que Jesus tinha proferido. (Jo 2, 19-21).

No **Antigo Testamento** a tipologia para esse templo (o próprio Cristo), que agora era indestrutível e eterno, apareceu primeiramente no êxodo pelo deserto, após a aliança feita no monte Sinai, quando foi necessário fazer um templo desmontável, com

---

<sup>21</sup> Observa-se que Jesus utilizou o verbo no imperativo “derrubai” e não “Eu derrubarei”, algo que os judeus não souberam interpretar como explica em nota Lourenço: ““Derrubai”: segunda pessoa do plural (imperativo aoristo, *lúsate*, que poderia ter igualmente o sentido “desfazer”. (LOURENÇO, 2017, p. 330).

tendas, devido a peregrinação, para que Deus pudesse habitar no meio de seu povo. Assim fez Moisés, por ordem do próprio *Iahweh* e seguindo um modelo que Ele mesmo instruiu: “E me fareis um santuário para que eu possa habitar no meio deles. Segundo tudo o que eu te mostrar para modelo do tabernáculo, e para modelo de todos os seus móveis, assim mesmo o fareis” (Êx 25, 8, 9). É importante ressaltar, em nossa análise, que esse santuário portátil era uma réplica (ou figura) de um outro Templo que havia nos céus, sendo que no livro de Hebreus é dito que os antigos sacerdotes, “[e]stes realizaram um culto em **figura** e **sombra** das coisas celestes, assim como foi Moisés de acordo com a instrução divina, quando estava para construir o tabernáculo. Foi-lhe dito, com efeito: “Vê que faças todas as coisas de acordo com o modelo que te foi mostrado no monte” (Hb 8,5, grifo meu). Reiteramos que “sombra” sempre remete ao fato de não ser algo original, e sim projeção de algo muito maior. Depois de os israelitas adentrarem na Terra Prometida, Deus não permitiu a construção de um templo fixo no reinado do rei Davi por este ser um homem que participou de muitas guerras e derramado muito sangue. Somente após sua morte seu filho Salomão construiu esse Templo que, em seu interior, guardava a arca da “aliança” (algo que deveria sempre ser lembrado e renovado em cultos).<sup>22</sup>

Dessa forma, assim como o templo é um local de encontro com o divino, intimidade e invocação, a partir da Casa dos Tucanos, Riobaldo torna-se mais seguro de

---

<sup>22</sup>Armstrong relata que no 70 d.C. quando o imperador Vespasiano conquistou Jerusalém e os soldados romanos entraram nos pátios do templo, encontraram já cerca de seis mil judeus fanáticos preparados para lutar até o último sopro de vida. Quando viram o templo incendiar-se emitiram gritos horríveis e alguns até se lançaram nas chamas enquanto outros contra as espadas romanas em suicídio coletivo. E ao verem que nada mais poderia impedir sua destruição, não fizeram mais nenhum esforço de defender o resto da cidade de Jerusalém, sendo que “Durante séculos o templo se situara no coração do mundo judaico e era o centro para a religião judaica. Fora destruído ainda uma vez, mas agora não seria reconstruído.” (ARMSTRONG, 2007, p. 57). Isso confirma a crença cristão que o verdadeiro templo agora, assim como o paraíso perdido de que falava Jhon Milton, só seria construído no interior do ser humano, pois agora o Cristo viveria dentro dos seus. Após a diáspora dos judeus, no ano de 691 d.C., os muçulmanos construíram justamente nas ruínas do Templo de Salomão (que só restou o Muro das Lamentações), o Domo da Rocha (Qubbat As-Sakharah) no interior da Mesquita de Omar (Al-Aqsa), devido à, segundo à crença, ter sido o lugar onde o profeta Maomé subiu aos céus, conduzido pelo anjo Gabriel. Atualmente esse é o local é o mais disputado do mundo por ser sagrado para as três principais religiões da humanidade e um ponto de tensão, pois os judeus não podem reconstruir o Templo de Salomão sendo que, se destruírem esse local, sagrado para o islamismo, eclodiriam uma guerra santa sem precedentes. Entretanto para os cristãos isso não é mais necessário, pois não precisa-se mais sacrificar cordeiros (e os judeus só podiam fazer isso no Templo de Salomão), pois o próprio Cristo já se oferecera como o mais perfeito sacrifício.

si, questionador da autoridade de seus antigos líderes e desejoso de tomar o poder. Inicia-se realmente a sua ascensão como líder, consagrada na cerimônia ou ritual da casa dos tucanos.

### **6.3 “...de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão”: o pacto**

O fracasso da primeira travessia do Liso do Suçuarão provoca uma grande reviravolta com a sucessão da liderança do bando mas mesmo com a liderança de Zé Bebelo e seu conhecimento sobre táticas de guerras o grupo de jagunços não consegue encontrar o inimigo, que sempre escapa, e obter a vitória. É quando Riobaldo, ao saber que Hermógenes tinha realizado um pacto com o Diabo e tinha o corpo fechado, decide fazer o mesmo como única solução para por fim a sua jornada, pois sentia-se cansado de lutar e deseja abandonar a jagunçagem e viver em paz. No entanto, acha-se impossibilitado de tomar tal decisão por amor a Diadorim.

Consumido pelo desejo de vingança, toma a direção de um lugar chamado Veredas Mortas onde passa uma noite inteira em vigília. Nesse momento lembra-se de Diadorim pouco antes do momento do pacto e, mais uma vez, do episódio do encontro com o menino, lembrando-lhe sempre que carecia de ter coragem. De efetuar a travessia mesmo que a canoa era afundável e ele não sabia nadar:

Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro, guiando meu ânimo para se aventurar a travessia do Rio do Chico, na canoa afundadeira. Esse menino, e eu, é que éramos destinados para dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! O que era o direito, que se tinha. O que eu pensei, deu de ser assim. (ROSA, 2006, p. 409).

Passa então invocar o senhor das trevas pelos seus mais conhecidos nomes: Satanás e Lúcifer. Entretanto Riobaldo relata que “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto.” (ROSA, 2006, p.422). Acreditando ter consumado o pacto e ter sido possuído por algo, assumindo o nome de Urutu Branco sua personalidade também muda, de retraído e indeciso, para um Riobaldo sedento pelo poder, a qual o próprio Zé Bebelo, lhe cede o comando com o apoio dos demais.



Tipificado anteriormente analisamos que na perspectiva bíblica a ausência de um pacto reflete a falta, obviamente, rompimento ou falta de alianças. Assim como o julgamento marca a passagem da barbárie para o estado civilizado, o pacto é um arquétipo na civilização ocidental que reflete assim como na história de Israel, com o renovo de uma nova aliança, findavam-se o exílio, a errância, o banimento e a peregrinação constante, ao final do romance, Riobaldo se estabelece como fazendeiro abastado e cessam as guerras no sertão.

Em diversas culturas, como já mencionamos, ao ser celebrado um pacto é exigido a imolação de um ser, animal ou humano, rei ou príncipe, primogênito e também virgem para renovação dos ciclos da vida e das estações. Em **GS:V** isso não seria cobrado de imediato a Riobaldo e ele não sabia do preço para se tornar um líder e eliminar Hermógenes, mas somente depois acontece, como aponta Galvão (2008) com um preço demasiado alto: Diadorim morre em combate corpo a corpo com Hérmogenes, revelando, após o desvelamento de seu cadáver que era uma mulher, tornando, enfim, o grande amor que Riobaldo sentia poder ser aceito, mas não mais possível de ser consumado. Todos os seus esforços para agradar o amigo foram nulos pois o Diabo “usou Diadorim como instrumento e sua morte como resultado.” (GALVÃO, 2008, p. 268). Todavia a dúvida permanece em toda a narrativa de Riobaldo: o pacto realmente foi realizado com o Diabo? Essa certeza nunca é dada, assim como a existência dessa entidade, como ele mesmo busca sua nulidade: “Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele?”. Todavia o pacto é o cerne de **GS:V** e o leitor o aceita como sido efetivado, como explana Antonio Candido:

O leitor aceita normalmente o seu pacto com o diabo, porque Grande sertão: veredas é um livro de realismo mágico, lançando antenas para um supermundo metafísico, de maneira a tornar possível o pacto, e verossímil a conduta do protagonista. Sobretudo graças à técnica do autor, que trabalha todo o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito, - lentamente preparada, sugerida por alusões, a princípio vagas, sem conexão direta com o fato, cuja presciência vai saturando a narrativa, até eclodir como requisito de veracidade.[...] Mas o importante é que, mesmo que não tenha ocorrido, o material vai sendo organizado de modo ominoso, que torna naturais as coisas espantosas (CANDIDO, 2002, p. 77).

Acrescentando a essa visão, Benedito Nunes diz que “A interrogação de Riobaldo sobre a existência do Diabo, e conseqüentemente, sobre a possibilidade de ter

sido pactário, é a pergunta acerca do Destino, isto é, a pergunta em torno da predeterminação ou da liberdade da sua existência.” (NUNES, 1983, p. 17). Assim, como diz o próprio Riobaldo, tudo é pacto, confirmando um arquétipo do inconsciente coletivo de sempre haver um acordo com as forças da natureza para a renovação dos ciclos: “Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso.” (ROSA, 2006, p. 312).

#### **6.4 “...quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”: a segunda travessia do Liso do Suçuarão**

Na segunda travessia do Suçuarão buscaremos o arquétipo do êxito em uma travessia rumo à ascensão, isto é, a subida do modelo em “U” northropiano rumo ao paraíso, fim dos sofrimentos ou Nirvana. Conforme visto no esquema do espelho duplo, elaborado por Frye, a travessia dos hebreus no deserto no **Antigo Testamento** rumo à terra prometida durou quarenta anos, e “espelha-se” com a travessia de Jesus Cristo, no **Novo Testamento**, em outro deserto, mas que durara apenas quarenta dias. Na primeira travessia, o povo de Israel não passou na prova e todos pereceram, morrendo no deserto por terem reclamado demais contra Deus. Somente os filhos deles, além de Kalebe e Josué, alcançaram a terra de Canaã. Ao final do livro de **Deuteronômio**, Moisés morre em frente à terra prometida e apenas a contempla de longe, mas não entra. Isso representa a impossibilidade de somente a Lei, rituais e ordenanças, redimirem o homem, pois essa tarefa seria incumbida e cumprida somente pelo Cristo, por sua redenção.

Já em **GS:V**, o fato de Riobaldo colocar dos dois episódios da travessia do Liso distantes, um no início e outro na segunda parte do romance, conduzem o leitor a refletir, após ultrapassar o lapso temporal da narrativa, o que fez com que a primeira travessia não tivesse tido êxito e sim a seguinte.

Na segunda travessia, já mais seguro de si pelo fato de ter realizado o pacto com as forças ocultas, Riobaldo elabora então um plano para fazer novamente a travessia do Liso do Suçuarão. Com a resoluta e certa coragem de que agora o Diabo o auxiliava, planeja realizar esse feito sem cargueiros com mantimentos e nem tropa de jegues para carregar água, dentre outros apetrechos. É então que acontece o inacreditável: a

travessia de nove dias é efetuada sem as mesmas dificuldades da anterior. Primeiramente o sol não era tão abrasador, pois o céu ficou nublado: “A gente estava encostada no sol. Mas, com a sorte nos mandada, o céu ennuveou, o que deu pronto mormaço, e fresco.”; em seguida encontraram gado e gordos veados para se alimentarem: “Eh, achamos reses bravas – gado escorraçado fugido, que se acostumaram por lá, [...]também dois veados a gente caçou – e tinham achado jeito de estarem gordos... Ali, então, tinha de tudo?”; e por fim não pensaram de sede com antes, pois misteriosamente apareceu água: “Digo – se achava água. O que não em-penas água de touceira de gravatá, conservada. Mas, em lugar onde foi córrego morto, cacimba d’água, viável, para os cavalos. Então, alegria.”. E além de encontraram tudo que necessitavam para a travessia e não perderam-se no caminho, perambulando em errância: “O que era – que o raso não era tão terrível? Ou foi por graças que achamos todo o carecido, não obstante no ir em rumos incertos, sem mesmo se percurar? De melhor em bom, sem os maiores notáveis sofrimentos, sem em-errar ponto.” (ROSA, 2006, p. 508-509). Porém no meio da travessia, há um espelhamento da cobrança e do castigo que se seguirá a tudo aquilo, no pressentimento que Diadorim compartilha com seu companheiro, e que ele relembra através das neblinas de Siruiz:

No que eu no meu destino não pensei. Diadorim, em sombra de amor, foi que me perguntou aquilo:

“Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada, algum dia pode que terá bom fim feliz?”

Ao que eu, abirado, reagi:

“Mano meu mano, te desconheço?! Me chamo não é Urutu-Branco? Isto, que hei-de já, maximé!”

Diadorim persistiu calado, guardou o fino de sua pessoa. Se escondeu; e eu não soubesse. Não sabia que nós dois estávamos desencontrados, por meu castigo. Hoje, eu sei; isto é: padeci. O que era uma estúrdia queixa, e que fosse sobrosso eu pensei. Assim ele acudia por me avisar de tudo, e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. (ROSA, 2006, p. 504).

Aqui, pensando que Diadorim estivesse referindo-se sobre o fato de Medeiro Vaz não ter conseguido realizar a travessia na primeira vez, Riobaldo afiança-se no orgulho de seu novo nome. Inserimos aqui nossa interpretação arquetípica bíblica sobre o sucesso da travessia, para além do resultado do pacto com o Diabo, como aparentemente se alude: a adoção do nome Urutu Branco.

No **Antigo Testamento** a primeira mudança significativa de nomes e que traziam uma promessa é a de Abrão (pai elevado) para Abraão (pai de muitas nações).

Nas Escrituras está implícito que, quando acontecia uma mudança de nomes também estava implícito que Deus estava alterando ou interferindo no destino dessa pessoa. Para Abrão era um sinal de uma nova aliança:

Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás pai de uma multidão de nações. E não mais te chamarás Abrão, mas teu nome será Abraão, pois eu te faço pai de uma multidão de nações. Eu te tornarei extremamente fecundo, de ti farei nações, e reis sairão de ti. Estabelecerei minha aliança entre mim e ti, e tua raça depois de ti, de geração a geração, uma aliança perpétua. (Gn 17, 5-7).

Em seguida Deus muda o nome da mulher de Abraão, Sarai (estéril) para Sara (mãe de reis e príncipes; fértil): “Deus disse a Abraão: “A tua mulher Sarai, não mais a chamarás de Sarai, mas seu nome é Sara. Eu a abençoarei, e dela te darei um filho; eu a abençoarei, ela se tornará nações, e dela sairão reis e povos,”” (Gn 17, 15-16).

Mas o mais lembrado é a mudança do nome de Jacó (usurpador, traiçoeiro, o que segura o calcanhar), o qual roubara a benção e o direito de primogenitura de seu irmão Esaú, mas um dia, depois de atravessar o vau de um rio, lutara a noite inteira com um anjo de Deus, quando recebeu o nome de Israel (que luta com Deus e não sucumbiu, vencedor, que reina com Deus):

Naquela mesma noite, ele se levantou, tomou suas duas mulheres, suas servas, seus onze filhos e passou o vau do Jacob. Ele os tomou e os fez passar a torrente e fez passar também tudo o que possuía. E Jacó ficou só. E alguém lutou com ele até surgir a aurora. Vendo que não o dominava, tocou-lhe na articulação da coxa, e a coxa de Jacó se deslocou enquanto lutava com ele. Ele disse: Deixa-me ir, pois já rompeu o dia. Mas Jacó respondeu: “Eu não te deixarei ir se não me abençoares.” Ele lhe perguntou: “Qual é o teu nome?” – “Jacó”, respondeu ele. Ele retomou: “Não te chamarás mais Jacó, mas Israel, porque foste forte contra Deus e contra os homens, e tu prevaleceste.” Jacó fez esta pergunta: “Revela-me teu nome, por favor.” Mas ele respondeu: Por que perguntas pelo meu nome?” E ali mesmo o abençoou. (Gn 32, 23-30).

Sobre nomes não revelados, como observamos ao final da batalha de Jacó com o Anjo, recordamos em **GS:V** o nome de Diadorim que este solicita à Riobaldo para ser pronunciado apenas em segredo e entre os dois: “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (ROSA, 2006, p. 156) Todavia nem mesmo Reinaldo é de fato o nome “dela” e, assim como seu nome, sua identidade como mulher ficaria em oculto até o momento da “revelação” em sua morte,

a qual associamos com a mesma profecia que ocorrerá no livro **Apocalipse** (revelação em grego) no qual haverá um novo nome, ainda desconhecido: “Ao que vencer darei a comer o maná escondido, e dar-lhe-ei uma pedra branca, e na pedra um novo nome escrito, o qual ninguém conhece, senão aquele que o recebe” (Ap 2, 17). No livro de Isaías também há uma profecia que Deus “a seus servos chamará por outro nome”. (Is 65, 15).

**Figura 12:** Jacó lutando com o Anjo, de Gustavo Doré.



Fonte:<[https://www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/aGen3224Dore\\_JacobWrestlingWithTheAngel.jpg](https://www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/aGen3224Dore_JacobWrestlingWithTheAngel.jpg)>\_Acesso em 07/07/2019.

Colocando em evidência os dois episódios de travessia do Liso do Suçuarão separados entre os dois lados do romance, ou seja, antes e depois do episódio da Guararavacuã e de uma forma figural constatamos que essa separação ocasionou interpretação sobre ocorrerem momentos opostos da vida de Riobaldo: sua personalidade antes hesitante e temerosa, para outro corajoso e ambicioso pelo poder. Após a Guararavacuã do Guaicuí, ele admite seu amor por Diadorim e deseja usurpar o

direito da primogenitura para ter seu reconhecimento junto ao pai simbólico Joca Ramiro, adotando para isso outro nome que melhor representasse ou personificasse a coragem.

### **6.5 “...*morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim*”: A imolação da virgem Diadorina**

A frase “*o diabo na rua, no meio do redemunho*”, que inclusive aparece como epígrafe em várias edições de **GS:V**, finalmente explica-se (ou espelha-se) na batalha final contra Hermógenes onde também deixa em aberto a causa de haver morrido Diadorim e outras indagações: castigo pelo pacto? A exigência não revelada do Diabo sobre o preço a ser cobrado? Por que, afinal, Riobaldo tivera que conhecer aquele menino de olhos verdes? Por que Maria Deodorina “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor” e Riobaldo a ser abrasado pelo resto de seus dias a sofrer pela lembrança de um amor que não se consumou por sua covarde hesitação?

Após terem liquidado Ricardão, Riobaldo e seu bando partem para um povoado chamado paredão, onde ocorre o último embate contra Hermógenes. O local é evacuado pelos moradores que, pressentindo a batalhar, fogem para o mato. Entrincheirados e usando a mulher de Hermógenes como isca, presa em um quarto de sobrado, os jagunços preparam a emboscada, colocando homens em vários pontos estratégicos. Decorre-se toda a noite e, pela manhã, finalmente ouvem-se tiros. Entretanto o plano de Riobaldo não acontece como ele planejara pois é o inimigo que faz um ataque surpresa vindo de um caminho inusitado. Durante o tiroteio Diadorim sugere que Riobaldo procure um local alto para poder mirar melhor, ao que seu amigo esgueira-se pelos quintais até chegar no andar de cima do sobrado onde tem um campo de visão completo da batalha que estava acontecendo e poderia ter uma pontaria mais certa.

É o momento de pagar o seu alto preço.

Primeiramente Riobaldo sente uma dor de cabeça intensa. Logo depois ouve uma risada que parece que vem do profundo e escondido dentro de si mesmo. Tenta afrontar o Diabo pelo nome mas, sem explicação, acaba pronunciando a palavra Sertão:

Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Donde

desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes – S... – *Sertão... Sertão...* (ROSA, 2006, p. 591).

Os tiroteios cessam e os dois exércitos de jagunços, cada qual em um lado da rua, vão de encontro a outro, se chocando em uma batalha que passava a ser corpo-a-corpo. Riobaldo assiste, paralisado, Diadorim avançar em corrida contra Hermógenes com o punhal na mão para vingar a morte do pai. Ao narrar o combate entre os dois Riobaldo menciona três vezes a frase “o diabo, na rua, no meio do redemunho” e é somente nesse momento que alcança-se a compreensão de esta frase ter sido mencionada tantas vezes anteriormente no livro, desde a epígrafe. Era a consumação de seu destino:

Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. Atirar eu pude? [...] A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – “Tua honra... Minha honra de homem valente!...” – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. (ROSA, 2006, p. 594).

Além da dor no braço devido ao ferimento de tiro que Andrea Collaço (2008) apontou como uma das causas de Riobaldo não ter conseguido atirar no momento do embate de Diadorim e Hermógenes, acrescentamos também que, logo no início do romance, antes de falar sobre o bezerro erroso, Riobaldo mirava e fazia pontaria. Por quê? Devido à um mal que acontecera em sua mocidade e, devido à isso, treinava diariamente como se em seu inconsciente estivesse a querer voltar no tempo para mudar um mal.: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. **Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade.**” (ROSA, 2006, p. 07, grifo meu). E esse grande mal, que acontecera sua vida, por meio da técnica figural, agora compreendemos.

Também pouco antes do episódio do julgamento de Zé Bebelo acontece um fato que ficara gravado na mente de Riobaldo (ressaltando sempre que a morte de Diadorim já tinham acontecido e não havia separação temporal na mente do narrador e de certa forma esses fatos estavam juntos, concomitantes) quando acelerou o galope para

alcançar Diadorim e outro jagunço chamado Caçanje, que estavam umas duzentas braças à frente, um redemoinho vem ao seu encontro assombrando seu cavalo trazendo uma folha seca sobre os olhos e a orelha do animal, fazendo-o estancar e quase cair, ao que a palavra redemunho aparece três vezes também, de forma premonitória:

Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe – a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramaredo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus. Mas Diadorim e o Caçanje se estavam lá adiante, por me esperar chegar. – “Redemunho!” – o Caçanje falou, esconjurando. – “Vento que enviesa, que vinga da banda do mar...” – Diadorim disse. Mas o Caçanje não entendia que fosse: *redemunho* era d’Ele – do diabo. O demônio se vertia ali, dentro viajava. Estive dando risada. O demo! Digo ao senhor. Na hora, não ri? Pensei. O que pensei: *o diabo, na rua, rio meio do redemunho...* **Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá.** E até o Caçanje e Diadorim se riram também. Aí, tocamos. (ROSA, 2006, p. 245).

Outras três referências ao redemunho e o Diabo, que já estava marcada em seu subconsciente, é quando, primeiramente, no início do livro interroga-se a si mesmo e ao interlocutor vindo da cidade, sua existência: “Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças [...] E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... O diabo na rua, no meio do redemunho...” (ROSA, 2006, p.10); a segunda é quando fala da habilidade de Reinaldo em guerrear: “O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; [...] E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. *O demônio na rua, no meio do redemunho...*” (ROSA, 2006, p.158); e a terceira é no momento do pacto:

Ao que não vinha – a lufa de um vendaval grande, com Ele em trono, contravisto, sentado de estadela bem no centro. O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar. (...)Nós dois, e tornopio do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...* Ah, ri; ele não. Ah eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 2006, p. 421).



Todas essas lembranças ou espelhamentos, refletem-se agora no momento da batalha, que ele assiste, paralisado e impotente:

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...

[...] *o Diabo na rua, no meio do redemunho...* O senhor soubesse... Diadorim – eu queria ver – segurar com os olhos... Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes. [...] A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...* Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... (ROSA, 2006, p. 594-595).

A imolação<sup>23</sup> de um inocente ou ser virgem em sacrifício ou pagamento pelos pecado de outrem é sem dúvida, o arquétipos mais recorrente na Bíblia, repetidos de formas diferentes em várias histórias, cenas, personagens e metáforas, pois sem morte ou derramamento de sangue, não há remissão dos pecados, para que aja o renovo dos ciclos em culturas primordiais, quando o outono e o inverno representam a velhice e a morte, e a primavera, o renascimento.

Além de Willian Blake, outro autor que inspirou Frye foi James Frazer, autor de **O Ramo de Ouro**. O título é derivado da lenda de um ramo que concedia a imortalidade e que brotava em uma árvore localizada no bosque sagrado dedicado à deusa virgem Diana. A árvore era vigiada noite e dia sem descanso por um sacerdote guerreiro que morreria e imediatamente teria seu lugar ocupado por outro se baixasse a guarda (lembremos da árvore da vida do livro de Gênesis, guardada por querubins ao oriente do jardim do Éden e uma espada inflamada que andava ao redor para guardar o caminho que conduzia a ela). A partir desse mito primordial James Frazer demonstra

---

<sup>23</sup> Escolhemos a palavra “imolação” ao invés de “holocausto” por essa última designar mais os judeus que foram mortos nos campos de concentração de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial. Conforme Armstrong, no Evangelho de Mateus relata “a multidão judia gritar pedindo a morte de Jesus: “Que o sangue dele caia sobre nós e sobre nossos filhos”, palavras que durante séculos inspiraram os pogroms que fizeram do anti-semitismo uma doença incurável na Europa.” (ARMSTRONG, 2007, p. 79), todavia, durante a escrita dessa tese me ocorreu a interpretação de que os próprios judeus foram também uma imolação, pois somente após a morte dos cerca de seis milhões no Holocausto, é como se uma aliança tivesse sido refeita e o preço de um pacto (pelo menos parcialmente) pago, pois os maiores líderes mundiais aceitaram e apoiaram a volta dos judeus à sua antiga terra que culminou com a criação do Estado de Israel, em 1948.

que todas as lendas sobre a criação do mundo e do homem possuem uma mesma composição arquetípica: um deus ou rei morto que ressuscita ou que deve dar lugar a um novo possa assumir; uma árvore da vida ou de algo ou alguém que precisa ser sacrificado para que o ciclo regenerativo possa prosseguir, dentre outros. Esses elementos estão ligados aos mesmos ciclos da natureza (primavera, verão, outono e inverno) e da própria vida humana. Esse é um dos arquétipos mais presentes no inconsciente coletivo da humanidade, além do mito da necessidade do sacrifício de um inocente (virgem) em benefício da renovação das plantações e da própria vida coletiva. Assim vemos no Egito o mito de Osíris, no antigo Egito; Deméter e Perséfone na mitologia grega, ou dos ritos de sacrifício humano dos astecas dedicado ao deus Xipe-Totec, divindade da agricultura, primavera, estações e do renascimento. Transpondo para a Bíblia é surpreendente a patente relação, mesmo com a distância temporal, histórica e cultural com a figura de Jesus Cristo, o propósito de seu sacrifício e a relação com um cordeiro branco, puro, imaculado e sem defeito físico algum. Mais surpreendente ainda é quando refletimos que os povos astecas, maias e outros pré-colombianos escolhiam o guerreiro mais belo para ser sacrificado e depois devorado em ritos canibais (assim como em muitas tribos indígenas brasileiras acontecia com guerreiro prisioneiro mais valente, conforme narrado em **O Guarani**, de José de Alencar) e o mesmo constatamos quando é dito nos Evangelhos por Jesus Cristo, acerca de si mesmo sobre o que aconteceria após sua morte sacrificial de que “Todo aquele que comer da minha carne e beber do meu sangue terá a vida eterna e eu o ressuscitarei no último dia”. É quase desnecessário chamar a atenção para a ressurreição e eternidade da vida presentes nesses dizeres e que estão presentes nos arquétipos coletivos, e que se reproduzem simbolicamente nos rituais cristãos do pão e do vinho na Santa Ceia ou o hábito de não comer carne vermelha durante a sexta-feira santa e a quaresma. Confirmando Auerbach: “A idéia de um deus sacrificado não era inteiramente novo; encontramos-la, sob diversas formas nos mitos anteriores; porém (...) sustentada pela lembrança da personalidade e das palavras de Jesus, constituiu-se numa nova revelação extremamente sugestiva e fecunda” (AUERBACH, 1997, p. 57).

E assim como somente a morte do próprio Cristo, no exato momento em que entregou seu espírito, trouxe a revelação de que era verdadeiramente o filho de Deus, assim ocorrerá em **GS:V**, conforme a seguir.

## 6.6 “*Tal que assim se desencantava*”: O rasgar do véu, a consumação e a revelação de tudo

Depois de acordar após ter perdido os sentidos, Riobaldo vê que os jagunços já estavam recolhendo os companheiros mortos em batalha. Fica então sentado no banco da parede, em estado de letargia, escutava as vozes em meio à uma neblina de dor, não sabendo que o pior estava por vir. A mulher de Hermógenes (que na verdade odiava o ex-marido) rogou “Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...” (ROSA, 2006, p. 509) o qual foi posto em cima de uma mesa. Riobaldo o contemplava ainda tentando distinguir as formas por meio de seus molhados olhos enquanto a mulher limpava a face de Diadorim com uma toalha embebida. Quando passa a limpar o corpo sucede a dolorosa revelação, na cena considerada uma das mais belas do romance por sua beleza trágica de retratação:

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo mundo sair. Eu fiquei. (...) Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse... Diadorim – nú de tudo. E ela disse: -“A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! (...) justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no ítimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia<sup>24</sup>, como eu soluzei meu desespero. (ROSA, 2006, p. 598-599).

Esse é o momento epifânico onde tudo se completa e – pelo menos parte das indagações lacunares e reticentes de Riobaldo sobre o sentimento por Diadorim, sua identidade misteriosa e a ambiguidade entre o bem e o mal – explicam-se. Tempo e espaço se dilatam sendo que passado, presente e um futuro de possibilidades, que nunca serão alcançados, tornam-se um só por várias associações ou uma somatória de todos os acontecimentos. Tudo em um ítimo de segundo, sendo que as palavras na boca do narrado e do próprio vocabulário humano não são suficientes para abarcar todo o turbilhão de sentimentos. A consciência plena da separação definitiva. Riobaldo

<sup>24</sup> O rio Urucúia é mencionado diversas vezes em **GS:V** na qual destacamos o trecho em que Riobaldo diz que sua vida era semelhante a esse rio, que por fim, iria desaguar no mar. Ou seja, toda sua vida, ou a narrativa do romance, converge para esse momento fatídico.

encontra finalmente a possibilidade de seu amor...e o perde para sempre, sabendo que a partir de então continuará sua existência vivendo ilusoriamente do que nunca lhe pertencera de fato. Diadorim retornava ao Deus-Pai e seu sorriso lhe acenaria ao longe através da neblina de Siruiz. Agora viveria para sempre somente dentro de si, em uma tentativa de reconstrução do paraíso que não vivera, pois nunca alcançara de fato. É a iluminação de tudo. O ápice do espelhamento e que modificaria para sempre e irreversivelmente a vida do protagonista tal como, no início do romance, ele já renunciara:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram. (ROSA, 2006, p. 191).

Voltando mais precisamente para o significado do termo epifania é importante observar que ele tem sua origem na Bíblia, como significado religioso, para somente depois ser transporto para a Literatura. E aqui, em **GS:V** vemos, verdadeiramente, um “retorno” do termo ao sentido bíblico com novas roupagens, o qual procuraremos explicar agora. Segundo dicionários o termo epifania apresenta dois significados: o primeiro como “aparição ou manifestação divina” e o outro como “festividade religiosa com que se celebra essa aparição” (HOLANDA, 1975, p. 541). Érick Teodósio do Nascimento, em sua dissertação **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos**, descreve o termo original em grego *epiphaneia* como significando “manifestação” ou “aparição” e a qual alguns teólogos entendem como as formas ou meios que Deus se revela aos homens de forma natural ou misteriosa, surgindo de forma súbita e desaparecendo também de forma repentina. Na Bíblia, o termo está relacionado principalmente com o nascimento de Cristo e a sua volta no dia do grande arrebatamento. Mas há outros momentos epifânicos na Bíblia, tanto no **Antigo** como no **Novo Testamento**, onde “é possível visualizar como a epifania apresenta-se como forma de consolidar, transformar e modificar aquele que a vive.” (NASCIMENTO, 2016, p. 33). Um deles é quando Abraão recebe a visita da encarnação de Deus e de dois anjos nos carvalhais de Manre, quando ele estava assentado à entrada da tenda, no maior calor do dia recebendo a promessa que, dentro de um ano, sua esposa Sara daria luz a um filho, mesmo os dois já sendo de idade avançada; outro momento epifânico na vida

de Abrão é quando ordenado por Deus à conduzir seu único filho Isaque para ser sacrificado no monte Moriá, mas antes de executar a ordem ouve uma voz do céu que grita que não lhe fizesse mal, pois agora sabia-se que ele temia a Deus e não lhe negara seu único filho; outra é quando a ira de Deus se revelou contra as cidades de Sodoma e Gomorra que foram destruídas com chuva de enxofre e fogo; Também quando Deus se revelou a Moisés no momento epifânico da sarça ardente que não se consumia; no dilúvio que durou quarenta dias e inundou a terra por mais de um ano, exterminando todos os seres vivos, com exceção dos que estavam na arca; no momento em que o profeta Elias, conforme narrado no livro de Reis, após três anos e meio de seca, ora a Deus suplicando chuva, ao qual é atendido; a descida do Espírito Santo à Terra, no dia de Pentecostes, logo depois a ascensão de Cristo ao céus e quando os apóstolos oravam fervorosamente e a casa onde estavam se encheu de um vento impetuoso e línguas de fogo desceram dos céus como uma manifestação e resposta do poder de Deus, concedendo-lhes o cumprimento da promessa de Jesus, que era necessário que fosse embora junto ao pai, para que o Espírito Santo lhes fosse enviado, pois o “véu tinha sido rasgado” por ele, ou seja, tudo que impedia de comunicação e acesso ao pai; e ainda na ocasião em que Deus se revela a Saulo na estrada de Damasco, quando este estava em perseguição aos cristãos e vê uma grande luz que o faz cair do cavalo cego por ficando cego por três dias; e, por fim, a maior revelação ou epifania de todas na Bíblia, que é o próprio Cristo ou Deus, se revelando em carne aos homens (NASCIMENTO, 2016, p. 33-34).

Por essas características apresentadas observamos que o momento epifânico ou de revelação conduz uma mudança de estado, como o da ignorância ao conhecimento, tal como a Peripécia em Édipo, ao saber a verdade de seu nascimento e que matara o pai e casara com a própria mãe.

A epifania, portanto, é fugaz mas, paradoxalmente, duradoura e permanente em suas reverberações posteriores como um choque avassalador. Uma revelação sem precedentes que faz com que o ser possua uma nova visão do mundo e de si mesmo e se reavalie, nunca mais tornando o mesmo:

O incômodo da epifania, entretanto, pode ser duradouro. Após o instante em si, a percepção da necessidade de mudança pode se solidificar na mente como algo ruim. A comparação entre a vida antes e depois da epifania também não é algo agradável, visto que pode ser encarada como uma mudança tardia. A personagem, então, se encontra face a face consigo mesma, pois, no ato da

epifania – íntimo, particular e solitário por definição –, ela atingirá uma autorrealização, possível somente naquele átimo de tempo. [...] Importante é ressaltar o caráter fugaz da epifania em si, apesar de que, por definição, ela gere consequências posteriores. A epifania é um momento paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que é fugaz, é também pleno de percepção e de lucidez, resultando em uma possível resolução de um problema humano. (NASCIMENTO, 2016, p. 40).

Transposto para a Literatura, observamos que a epifania é muito recorrente na obra da escritora Clarice Lispector, embora ela nunca tenha mencionado esse termo em seus contos e romances, mas parecendo mesmo assim estar usando-o intuitivamente, sem demonstrar consciência do processo. Benedito Nunes, maior referência de Clarice Lispector, apresenta estudos analíticos da epifania na linguagem e nos personagens da escritora, evidenciando ser essa sua característica mais peculiar ou perceptível. Nunes (1989) atribui a esse momento o nome de “descortínio silencioso” e, em um ensaio de mesmo nome, utiliza o termo epifania ao referir-se a técnica clariceana onde, quase sempre, as protagonistas estão conduzindo suas vidas de forma banal, corriqueira e harmônica, quando subitamente um acontecimento inusitado, caótico, desencadeia sentimentos que causam incômodos e sentimentos complexos de serem descritos e, posteriormente, uma imersão reflexiva sobre a vida e que a fazem nunca mais tornar a serem o que eram antes ou voltar ao equilíbrio normal. Através da linguagem, Benedito aponta que Clarice tenta recriar mimeticamente essa experiência epifânica em múltiplas possibilidades, como diz em sua análise sobre **A Paixão Segundo GH**:

A epifania literária atingiria sua plena concretização quando não somente a personagem passa por ela, mas também quando o autor consegue transpor para o texto a mesma sensação, e o leitor atinge a total consciência do que está ocorrendo. Aqui a epifania será entendida como o momento fugaz e passageiro em que há uma suspensão da realidade para dar lugar a um instante de realização por parte da personagem. Essa percepção precisa ser intensa o suficiente para que transcenda o literário e encontre entendimento no leitor. (NASCIMENTO, 2016, p. 44).

A morte de Cristo na cruz, foi outra morte foi uma revelação que iluminou tudo que acontecera antes e depois na história Bíblica: desde o jardim do Éden, quando foi profetizado que um filho da mulher iria pisar na cabeça da serpente, passando por todas as cenas bíblicas e metáforas que representavam a imolação de um cordeiro, até o momento em que o véu do templo se rasgou de baixo para cima, após o momento que o Cristo entregou seu espírito. Frye contempla como unificação, em que os momentos do

antigo e o novo testamento se fundem, segundo Aguiar, interpretando o pensamento de Frye no exemplo da centralidade de Cristo:

O cordeiro de Abraão, ao substituir Isaque ao sacrifício, prefigura o de Cristo. Mas ambas as imagens dramáticas, a do cordeiro e a de Cristo na cruz, só atingem seu significado pleno ao se considerar sua relação. Se é verdade que a imagem de Cristo na cruz, no Novo Testamento, “resolve” a do cordeiro de Abraão, ela só tem eficácia significativa exatamente por realizar essa “resolução”. (AGUIAR, 2004, p. 276).

Tipologicamente o encontro de Riobaldo e Diadorim na Guararavacã, também sugere o ponto epifânico do amor entre ambos, mas somente a morte ou o sacrifício de Diadorina representa a epifania para que a paz volte ao sertão e Riobaldo finde sua peregrinação. Confirmando o verso da canção de Siruiz que flutuava sempre em sua memória “cadê a moça virgem?”, ela era virgem... e assim deveria permanecer, para confirmação de um arquétipo coletivo de tempos imemoriais na história da humanidade.

#### **6.7 “...quando deu o verde nos campos.”: as bodas do noivo**

Ao final do romance, em uma espécie de epílogo - tendo em vista que o narrador ameaça encerrar reiterando três vezes que a estória “acabou”, estava “acabada” e “acaba”, Riobaldo se despede de todos e parte, com sua existência considerada terminada sem mais nenhuma esperança ou alento em continuar a viver. Primeiro retorna às Veredas Mortas onde “Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida?” (ROSA, 2006, p. 600-601). Logo depois sua saúde vai esvanecendo até cair doente de uma forte febre terçã, sendo conduzido por amigos à fazenda de Josafá Ornelas, onde é tratado por sua esposa, filhas e parentas. Até que, após passar seu período de convalescença:

[...] um dia, eu estava repousando, no claro estar, em rede de algodão rendada. Alegria me espertou, um pressentimento. Quando eu olhei, vinha vindo uma moça. Otacília.

Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo. Afirmando ao senhor, minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adiante de amor. Ela tinha vindo com a mãe. E a mãe dela, os parentes, todos se praziam, me davam Otacília, como minha pretendida. (ROSA, 2006, p. 603).

Em **GS:V** um problema, pelo menos, “soluciona-se” com o noivado de Otacília. Riobaldo era dilacerado, ao longo de sua vida por três amores: Nhorinhá, Otacília e Diadorim. O amor pela prostituta Nhorinhá simboliza o carnal e físico. O que sentia por Diadorim era o inacessível, proibido e incerto que o desinquieta e tirava seu sossego. E entre esses dois extremos está Otacília, representando o equilíbrio, estabilidade e fim de sua longa jornada ou errância pelo sertão, paz e proteção, cicatrizando suas feridas, pois como o mesmo diz “Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe. Mas isto foi tantos meses depois, quando deu o verde nos campos.” (ROSA, 2006, p. 603).

Ao logo do romance, a imagem de Otacília sempre aparece associada à lugares calmos, onde reina a paz e a alegria. O próprio local onde ela morava, a Fazenda Santa Catarina, era designada como alegre e ela como “sol dos rios”. Comparando Otacília com Diadorim anteriormente ele diz: “Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vim, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília. Otacília – quando eu pensava nela, era mesmo como estivesse escrevendo uma carta. Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo?”.

Ou em outro momento:

Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. Depois lhe conto; tudo tem o tempo. Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compesar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro?... **Todo tormento.** (ROSA, 2006, p. 140, grifo meu).

Sobre o fato que Diadorim não terminaria com Riobaldo, nem que seria sua esposa mesmo após a revelação e sim Otacília, já estava espelhado desde as primeiras páginas do romance quando o narrador conta que a pedra de topázio, que seria de Diadorim, pertence agora à sua esposa: “[e]u trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!” (ROSA, 2006, p.61). E também quando diz “Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça. Moço: toda saudade é uma espécie de velhice.” (ROSA, 2006, p. 40). Antes do momento do pacto nas Veredas Mortas ele também lembra de Otacília,



em nossa leitura sobre o arquétipo do pacto e a imagem da noiva estarem ligados ao fim da errância:

[n]ão toco no nome de Otacília? Nela eu queria pensar, na ocasião; mas mal que, cada vez, achava mais custoso. A ser que se nublando a substância da recordação, a esquecida formosura. [...] Só um vexame, de minha extração e da minha pessoa: a certeza de que o pai dela nunca havia de conceder o casamento, nem tolerar meu remarcado de jagunço, entalado na perdição, sem honradez costumeira. (ROSA, 2006, p. 410).

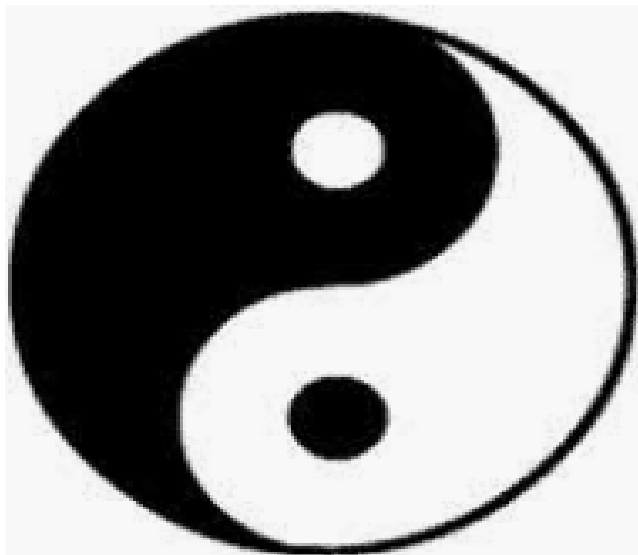
O arquétipo bíblico do noivo e da noiva no *Cântico dos Cânticos* acontece com a representação rural de um rei casando-se com sua terra e essa mesma imagem expande-se com a expansão de Israel e a aliança com seu Deus. Em Isaías (62, 4-5) a terra de Israel é representada metaforicamente como viúva, desamparada, sem marido, assim como a protagonista do livro de Rute. No cristianismo passa a ser representado arquetipicamente bíblico com a imagem de Cristo e sua Igreja. Mas esse arquétipo é mais significativo em três momentos das Escrituras e que queremos destacar agora e, em todos, sendo a noiva que é conduzida ao noivo, assim como aconteceu à Riobaldo: o primeiro é na história do casamento de Isaque e Rebeca, no capítulo 24 de **Gênesis** em uma tipologia das núpcias do cordeiro Jesus com sua noiva, a Igreja, que acontecerá no livro de **Apocalipse**, último livro da Bíblia. Abraão manda seu servo, Eliseu, buscar uma noiva para seu filho Isaque entre sua parentela, ao que este, depois de orar a Deus pedindo um sinal (uma mulher que lhe desse água de seu cântaro antes de a si mesma) encontra Rebeca, que vai, por sua própria sua vontade, ao encontro de seu noivo desconhecido. A segunda referência é a parábola sobre as dez virgens, cinco prudentes e cinco loucas, que pegaram suas candeias e “saíram ao encontro do noivo”.

E por fim, no livro de Apocalipse quando se anuncia que “estão para realizar-se as núpcias do Cordeiro, e sua esposa já está pronta” (Ap 19, 7). E também como a cidade da Nova Jerusalém é representada como uma noiva: “Vi também a cidade santa, a nova Jerusalém, que descia do céu, da parte de Deus, ataviada como noiva adornada para o seu esposo. Então, veio um dos sete anjos [...] dizendo: Vem, mostrar-te-ei a noiva, a esposa do Cordeiro.” (Ap 21, 2- 9).

Não podemos deixar de rememorar que no meio, no centro, no encontro dos opostos há a evocação da união de macho e fêmea; do positivo e negativo; o bem e o mal. Esse arquétipo do inconsciente coletivo é traduzido pela figura do Ying-Yang, mas na Bíblia é representado pelas figuras da noiva e do noivo, como já dissemos, no livro

**Cânticos dos Cânticos**, nas parábolas de Jesus e no **Apocalipse**. Uma união que não se consuma, sempre é bom lembrar, pois o termo noivo nunca é substituído por marido e mulher, na figuração Bíblica.

**Figura 13:** Ying-Yang



Fonte: <<https://www.significados.com.br/ying-yang/>>. Acesso em: 12/05/18.

Se atentarmos bem, constataremos que a metáfora bíblica de que homem e mulher serão “uma só carne” é algo impossível de acontecer literalmente, pois o ato sexual só concede que essa “ilusão” seja momentânea ou fugaz. Northrop Frye faz uma interessante analogia sobre o ordenamento bíblico de que marido e mulher serão “uma só carne”. O ato sexual, no clímax, pode conceder essa ilusão de que são um “único corpo”. Mas ela é passageira. A própria relação sexual, com o êxtase, é fugaz. Um prazer que logo se esvai.

O ser humano, segundo Frye, sempre vive em um conflito arquétipo entre sua parte individual e a social, problema esse que soluciona-se no livro de Apocalipse com a união do noivo e da noiva que, afinal, tornam-se um só, metaforizado na ausência de templos na Nova Jerusalém:

O autor do livro da Revelação, ao descrever a Nova Jerusalém, é bastante enfático ao fato de que não haverá mais Templo pois, conforme sua explicação, esse lugar agora desnecessário pois havia a presença constante do próprio Deus. Consequentemente, nessa metáfora simbólica, está implícito a

união do noivo e da noiva na qual as construções da cidade são apenas uma, ou seja, uma casa de muitas moradas. (tradução minha).<sup>25</sup>

Também juntamente com o arquétipo do encontro do noivo e da noiva, ao final da segunda parte do romance, há uma retomada do arquétipo bíblico do pai (Deus) ou retorno ao lar do filho pródigo, pois Riobaldo, ao saber da notícia da morte de seu pai, Selorico Mendes, recebe também a notícia que recebera vultuosa herança, configurando-se, assim como um pacato e próspero fazendeiro e um retorno a paz idílica.

**Figura 14:** O retorno do filho pródigo, de Gustavo Doré.



Fonte: <[https://www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/dore\\_pt.htm](https://www.creationism.org/images/DoreBibleIllus/dore_pt.htm)> Acesso em 27/11/2019.

---

<sup>25</sup> The author of Revelation, in describing the New Jerusalem, is very emphatic that there was no Temple therein, because, as he explains, the place of the Temple has been taken by the body of God. There is, consequently, in this metaphorical symbolism, the unity of the bridegroom and the bride in which all the buildings of the city are one building, the house of many mansions. Fonte: <<https://heritage.utoronto.ca/content/video/bible-and-english-literature-northrop-frye-full-lecture-5>> Acesso em 05/09/2019.

Finda-se, enfim, sua jornada pelo sertão. Todavia a narrativa romanesca retorna ao infinito, representado pelo símbolo da Leminiscata, ao fim de **GS:V**, abrindo-se para inúmeras indagações que incessantemente estarão em busca de novas respostas e interpretações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quando o sol se levanta e seu poder mágico se manifesta, o caos torna-se um cosmo. O homem intervém na confusão do universo; aprofunda, reduz, congrega; reúne os elementos conexos, separa, divide, decompõe e repõe o essencial em pequenas pilhas. As diferenças ampliam-se, o equívoco é eliminado ou então devolvido à univocidade. Pelo desenvolvimento da explicação e o cerceamento da classificação, chega-se pois, às formas fundamentais. (JOLLES, 1976, p. 29).*

Ao chegar ao final dessa tese não poderia encontrar palavras com maior equivalência para traduzir o que sinto a não ser as que foram elaboradas pelo próprio Guimarães Rosa, através da fala de seu personagem Riobaldo: “a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou.” (ROSA, 2006, p. 35). Realmente, consegui fazer a “travessia” desse rio com êxito, mas, em uma analogia com o conto “a terceira margem do rio”, do mesmo autor, encontrei também uma outra margem, que não previra quando essa pesquisa foi iniciada.

Entre elas está a constatação que o “espelhamento” dos episódios de **GS:V**, entre a primeira e a segunda parte desse romance, não acontece de uma forma tão perfeita, sequenciada ou sincronizada. Todavia o esquema bíblico em “U” de Frye, através de uma visão mais distanciada e ampla, pode ser contemplado em nossa análise, seja na forma invertida ou não. Mas assim como um raio de luz incide sob um prisma fazendo com que suas reverberações sejam quase imprevisíveis, assim sucedeu-se.

Avaliando se os objetivos foram alcançados nessa tese, primeiramente ao ter usado a Bíblia - o mais lido livro do mundo - para desencadear mais uma interpretação de **GS:V**, demonstrando a “universalidade” desse último em seus temas, evidencia-se que esse objetivo principal foi alcançado. Para Frye, as maiores obras da Literatura Ocidental refletem, de alguma forma, uma faceta dos temas bíblicos e **GS:V** apresentou várias. Entre as cenas-padrão que pude identificar com maior recorrência estão o jardim do Éden, o exílio e a errância, o deserto de provação, o inferno, a usurpação do direito de primogenitura, a imolação ou sacrifício de um ser virgem para renovação, o pacto, o templo, o julgamento, as representação de Deus e do Diabo sobre o noivo e a noiva, dentre outros. Esses elementos estão na trajetória da humanidade - conforme contido na Bíblia, de **Gênesis** à **Apocalipse**- desde a expulsão do Éden, passando a peregrinação, redenção e retorno a Terra Prometida, reproduzindo também mitos que estão presentes

nos ciclos da vida e das estações: primavera, verão, outono, inverno; nascimento, morte e ressurreição.

Ao longo dessa análise procurei também interpretar alguns questionamentos sobre a ordem narrativa do romance: por que tantos recuos e avanços? Por que Riobaldo tarda em iniciar o verdadeiro relato? O que deseja afastar em suas lembranças? Por que a segunda parte do romance repete-se em outra ordem?

Propor essas associações demonstrou que o afastamento ou lapso temporal de alguns acontecimentos em **GS:V** revelou-se necessário. Na primeira parte ou primeiro canto Riobaldo tenta reconstruir o amor por Diadorim afastando as lembranças mais terríveis, padecendo na culpa e remorso; na Guararavacã foi o momento em que mais chegou perto do paraíso e, pelas metáforas sexualizadas, constatei que “aconteceu” a relação sexual que nunca houve de fato, isto é, no plano imaginário. Ali também ocorreu a “desambiguização” ou a separação do bem e do mal, pois Riobaldo descobre que ama Diadorim de fato. A ambiguidade é o resultado natural da metáfora e, conforme vimos paradoxalmente em estudos como o de Walnice Galvão, também é o cerne de **GS:V**, representada na natureza do bem e do mal e refletidos na dualidade de Diadorim. Na segunda parte ou canto refiz a trajetória em linha reta na qual tenta-se alcançar essa felicidade, ou retorno ao paraíso, através de elementos como o estabelecimento de um templo, o êxito em uma travessia por um deserto, um pacto e uma imolação. Mas em ambas as partes há o sentimento de perda, em querer alcançar ilusoriamente o que já partira para sempre: a consumação do amor por Diadorim.

Através de suas transposições e equivalências metafóricas desse sentimento de perda e culpa, a canção de Siruiz se repete em várias partes. As sentenças: “carece de ter coragem” e “O Diabo na rua, no meio do redemunho” também. O caso da Maria Mutema, assim como o julgamento de Zé Bebelo foram acontecimentos que se detiveram mais na memória de Riobaldo e mereceram maiores detalhamentos, pois refletem a busca pela absolvição de sua culpa ou o remorso.

Em outra leitura, ou em um objetivo que não esperava, foi alcançado ao final dessa tese: interpretei que mesmo “inconcluso”, o amor de Riobaldo e Diadorim, por si só, desagradaria aos princípios bíblicos, principalmente no **Antigo Testamento**. Todavia observei que a segunda parte de **GS:V** salva esse amor inconcluso, com a adoção de Riobaldo pelo mesmo pai de Diadorim (Joca Ramiro), em uma analogia com o amor de Cristo (nosso irmão), e seu intermédio para a reconciliação do gênero

humano com o pai (Deus). Conforme também a visão de Frye e que empreendemos na primeira e segunda parte do romance: “[a]s imagens apocalípticas sexuais, por exemplo, tendem a se tornar matrimoniais ou virginais; o incestuoso, o homossexual e o adúltero ficam no lado demoníaco.” (FRYE, 2014, p. 289).

Conseguiu-se nessa tese também aplicar o conceito mimético como ativo e não passivo; não como cópia, mas como um conhecimento próprio do homem. Segundo Compagnon, um dos autores que souberam explicar bem isso foi Northrop Frye, que buscou uma resposta sobre o porquê de alguns padrões literários repetirem-se constantemente ao longo da História, conforme Aguiar:

Frye (...) guarda a idéia de que os poetas e escritores ao tornarem-se maduros atingem o que ele chama de um “ring of authority”. Poderíamos traduzir essa expressão por “anel de saber”. Segundo ele, é a compreensão de que as imagens, antes de espelharem o mundo presente, são carregadas de tradições próprias; as imagens vêm sobretudo de imagens anteriores que se desdobram, se aninham e buscam novos sentidos. (AGUIAR, 2004, p. 276).

Flávio Aguiar prossegue dizendo que isso vale para qualquer obra literária individual, isto é, “como uma sucessão de acontecimentos dispostos no tempo, mesmo que haja *flashbacks* e antecipações reveladoras (...) como uma estrutura simultânea de imagens e situações que se articulam. (AGUIAR, 2004, p. 276). Da mesma forma só conseguimos perceber essa técnica figural e a própria questão do “meio” na obra rosiana em um processo de releitura, confirmando que relação do leitor com o texto literário sempre será de uma “recriação”.

Nesse contexto é importante salientar, ao final desta pesquisa, que meu intento não foi “depurar” ou “dissecar” o texto literário de Guimarães Rosa em busca de uma semelhança literal com a técnica de espelhamento bíblica ou o texto da Bíblia em si, condenando tudo que não fosse igual ao original. Toda escrita é também uma “reescrita”; uma forma de “reatualização”. Há uma grande diferença entre o que é “literal” e o que é “literariedade” ou, em outras palavras, o que torna ou caracteriza um texto como especificamente literário, pois ele nunca é “decifrado”, mas “interpretado”. E se toda interpretação fosse previsível ou estivesse subordinada a um credo e até mesmo óbvia como o resultado da somatória de dois mais dois, o objeto dessa interpretação jamais poderia ser designado como um texto literário de alta qualidade. Em suma: o que fiz em minha análise não foi somente buscar semelhanças ou condenar

o que não é literalmente igual ao texto bíblico, mas indagar: o que essa técnica de espelhamento se faz em **GS:V**? Como ela se atualiza?

Também é preciso deixar bem claro que não se afirmou aqui que essa técnica é utilizada pelos escritores de forma imperativa ou obrigatória, correspondendo ao mesmo que querer discutir se Guimarães Rosa utilizou consciente ou inconscientemente essa estratégia, algo para o qual nunca teremos a resposta. O que foi feito foi buscar uma “reinterpretação” do espelhamento bíblico no romance em estudo, perguntando sempre de que forma esses “empréstimos” das Escrituras poderiam encontrar “ecos” na narrativa rosiana ou, em outras palavras, de que maneira eles foram “ressignificados” ou “remanipulados”, encontrando equivalentes literários no texto. Não estou também com isso, evidentemente, almejando tolher a capacidade criativa ou criadora de Guimarães Rosa, pois, conforme Jolles:

(...) como o gênero romance se apropria de formas literárias que o antecederam, tais como os contos de fadas e os mitos orais, é uma abordagem interessante para refletir sobre o fazer literário, sobre a distinção entre o que se denomina inspiração e cópia, mas escolhendo por fim, o conceito de recriação como o mais apropriado, sendo que “temos, por fim, obras literárias que, cada uma por seu lado, **se apoderam** de uma parcela, **de um extrato, e o convertem, tomando-o em si e por si**, numa forma literária, **numa realização única.**” (JOLLES, 1976, p. 75, grifo meu).

Assim, a leitura de elementos bíblicos na obra de Guimarães Rosa não pode ser avaliando como influência preponderante em sua obra, mas também não pode ser reduzida. Tendo consciência de que qualquer obra literária de grande magnitude, tal como **GS:V**, sempre ganha com a releitura, espero ter realizado mais uma “travessia” pelo universo rosiano nos presenteando com um novo aprendizado, um novo olhar, uma nova perspectiva e *insights* sobre a compreensão da experiência humana no mundo e de sua passagem por ele, pois conforme parafraseando Tzvetan Todorov (2009), se a Literatura não nos ajuda a refletir sobre nós mesmos, nossa relação com o próximo e nossa passagem por esse mundo, ela não terá cumprido seu papel primordial.

Mas considerando que essa pesquisa buscou uma desestabilização da Bíblia em seu aspecto religioso para a utilização como aporte teórico e literário, espera-se também, partindo das Escrituras como referente, que tenha contribuído para uma análise relevante e de utilidade imediata para os leitores de **GS:V** e de Guimarães Rosa.



Em lembrança à *mimesis* como figura ou metáfora de um espelho, se colocarmos um defronte a outro, como procedemos nessa tese com as duas partes do romance, cria-se um reflexo que aponta para o infinito. Assim são as obras rosianas, que não se fecham ao final mas sempre geram mais questionamentos, indagações e novas releituras. Esta foi apenas mais uma.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In: FRYE, Northrop. **Código dos Códigos: A Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGUIAR, Flávio. Grande Sertão em linha reta. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Thereza Abelha. (orgs.). **Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC MINAS, 2001.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: UNESP, 1997.
- APOCALIPSE. In: **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARMSTRONG, Karen. **A Bíblia: uma biografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- ATOS DOS APÓSTOLOS. In: **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2002.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARRIGUCCI JR. Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos/ CEBRAP (40)**. São Paulo, Nov. de 1994. p. 7-29.
- AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo: Unesp, 1993.
- BERKHOF, Louis. **Princípios de interpretação bíblica**. São Paulo: Cultura Cristã, 2004.
- BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até os nossos dias atuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BLOOM, Harold. **Jesus e Javé: os nomes divinos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BOLLE, Wille. **Grandesertão.com: O romance de formação do Brasil**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2004.

- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: **Céu, Inferno – ensaios de ideologia e crítica literária**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRUM, Eliane. **A mulher mais importante da vida de Guimarães Rosa foi minha mãe, que lhe deu duas filhas**. Revista Época. Nº 517. 12/04/2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG83083-5856-517,00A+MULHER+MAIS+IMPORTANTE+DA+VIDA+DE+GUIMARAES+ROSA+FOI+MINHA+MAE.html>> Acesso em 16/03/2018.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. **Mito e transformação**. São Paulo: Ágora, 2008.
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antônio. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Natureza da metáfora. In: CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p. 135-156.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- CARDOSO, Mônica. **Os 100 anos da brasileira que casou com Guimarães Rosa e salvou judeus**. Jornal O Estadão de São Paulo. 21 de dez. 2008. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,os-100-anos-da-brasileira-que-casou-com-guimaraes-rosa-e-salvou-judeus,297214>>
- CARONE, Modesto. Um roteiro do conceito de figura. In: AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- COLLAÇO, Andrea dos Reis. **O outro mudar: o episódio da Fazenda dos Tucanos, de Grande sertão: veredas**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília. Brasília, 2008.
- DAMATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. Mana, 2000, vol.6, n.1, p. 7-29.

EVANGELHO SEGUNDO JOÃO. *In*: LOURENÇO, Frederico. Introdução aos quatro evangelhos. *In*: **Bíblia: Novo Testamento: os quatro Evangelhos**. Volume 1. (Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DAWSON, Terence; YOUNG-EISENDRATH, Polly (orgs.) **Compêndio da Cambridge sobre Jung**. São Paulo: Madras, 2011.

DRUMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavras e imagem. O neobarroco em Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa, e em imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert**. São Paulo: Annablume, 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EZEQUIEL. *In*: **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2002.

FIGUEREDO, Thiago da Câmara. **A mimesis através dos espelhos de Machado de Assis e de Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2012.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.

FRAZER, James. **O Ramo de Ouro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Realizações, 2014.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos: A Bíblia e a Literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

FRYE, Northrop. **Words with power: being a second study of “the Bible and Literature”**. Toronto: University of Toronto Press. 2008.

FRYE, Northrop. **Fábulas da identidade: ensaios sobre mitopoética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GÊNESIS. *In*: **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2002.

- GOLSAN, Richard J. **René Girard: mito e teoria mimética. Uma introdução ao pensamento girardiano.** São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- HABIBE, Clóvis. **Grande Sertão: Veredas – o tom do narrador sob a perspectiva da experiência na narrativa de Guimarães Rosa.** Revista Interlocação, v.5, n.5. março, 2012.
- HEBREUS. *In: BÍBLIA DE JERUSALÉM.* São Paulo: Paulus, 2002.
- HOLANDA, Aurélio B. Ferreira. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- ISAÍAS. *In: BÍBLIA DE JERUSALÉM.* São Paulo: Paulus, 2002.
- JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.
- JÓ. *In: BÍBLIA DE JERUSALÉM.* São Paulo: Paulus, 2002.
- JOLLES, André. **Formas simples.** São Paulo: Cultrix, 1976.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- LIMA, Anderson de Oliveira. **A Bíblia como literatura no Brasil: história e análise de novas práticas de leitura bíblica.** Tese (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Makenzie, São Paulo, 2015.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- LOPES, Marcos Aparecido. Resenha. **Revista remate de Males.** 29(1) – jan./jun. 2009  
Disponível em:  
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/.../4004>>  
Acesso em 19 de Ago 2017.
- LORENZ, Gunter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.).* **Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LOURENÇO, Frederico. Introdução aos quatro evangelhos. *In: Bíblia: Novo Testamento: os quatro Evangelhos.* Volume 1. Tradução do grego, apresentação e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MARÇOLLA, Bernardo A. **O Ritmo em Grande Sertão: Veredas.** Revista da Anpoll. V.47, n. 1 (2018).
- MORAIS, Márcia Marques de. **Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas.** 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

- MORAIS, Márcia Marques de. Riobaldo e o contar em desalinho. In: **Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos**. BENJAMIN, Abdala Jr; SCARPELLI, Marli Fantini. (orgs.). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- MORAIS, Márcia Marques de. O romance se fez letra – a metaliteratura em Grande Sertão: Veredas. In: **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. V. 12. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- MORAIS, Márcia Marques de. Grande sertão: veredas – Uma leitura em perspectiva do romance. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; NAZARETH, Maria. **Ensaio sobre leitura 2**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2007.
- MORAIS, Márcia Marques de. Riobaldo e suas más devassas do contar. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Thereza Abelha. (orgs.). **Outras margens: estudos sobre a obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica/PUC MINAS, 2001.
- NASCIMENTO, Érick Teodósio do. **A ascensão da epifania em contos modernos e contemporâneos**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2016.
- NICHOLS, Salie. **Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.
- NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: **Seminário de Ficção mineira: de Guimarães Rosa aos nossos dias**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983.
- NUNES, Benedito. **Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.
- OLIVEIRA, Luís Cláudio Vieira. **Contrastes e confrontos na obra de Guimarães Rosa**. O Eixo e a roda. V. 12, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Col. Os pensadores).
- PRIMEIRO SAMUEL. In: **BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, 2002.
- ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RONCARI, Luiz. **A canção de Siruiz/Ziuris**. Teresa - revista de Literatura Brasileira: São Paulo, p. 283-295, 2004.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: Unesp, 2004.

- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2011.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia. Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa: Correspondência com Seu Tradutor Italiano**. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7ª. Edição. São Paulo: Ática, 1990.
- SOBRAL, Adail Ubirajara; GONÇALVES, Mana Stela. **A Bíblia como literatura**. São Paulo: Loyola, 2003.
- TODOROV, Tsvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- UTÉZA, Francis. **João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- WALDEN, Stephen T. Grande Sertão Veredas: de dragão a brasilidade. In: **Luso-Brazilian Review**. V. 33, No. 1 (Summer, 1996), pp. 131 – 140.
- WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. **Leitura literária: enunciação e encenação**. (no prelo). 2015.
- WOTCKOSKI, Ricardo Boone. **A paixão de Cristo segundo São Mateus: estratégias narrativas**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Universidade Metododista. São Bernardo do Campo, 2013.
- VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VERTUAN, Ederson; FUZA, Patrícia Josiane Tavares da Cunha. **Grande Sertão: Veredas na canção de Siruiz**. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 05, nº 02, ago./dez, 2013.