

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa da Pós-Graduação em Letras

Robson Caetano dos Santos

**ESTRATÉGIAS DO CONTAR:**

**Um estudo das micronarrativas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão:  
Veredas*, de Guimarães Rosa**

Belo Horizonte  
2012

Robson Caetano dos Santos

**ESTRATÉGIAS DO CONTAR:**

**Um estudo das micronarrativas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes.

Belo Horizonte  
2012

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S237e Santos, Robson Caetano dos  
Estratégias do contar: um estudo das micronarrativas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. / Robson Caetano dos Santos. Belo Horizonte, 2012.  
77 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Narrativa (Retórica). 2. Euclides da Cunha. 3. Guimarães Rosa. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.0-3

Robson Caetano dos Santos

**ESTRATÉGIAS DO CONTAR:**

**Um estudo das micronarrativas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Márcia Marques de Moraes (orientadora) – PUC Minas

---

Telma Borges da Silva – UNIMONTES

---

Alexandre Veloso de Abreu – PUC Minas

Belo Horizonte, 17 de fevereiro de 2012.

*Dedico à família de Euclides da Cunha, em especial a Denise da Cunha Tostes e à memória de seu pai, Joel Bicalho, pelas palavras amigas de apoio e incentivo.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e isso não é mera praxe, à minha orientadora, professora Márcia Marques de Moraes, pelo carinho, compreensão, paciência e pela aceitação em me orientar.

À CAPES, pela bolsa concedida no segundo ano de meus estudos, sem a qual possivelmente não teria sido possível a conclusão desse curso.

A todas as professoras do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas pelos ensinamentos, pela paixão em ensinar que me foi repassada e pelo grande carinho maternal que dedicam a todos os alunos que passam por essa Instituição. Em especial, às professoras Melânia Silva Aguiar, Ângela Vaz Leão, Suely Maria de Paula e Silva Lobo, Ivete Lara Camargos Walty e Márcia Marques de Moraes. Vocês serão modelos que seguirei durante toda minha vida.

Ao professor Hugo Mari, pelo grande apoio que me dedicou logo no início do curso em minha chegada a Minas Gerais. Seu interesse humano em ajudar pessoas que desejam vencer na vida e propagar o conhecimento e a educação será algo que irei repassar a todos os alunos que terei em minha carreira docente.

A todos meus colegas de curso, especialmente à Rosália Diogo, Márcia Souto Ferreira e Leila Rose Maria que sempre estiverem ao meu lado nos momentos mais difíceis.

A duas grandes amigas em minha cidade natal que torceram sempre por mim com muito ânimo: Irene Correia Ribeiro e Bachira Barakat.

À Junia Batista, grande irmã que encontrei em Belo Horizonte, que compartilhou comigo este sonho e conquista.

Ao pesquisador Juan Carlos, considerado por mim um dos maiores euclidianistas deste país, por suas sugestões bibliográficas em meu trabalho.

Ao professor Heraldo Montarroyo, da UFPA, *campus* de Marabá-PA, que me incentivou, desde o início, na graduação, a buscar o mestrado, me encorajando sempre com as palavras “Você pode”.

Às meninas da Secretaria, Vera, Rosária, pelo sempre carinhoso atendimento e atenção, e muito especialmente à Berenice, a qual registro inestimável ajuda na finalização desta dissertação, a qual me presenteou.

A Deus, sobretudo, pela força dada ao longo dessa jornada.

*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).*

*Nós, os brasileiros, somos herdeiros dos sertões e descendentes dos personagens descritos por Euclides da Cunha e inventados por Guimarães Rosa, tentando atravessá-los para alcançar suas miragens e conseguir a felicidade, embora nessa travessia encorajada por ambos o amor seja oásis momentâneo, passageiro, uma trégua na violência sempre presente, mas, sem dúvida, o seu grande instante, no seio do qual nasceram dois livros que condensam nossos dramas e paixões e que são nossos documentos de identidade, nossos espelhos e nossos rostos. (COSTA, 2006)*

## RESUMO

Esta dissertação faz um estudo comparativo das micronarrativas presentes nas obras *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O estudo tem como norteadores os seguintes questionamentos básicos: qual a finalidade dessas narrativas curtas e aparentemente independentes nas obras em questão? De que recursos se valem os autores para que elas se relacionem e se encaixem harmonicamente com o eixo-central das narrativas? São basilares para esta pesquisa o conceito de encaixe narrativo baseado nas reflexões teóricas de Lucien Dallenbäch sobre o termo *myse en abyme* e o exemplo clássico da obra *Ilíada* através dos chamados “encaixes homéricos” que são os primeiros exemplos de encaixes narrativos de que se tem notícia. Aplicando esse conceito às duas obras, primeiramente de forma separada, depois comparativa, o propósito é evidenciar essas micronarrativas como estratégias de narrar que ligam a multioralidade do povo sertanejo com a textualidade erudita dos escritores. O conceito de encaixe narrativo, além de evidenciar as marcas da oralidade nas duas obras, faz que as lendas, os mitos e credices populares sejam identificados em um nível narrativo diferenciado. Esse “separar sem desvincular-se” demonstra o universo lendário que povoa os sertões no imaginário e nas narrativas orais dos sertanejos em sua similaridade com uma epopeia. Objetivou-se assim, sobretudo, valorizar elementos do universo da oralidade presentes na composição dos romances em questão.

**Palavras-chave:** Encaixe narrativo. *Mise en abyme*. Euclides da Cunha. Guimarães Rosa.



## ABSTRACT

This dissertation is a comparative study of the micronarratives in *Os Sertões*, by Euclides da Cunha and *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa. The study is guided by the following basic questions: What is the purpose of these short narratives and seemingly independent in the works in question? What resources are worth to the authors as they relate to and fit harmoniously with the axis-center of the narratives? In this research is fundamental the concept of “fitting narrative” supported by Lucien Dallenbäch theoretical reflections on the term *mise en abyme*, and the classic example of the *Iliada* through what is called “Homeric fittings”, which are the first examples of narrative grooves ever heard. Applying this concept in the two works, first separately, after comparing them, the purpose is to show how these strategies relate micronarratives linking multioralidade to the people of the backcountry with the textuality of these classical writers. The concept of narrative fit shows the marks of orality in the two works, makes the legends, myths and popular beliefs identified in a different narrative level. This “no separate withdraw from” shows the universe legendary that people in the hinterlands in oral narratives and imagery of the backlanders to its similarity to an epic. The objective is thus especially appreciate the universe elements of orality in the composition of the novels in question.

**Key-words:** Attach narrative. *Mise en abyme*. Euclides da Cunha. Guimarães Rosa.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO PARA ANÁLISE DAS OBRAS.....</b>	<b>23</b>
2.1 Os encaixes narrativos na perspectiva da <i>mise en abyme</i> .....	23
2.2 Os encaixes narrativos: exemplo clássico da <i>Ilíada</i> .....	27
2.3 Teorias complementares.....	32
<b>3 OS ENCAIXES NARRATIVOS EM <i>OS SERTÕES</i>.....</b>	<b>36</b>
3.1 Apresentação da obra.....	36
3.2 As origens e os milagres de Antônio Conselheiro.....	39
3.3 A lenda da Pedra Bonita.....	42
3.4 As profecias apocalípticas.....	43
3.5 As profecias sobre o retorno do Rei Dom Sebastião.....	45
3.6 O tema de <i>Os Sertões</i> reduplicado nas micronarrativas.....	46
<b>4 OS ENCAIXES NARRATIVOS EM <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>..</b>	<b>50</b>
4.1 Apresentação da obra.....	50
4.2 O caso do Aleixo e seus quatro filhos.....	51
4.3 O caso do filho de Pedro Pindó.....	52
4.4 A lenda do brejo matador.....	53
4.5 O caso dos filhos de Rudugério de Freitas.....	54
4.6 Maria Mutema.....	55
4.7 O tema de <i>Grande Sertão: Veredas</i> reduplicado nas micronarrativas....	57
<b>5 CONVERGÊNCIAS ENTRE EUCLIDES E ROSA.....</b>	<b>63</b>
5.1 A oralidade e o épico.....	63
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>75</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Na *Ilíada* (1194-1184 a.C.) de Homero, obra que marca a passagem das narrativas orais para a escrita na literatura ocidental, narra-se que a guerra de Tróia teve início com o rapto de Helena, esposa do rei de Esparta, por Paris, filho do rei de Tróia. Esse acontecimento por sua vez teve sua origem durante o casamento da ninfa Tétis e do mortal Peleu para o qual todos os deuses do Olimpo foram convidados, menos Éris, a deusa da discórdia. Como vingança, a deusa comparece e deixa um pomo de ouro com a inscrição “à mais bela”. De imediato as deusas Atena, Hera e Afrodite reivindicam para si o título e a posse do pomo. Zeus para resolver a disputa designa como jurado o mortal Páris. Atena lhe oferece vitória em todas as batalhas se fosse escolhida; Hera, poder e riqueza e Afrodite, a mulher mais linda do mundo. Páris escolhe Afrodite e seu prêmio. Entretanto, a mulher mais linda do mundo, Helena, já era casada com o rei de Esparta, Menelau, mas Afrodite faz com que Helena se apaixone por Paris e fuja com ele para a cidade de Tróia. O rei traído convoca seus aliados, unidos por juramento, e conduz exércitos para cercar e invadir Troia. Essa é, em linhas gerais, a lenda que narra a origem da guerra.

Os gregos acreditavam que a guerra de Troia fora um fato histórico ocorrido por volta de 1200 a.C. Mas até hoje os historiadores se dividem a respeito dessa guerra realmente ter acontecido ou não. O que se pode afirmar é que a *Ilíada* existiu primordialmente na cultura oral, enraizada na tradição e na memória dos antigos gregos. Somente após quatro séculos do suposto acontecimento da guerra de Tróia, Homero recolheu as estórias orais que o povo contava, utilizando-as para escrever a *Ilíada*.

Como constatação desse fato podemos perceber que a narrativa principal, presente nos vinte e quatro cantos da *Ilíada*, é interrompida em vários momentos, ou melhor, intercalada com uma grande quantidade de pequenas lendas ou estórias fantásticas a respeito de deuses, semideuses e ninfas. Através dessas estórias se fazem presentes outras “vozes” que contestam a autoria exclusiva de Homero. São as vozes do povo, do mito e das tradições.

Embora essas micronarrativas presentes na macronarrativa da *Ilíada* possam ser consideradas, a princípio, independentes entre si, todas elas se encaixam perfeitamente no eixo central da narrativa, oferecendo uma melhor base para sua compreensão. Assim como não se comprovou até hoje se a guerra de Tróia foi um acontecimento verdadeiro também não se sabe o fundo de verdade que originou essas lendas, pois o mito confunde-se em sua origem com um acontecimento real. Por esses argumentos é possível afirmar que as narrativas orais, ou estórias, ampliam-se em importância na memória coletiva à medida que o enredo original

vai alterando-se devido a representações criadas pelo imaginário e pela cultura local. O mito, que muitas vezes narra a origem gloriosa de um povo, apesar de sua dimensão fantasiosa, possivelmente originou-se em um acontecimento verdadeiro, ajuda a explicar a origem de algo e, no fundo, possui uma verdade que precisa ser preservada. Assim, o mito não cai tão facilmente no esquecimento, pois devido à sua natureza fantástica e irreal ele adquire maior força para ser preservado e difundido; em outras palavras, a memória torna-se mais fortemente coletiva quando permanece e se expressa no mito. Coerente com esses argumentos, Reiter nos afirma que,

em uma concepção mais comum, o mito é uma história ficcional sobre divindades, inventada pelos homens para explicar a origem das coisas ou justificar padrões de comportamento. O mito é sempre de uma história fantástica, inventada ou por um poeta ou pelo povo (no caso da mitologia). O segundo sentido representa uma forma simples de narrativa, pois o mito brota espontaneamente do seio de um povo ainda num estágio primitivo. (REITER, 2006, p. 92).

Portanto, o que é perceptível na *Ilíada* é que essas histórias (ou mitos) estão interligadas com o acontecimento da guerra de Troia e reivindicam juntamente com esse acontecimento a sua (in) verdade. A história com “E”, portanto, compete pelo seu *status* de “realidade ficcionalizada” com a história com “H”.

Foram essas reflexões que nos induziram a tomar como ponto de partida a seguinte citação do escritor mineiro Guimarães Rosa, escrita no primeiro prefácio de sua obra *Tutaméia*, e que também serviu de epígrafe a essa dissertação: “A história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a História. A História, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 1985, p. 07). Esta por sua vez, abriu caminho para este estudo comparativo das micronarrativas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, objetivando evidenciar as marcas da oralidade nessas duas obras e também sua similaridade com uma narrativa épica.

Cinquenta e quatro anos separaram *Os Sertões* de *Grande Sertão: Veredas*, sendo que a primeira obra veio ao público em 1902, e a segunda em 1956. Entretanto, a crítica insiste em buscar reverberações da primeira obra na segunda, não só pelo título alusivo e por terem como palco o sertão, mas também como a busca de uma representação do povo brasileiro. É importante lembrar que *Os Sertões* também suscitou o interesse da literatura nacional para o desejo de explorar mais o sertão, sendo a obra de Guimarães Rosa uma das maiores respostas a esse instigante desafio. Afinal, Euclides da Cunha inspirou diretamente Guimarães Rosa na criação de sua obra? O que as duas obras possuem em similaridades ou diferenças?

Willi Bolle em *Grandesertão.br* (2004) afirma como outros tantos críticos que Guimarães Rosa foi leitor influenciado por Euclides da Cunha, embora não haja provas concretas de que ele, Euclides, tenha sido realmente a maior inspiração de Guimarães Rosa para escrever sua obra-prima. Nas anotações feitas à margem de um exemplar de *Os Sertões* está a comprovação de que Guimarães Rosa leu essa obra, mas demonstrou “um acentuado interesse técnico pela pesquisa de determinadas palavras e uma atitude impassível diante das frases euclidianas de efeito, uma observação “fria” da retórica do páthos e da comoção”. (BOLLE, 2004, p.28). O autor de *Grande Sertão: Veredas*, portanto, distanciou-se na verdade do estilo grandiloquente de Euclides. Ao comparar as duas obras com o propósito de afirmar a tese de que *Grande Sertão: Veredas* é uma reescrita de *Os Sertões*, Bolle afirma mais adiante:

Com leve ironia, o romancista distancia-se da grandiloquência de Euclides, cuja obra – demasiadamente ocupada pelos mortos – foi recebida pela opinião pública como a palavra final sobre uma cultura considerada definitivamente vencida e doravante apenas tolerada no inócuo dos registros regionalistas e folclóricos. Guimarães Rosa chama a atenção para o elemento **mitificador da visão euclidiana da história**, em que o discurso fúnebre eclipsa os que “respiram” no sertão. A estirpe dos sertanejos continua viva, mas quem iria dali em diante resgatar “seu código e currículo”, “sua humanidade?” É precisamente isso que Guimarães Rosa se propôs em seu projeto, e, nesse sentido, podemos considerar sua obra uma reescrita crítica de *Os Sertões*. (BOLLE, 2004, p. 29, grifo nosso).

A primeira grande diferença entre o texto de Euclides da Cunha e o de Guimarães de Rosa é que para o primeiro o homem, a terra e os acontecimentos são regidos pelo determinismo, ao contrário do que acontece no *Grande Sertão: Veredas* em que os personagens, o espaço e os acontecimentos são imprevisíveis, e há sempre espaços de mudança e pontos de transformação. A própria narrativa nessa obra não segue uma linearidade ou um tempo cronológico definido. Por sua vez, para Morais (2007) o diálogo entre as duas obras já se inicia nos títulos, pois, segundo ela, *Grande Sertão: Veredas* é como se fosse uma resposta a *Os Sertões*, sendo que nesse último, o artigo pluralizado, demarcado linguística e geograficamente, se contrapõe à voz de um grande sertão com um tempo não determinado, e um espaço não limitado por uma geografia. Também os dois pontos, presentes no título da obra de Guimarães Rosa, quebram o determinismo na obra euclidiana, sendo que esses são responsáveis, como sinais de pontuação, pelo tom do título com que, talvez, se deva ler o romance, estabelecendo de imediato um pacto entre autor e leitor. Morais também ressalta que os dois pontos, segundo o dicionário Houaiss, enfatiza na linguagem oral o que vai ser dito em seguida, fazendo com que se acentuem “veredas” mais indeterminadas que “sertão”:

Marcam-se, assim, as veredas como espaços menores que o sertão, grande, solene. Mas, depois do sinal de pontuação, o tom da leitura será o de um esclarecimento quanto ao que se disse. Sob essa óptica, pois as veredas serão como que trilhas para a travessia de um grande sertão. Já se vê, então, uma outra direção de leitura para a obra rosiana face à de Euclides da Cunha: o tom é diverso desde o título. Ao invés de determinista, logo, solene, ele é perscrutador. (MORAIS, 2007, p. 150).

Somando-se a isso, não há exagero em dizer que as duas obras podem ser consideradas duas obras-ícones em nossa literatura sobre a identidade do povo brasileiro ou, mais precisamente, dois retratos do Brasil, conforme a tese de Willi Bolle. Outro aspecto de similaridade encontrado pela crítica entre as duas obras é a semelhança com uma epopeia. De acordo com Ana Luísa Martins Costa: “Desde o trabalho inaugural de Cavalcanti Proença que afirmou não haver dúvida de que o *Grande Sertão: Veredas* é uma epopeia, a crítica vem investigando a forma como Guimarães Rosa incorpora elementos épicos à narrativa”. (COSTA, 1998, p. 56).

Sobre *Os Sertões*, Afrânio Coutinho se referiu a essa obra como “epopéia em prosa”; Júlio José Chiavenatto, por sua vez, chamou-a de “tratado mitológico”; Wilson Martins concedeu-lhe o epíteto de “mito”. (SOUZA, 2006, p. 14) e Leopoldo Bernucci, de outro modo, no prefácio de uma edição comentada de *Os Sertões*, considera a obra similar a uma epopeia devido ao fato de apresentar uma série de “quadros épicos”. (BERNUCCI, 2002, p. 44).

Diante desse breve painel, que contempla diversos pontos de vista, na tentativa de explicar a grande semelhança entre os autores sertanistas, questionando se Guimarães Rosa teria se inspirado ou não em Euclides da Cunha, procuraremos mostrar que a semelhança entre eles tem razões objetivas, uma vez que os dois autores usaram a mesma técnica do encaixe literário, conectando, sistematicamente, a oralidade com a textualidade/discursividade através de suas micronarrativas.

Para tal intento esta pesquisa utiliza como “metodologia” de trabalho, o conceito de “encaixe literário” amparado pelas reflexões teóricas de Lucien Dällenbach sobre o termo *mise en abyme*, segundo o qual, uma narrativa pode conter uma outra narrativa dentro de si. Espera-se que o conceito *mise en abyme* possibilite perceber como as micronarrativas, recurso frequente em narrativas do universo da oralidade, sejam vistas como uma característica das narrativas orais épicas.

Após organizar as bases teóricas do conceito de encaixe literário no segundo capítulo desta dissertação esperamos demonstrar que o uso dessa técnica é anterior a sua própria conceituação e que na *Iliada* é possível perceber o primeiro exemplo de encaixe narrativo que

se tem notícia através dos chamados “encaixes homéricos”. Essa comparação é fundamental para fazer a releitura que nos propusemos das obras selecionadas nos capítulos seguintes. Assim, esperamos demonstrar que tanto *Os Sertões* quanto *Grande Sertão: Veredas* apresentam uma grande quantidade de pequenas narrativas completas que gravitam em torno da narrativa principal como acontece na epopeia homérica. Em nossa leitura esperamos demonstrar que assim como esse exemplo clássico apontava a necessidade de se beber nas fontes da oralidade, Euclides e Rosa provavelmente também lançaram mão desse recurso, viabilizando a leitura do mito e da epopeia em seus textos.

No terceiro capítulo analisaremos em *Os Sertões* uma parte das narrativas independentes dentro da obra e que foram recontadas a partir de fontes orais pesquisadas por Euclides da Cunha, buscando, em seguida, uma possível interligação com o tema central que é a guerra de Canudos.

De maneira análoga à guerra de Troia, a guerra de Canudos, retratada por Euclides da Cunha em *Os Sertões* certamente foi um acontecimento histórico real, mas para compor sua visão sobre as causas dessa guerra, o autor pesquisou e transcreveu algumas fontes orais inverossímeis, tais como poemas populares e profecias religiosas encontrados em cadernos nas ruínas da comunidade, além de estórias ouvidas da própria boca dos sertanejos. Na pesquisa estão transcritas as lendas que cercavam as origens e os milagres de Antônio Conselheiro, as profecias religiosas sobre o fim do mundo, o retorno mágico do rei português Dom Sebastião e a lenda da Pedra Bonita. Nesses relatos é perceptível o lendário, o supersticioso e o mítico nas palavras do povo. Não há como comprovar a veracidade da maioria dessas “estórias”, sendo que o irreal se confunde com o real. Mesmo assim são o ponto de partida de Euclides explicar a sua visão do movimento de Canudos como messiânico e fanático. (VENTURA, 1997, p. 170).

No quarto capítulo analisaremos na obra *Grande Sertão: Veredas*, as estórias que o narrador-protagonista Riobaldo conta sobre Maria Mutema, que assassinara o marido sem justificativa alguma; o caso dos filhos de Rudugério de Freitas, que mataram o pai em honra à Virgem Maria; a lenda do brejo matador, que narra sobre um padre que fora castrado por se recusar a casar uma mãe com seu filho; o caso de Aleixo e seus quatro filhos, que ficaram cegos, na visão do narrador, devido aos pecados do pai e o caso do menino Valtêi, filho de Pedro Pindó, que apresenta uma vontade natural e cruel de judiar e matar, sem nenhuma justificativa, já em sua infância. Como o tema constante em *Grande Sertão: Vereda* é o questionamento do jagunço Riobaldo sobre a existência ou não do Diabo, de Deus, e a razão de existir o bem e o mal, apartados ou misturados, possivelmente o autor, através de seu

narrador, tinha uma finalidade ao contar essas estórias aparentemente desvinculadas do eixo-central, e essa pretensa intenção será a leitura na qual desejamos enveredar, buscando responder a questionamentos sobre essa(s) estratégia(s) narrativa(s) da obra rosiana. Também é provável que muitas dessas estórias tenham sido “recontadas” ou “recriadas” por Guimarães Rosa, ouvidas por ele da boca dos próprios sertanejos e, por isso, também devam possuir o seu fundo de verdade.

No quinto capítulo, após aplicar o conceito de encaixe literário em *Os Sertões* e em *Grande Sertão: Veredas*, primeiramente de forma separada, esperamos fazê-lo de forma comparativa para constatar se realmente foi útil a aplicação desse conceito para demonstrar como os dois autores conseguiram encaixar a oralidade no seu texto literário através de algumas estratégias linguísticas e literárias: a transformação do discurso direto em indireto, a mudança de foco, a apropriação de vozes, etc. para fazer com que essas estórias fossem inseridas na narrativa principal sem alterar seu curso. Assim espera-se demonstrar a polifonia, o mito como algo derivado do povo que se cria através de contar causos de boca a boca e de geração a geração comprovando através da teoria da *mise en abyme* (ou “uma coisa dentro da outra”) o argumento que essas “estórias” na verdade são “memórias”.

Nas considerações finais faremos uma avaliação do percurso que foi traçado e também apontaremos novos caminhos ainda a serem explorados a partir de questionamentos que nos vêm de outros esclarecimentos, conforme Adorno e Horkheimer (1991), em sua *Dialética do esclarecimento*.

Esperamos que este trabalho venha juntar-se a outros mais que buscam um diálogo entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*. Nesta dissertação, nosso foco são as estórias “encapsuladas” dentro da narrativa principal como um traço característico das narrativas orais épicas. É evidente que não esperamos apontar como caminho único esta nossa interpretação, mas sim, pretende-se suscitar novos estudos que renovem e enriqueçam ainda mais a fortuna crítica de dois grandes autores da literatura brasileira.



## 2 REFERENCIAL TEÓRICO PARA ANÁLISE DAS OBRAS

Apresentaremos a seguir as teorias que elegemos para a leitura que nos propomos das duas obras já mencionadas. Ressaltamos, antes de mais nada, que a teoria é um ‘meio’, um “caminho” para se alcançar ou justificar nossa leitura, e não um fim em si. O objeto de nosso estudo nessa pesquisa é o texto literário e as possíveis leituras que dele podem advir, evidenciando sua riqueza ou pluralidade de interpretações, e não as teorias, embora não desmerecendo os seus méritos de importantes auxiliadoras para essa meta.

### 2.1 Os encaixes narrativos na perspectiva da *mise en abyme*

Em sua acepção original, a partir do francês, *mise en abyme* significa “cair no abismo”. São exemplos para ilustrar essa teoria as caixas chinesas e as bonecas russas Matrioskas ao se encaixarem uma dentro da outra, ou quando colocamos um espelho na frente do outro, provocando uma visão em profundidade e reduplicada ao infinito.

No início de sua obra *Le récit spéculaire*, ao tratar sobre a origem, teorização e utilização na teoria literária do termo *mise en abyme*, Lucien Dällenbach já frisa a dificuldade de captar seu sentido original e sua verdadeira acepção para a literatura. Isso se deve ao fato de que Andre Gide, ao apresentar o termo pela primeira vez no seu *Journal* em 1893, o fez de uma forma enigmática e indefinida.

Quando o termo se popularizou no universo literário com o movimento do *nouveau roman* nos anos 60, ocorrido principalmente nas narrativas francesas, urgia a necessidade de uma acepção precisa bem como de seu emprego correto. O próprio Gide manteve um silêncio posterior à apropriação de seu termo que, atualmente, transcendeu as fronteiras da teoria literária e é empregado para designar certas criações na pintura, poesia, fotografia e cinema, sempre para apontar “uma coisa dentro da outra”, usando expressão de Walnice Nogueira Galvão, em sua obra, *As formas do falso*, a que nos referiremos no decorrer desta pesquisa.

Como Dällenbach se questiona se a imprecisão do termo teria sua raiz na primeira apresentação, voltemos para uma reanálise da mesma, logo abaixo, a partir da tradução do original em francês:

Gosto muito que em uma obra de arte se reencontre transposto, à escala dos personagens, o próprio tema desta obra. Assim acontece em alguns quadros de Memling ou de Quentin Metsys, quando um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do quarto onde se pintou a cena. Assim, no quadro *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferente). Enfim, na literatura, no *Hamlet*, a cena da comédia, e em várias outras peças. No *Willhem Meister*, as cenas das

marionetes e da festa no castelo. Em *A Queda da Casa de Usher*, a leitura que se faz a Roderinch, etc. Nenhum desses exemplos são absolutamente corretos. O que seria muito mais, o que diria melhor, é o que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo “en abyme” (DÄLLENBACH, 1979, p. 15, tradução nossa).<sup>1</sup>

Segundo Renata Lopes Araújo (2009, p.61) a chave para se compreender a intenção de Gide está na frase “Nenhum desses exemplos são absolutamente corretos” (aucun de ces exemples n’est absolument juste). Isso quer dizer que todos os exemplos dos quadros, bem como das obras literárias, não são parâmetros absolutamente perfeitos para exemplificar a *mise en abyme*.

Mas qual seria a “falha” apresentada nos exemplos dados por Gide para representar a *mise en abyme* em sua plenitude?

No caso dos quadros de Memling, Quentin Metzys e Velásquez, os espelhos neles representados só refletem em parte as cena retratadas. Já no caso das obras literárias *Hamlet*, *Willhelm Meister* e *A Queda da Casa de Usher*, estas se afastam da teoria original de Gide por não constituírem uma reprodução perfeita (em menor escala) das histórias às quais pertencem ou estão inseridas, ou seja, conseguem refletirem-nas apenas parcialmente. (ARAÚJO, 2009, p. 60-61).

A partir dessas considerações Dallénbach expande a concepção da *mise en abyme* acrescentando uma condição a ser cumprida para que ela ocorra: é preciso que se apresente uma analogia entre a situação do personagem e a do narrador ou da narrativa principal, pois só assim haverá retroação. Ou seja, para Dällenbach, *mise en abyme* é “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém” tendo a missão de ser um reflexo, um espelho da obra que o engloba. (DÄLLENBACH, 1977, p. 18).

Em seguida sempre relacionando o princípio da *mise en abyme* à retroação, Dällenbach apresenta a esse procedimento algumas variações que podem ser divididas em três modalidades, de acordo com o tipo de reflexão.

---

<sup>1</sup> J’aime assez qu’em une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour l’intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableaux des *Ménines* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie, et ailleurs dans bien d’autres pièces. Dans *Willhelm Meister*, les scènes des marionettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l’on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n’est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce qui j’ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre le second ‘en abyme’.

A primeira é a *reflexão simples* que consiste na relação de similaridade entre um fragmento ou trecho com o relato no qual ele está inserido. Na *reflexão infinita*, relatos semelhantes estariam contidos uns dentro dos outros. Por sua vez, na *reflexão aporística*, as narrativas encaixadas umas dentro das outras se confundem.

A reduplicação simples é constituída por um fragmento que estabelece uma relação de similitude com a obra que o inclui. Assim, encontramos este tipo de estrutura em *Hamlet*, quando Hamlet encena a peça que deve incriminar Cláudio, retratando a própria trama da tragédia. Ou ainda, em *Um Amor de Swann*, que antecipa os temas principais da vida de Marcel. Este é propriamente o caso da obra dentro da obra.

Na reduplicação ao infinito, o fragmento, além de estabelecer uma relação de similitude com a obra que o inclui, ele próprio inclui um fragmento que estabelece com ele uma relação de similitude e inclui um fragmento que... e assim por diante. É a obra dentro da obra dentro da obra ao infinito, como dois espelhos confrontados. Em *Contraponto* de Adolf Huxley, por exemplo, o personagem-escritor Philip Quarles imagina um romance infinito em que haveria um homem escrevendo um romance em que haveria um outro homem...e assim por diante.

Por último, a reduplicação aporística ou paradoxal ocorre quando o fragmento parece incluir a obra que o inclui, tornando a relação indecível. Assim, em *Palude*, de Gide, o fato de que o narrador esteja escrevendo um livro que se chama *Paludes* faz que, por momentos, os dois coincidam de forma paradoxal. Há, por exemplo, um trecho em que alguém diz ao narrador que ele deveria incluir tal coisa em *Paludes*, e ele responde que isso já está ali. A qual *Paludes* está se referindo: ao de Gide ou ao do narrador? Outro exemplo deste tipo de reduplicação é a passagem nas *Mil e uma noites*, em que o rei ouve da boca da rainha a sua própria história; ouve a história inicial que engloba todas as outras e que se engloba a si mesma.

Em sua obra *Pour une théorie du nouveau Roman* (1971), o escritor Jean Ricardou apresentou dois termos: a intertextualidade externa e a intertextualidade interna. O primeiro diferenciava a relação de um texto com outro e o segundo de um texto consigo mesmo. Três anos depois, em um colóquio sobre o escritor Claude Simon, Ricardou conceitou a distinção de dois tipos de intertextualidade: a *geral*, que tratava da ligação entre textos de vários autores, e a *restrita*, estabelecida por relações entre textos de um mesmo autor.

Para Araújo (2009, p. 59) Lucien Dällenbach se utilizou dessas distinções (mas sem pretender harmonizar dois sistemas concorrentes) para evidenciar a existência de uma outra categoria intertextual: a autotextualidade, ou seja: “uma reduplicação interna, que desdobra a

narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal (do texto) ou referencial (da ficção)”. (DÄLLENBACH, 1979, p. 52).

Dentro da autotextualidade se sobressai a *mise en abyme*, considerada como uma espécie de resumo intertextual, pois nela se encontra uma condensação da narrativa principal e “portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e da origem, por consequência, uma repetição interna”. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Para Araújo (2009, p. 63) “É possível também classificar a *mise en abyme* com relação ao objeto refletido, dividindo-a em reflexão do enunciado, da enunciação e do código. A primeira, também chamada *mise en abyme* ficcional, funciona como um resumo intertextual, por citar de modo reduzido o assunto de um texto dentro deste”. Assim, por meio da simplificação do “original”, a redução ficcional amplia a compreensão do leitor. A redundância do conteúdo de informação de uma mensagem acaba por expor tanto as intenções de sentido do texto como revelam o caráter de construção dos textos secundários e principal. Assim, ela ajuda a destruir a ilusão referencial.

Também o leitor pode ser posto em *mise en abyme* só que de um modo um pouco diferente: o anonimato do leitor implícito precisa de uma reflexão auxiliar que funcione como uma espécie de suporte no texto, ou seja, a recepção do texto deve ser explicitada na obra. (ARAÚJO, 2009, p. 64).

A *mise en abyme* do código, ou metatextual é constituída pela transposição não de uma história ou de elementos formais, mas do modo como estes são apresentados. Ela é empregada com vistas a apresentar o texto da qual faz parte como uma composição, e isto pode ser feito de várias formas, por meio de um debate estético, um manifesto ou um quadro, desde que essas formas sejam assumidas pelo texto de modo visível o bastante para fazer a reflexão metatextual funcionar como uma espécie de bula. (ARAÚJO, 2009, p. 64).

Ao representar o escritor durante o ato de escrever, a *mise en abyme* tenta encontrar o sujeito da enunciação dentro do enunciado, tarefa que evidenciaria as inesgotáveis possibilidades de representação desse sujeito nos diversos níveis da narrativa, como narrador e como personagem. Destaca-se o aspecto de reflexão crítica tanto do texto sobre si mesmo como do escritor sobre seu processo de criação.

Dessa forma, a teoria da *mise en abyme* orienta a buscar qual a “finalidade” das micronarrativas inseridas dentro narrativa principal. Sendo que teoricamente elas devem estar vinculadas ao eixo temático ou central da obra, podem, assim, auxiliar a explicar algo que não está claro no conteúdo da narrativa.

Através dessa “reduplicação” ou “encaixes” os autores conseguem fazer com que outras “linguagens” e outras “narrativas” convivam harmonicamente dentro de seu texto. O leitor, por sua vez, depois de detectar essas micronarrativas conseguirá enriquecer mais ainda sua leitura, percebendo outras significações ocultas que uma leitura superficial não teria demonstrado.

## 2.2 Os encaixes narrativos: exemplo clássico da *Ilíada*

Se a criação do termo *mise en abyme* é relativamente recente, datando do século XIX, o procedimento é bem mais antigo do que se pensa. Para além do exemplo das pinturas de Velásquez, Van Eyck, Metsys ou Memling, a técnica dos escritores de encaixarem uma narrativa dentro da outra é um método que remete à literatura da antiguidade mais remota. Até mesmo indo além da *Ilíada*, que pode ser considerado o primeiro texto literário escrito na cultura ocidental, é possível afirmar, com segurança, que esse método deriva das primitivas narrativas orais, conforme veremos mais adiante pela técnica de “contar uma coisa quando se lembra de outra” e “retomar o que se estava contando”, tal como ocorre na oralidade.

Se, conforme se acredita, a *Ilíada* foi primeiramente “cantada” ou “recitada” pelos antigos aedos antes de ser transcrita por Homero (ou se vice-versa, ele a compôs nesses moldes para ser narrada oralmente) o certo é que é perceptível em seu texto, mais especificamente nas narrativas intercaladas ou encaixes narrativos, esse traço marcante da oralidade.

Alexandre Veloso Abreu, em sua tese de doutoramento, intitulada *Do Sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e a Ilíada* (2006), menciona esses encaixes narrativos denominados por ele como as “histórias incidentais” e, por sua vez, pelos estudiosos clássicos de “paradigmas mitológicos”. A técnica dos encaixes tem sua origem no método mnemônico dos aedos que utilizavam a aliteração e a repetição como uma forma de melhor fixar as estórias e encaixá-las no texto principal. (ABREU, 2006, p. 35).

Realmente, em uma sincronia perfeita na *Ilíada*, as lendas ou estórias, depois de iniciadas e finalizadas, não alteram a cadência narrativa epopeica de Homero. Muito pelo contrário. A ação dos deuses e semideuses presentes em alguns mitos recontados por Homero transporta-se para a ação dos homens, ficando implícita nelas. Assim, através dessa técnica de encaixe essas estórias intercaladas desempenham o papel de exemplos, ampliando as dimensões expostas pelo narrador.

É evidente que Homero nunca foi o autor de todas as lendas e mitos presentes na *Ilíada*. Mas os que acusam sua obra de serem simples compilações de lendas gregas não perceberam a maneira magistral com que Homero recontou essas histórias e estabeleceu uma ligação entre elas, arquitetando um todo coeso e demonstrando uma genialidade narrativa inigualável.

Como um dos alicerces que sustentam e justificam nosso estudo é a semelhança de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas* com a estratégia dos “encaixes homéricos” para ressaltar a oralidade e o épico, apresentaremos um pouco da visão grega desse esquema (na *Ilíada*), para, depois, apresentarmos a visão sertaneja mais adiante, em decorrência do nosso intento comparativo. É importante ressaltar que não é nosso objetivo fazer uma comparação das duas obras com o enredo completo da *Ilíada*. O que buscaremos é identificar as técnicas de encaixe na oralidade épica que inserem narrativas curtas no enredo principal, de forma a não alterá-lo. Mesmo assim, faz-se necessária breve apresentação do enredo para compreender como os “encaixes homéricos”, de algum modo, fazem menção ao fio condutor dos acontecimentos, que é “a cólera de Aquiles”.

Em linhas gerais, a *Ilíada*, que narra apenas o décimo e último ano da guerra de Troia, inicia-se com a desavença entre Aquiles e Agamêmnon por causa da divisão de espólios de guerra. Agamêmnon havia se apoderado da escrava Briseida, que coubera a Aquiles na partilha. Este, indignado, retira-se da guerra com seus combatentes, o que faz com que os gregos sofram várias derrotas frente aos troianos. Pátroclo, amigo íntimo de Aquiles (para algumas interpretações, amante) perece nas mãos do guerreiro Heitor. Louco de ódio, Aquiles retorna aos campos de batalha com o intuito de vingar Pátroclo. Revestido de uma armadura que o próprio deus Vulcano lhe forjara, e, após vários feitos em batalha, chega finalmente a vez de Aquiles guerrear contra Heitor, que é morto impiedosamente. A cólera de Aquiles não se aplaca, o que o faz acorrentar o cadáver de Heitor em seu carro de batalha e arrastá-lo três vezes ao redor do túmulo de Pátroclo. Príamo, rei de Troia e pai de Heitor, vai ao acampamento dos gregos e lança-se aos pés de Aquiles, implorando permissão para sepultar o filho. Aquiles se comove e cede. Assim, finalmente sua cólera é aplacada.

O primeiro exemplo dos encaixes mencionados está no canto I quando o Ancião Nestor, interferindo no discurso de Agamêmnon e Aquiles, narra a bravura na batalha de Teseu e Pirítoos contra os centauros. Segundo essa lenda, Pirítoos havia convidado os centauros para festa de seu casamento, mas esses, após se embriagarem com vinho, começaram a abusar das mulheres presentes e até mesmo tentaram violentar a noiva de Pirítoos, Hipodâmia. Como estava presente o herói ateniense Teseu, amigo de Pirítoos, começou uma violenta batalha

entre estes, os demais convidados e os centauros que foram expulsos da festa. Seguiu-se uma guerra com a perseguição e morte de quase todos os centauros na qual os poucos sobreviventes fugiram para a Tessália.

A finalidade de Nestor, ao contar a estória, era apelar para que seus conselhos fossem ouvidos no caso da disputa pela escrava, pois, no passado, isso ocorrera com guerreiros mais bravos do que eles:

Nestor Pílio intervém, de cuja língua  
Doce eloquência mais que o mel fluía.  
Dos falantes que, nados na alma Pílos,  
Criaram-se com ele, idade duas  
Decorridas, reinava na terceira.  
Discreto e afável, o discurso tece:  
“Númes eternos, oh! que luto à Grécia!  
Oh, que júbilo a Príamo e seus filhos!  
Folgue Ílio à nova de que assim litigam  
Os de mor pulso e tino. Obedecei-me,  
Sou velho, ó moços. Tido em boa conta  
Com melhor que vós me dava outrora.  
Varões vi nunca, nem verei, qual Drias  
Das gentes regedor, Ceneu e Exádio,  
Um Pirítoo, um divo Polifemo,  
Teseu Egides a imortais parelho.  
Outros como estes não nutria a terra:  
Feros pugnaram trucidando a feros  
Montícolas Centauros. Lá de Pílos,  
Da Ápia eu vinha rogado; conversava-os,  
Quanto era em mim nas lutas me exercia.  
Ninguém dos vivos de hoje os contrastara;  
Atendiam contudo os meus conselhos:  
Atendê-los vos praza. Ao mais estrênuo  
Tu não tomes dos nossos a só paga;  
Nem de ao rei contravir, Pelides, cures;  
Dos eleitos que Júpiter estima,  
Cetrígero nenhum se lhe equipara:  
Mãe deusa te gerou, valor te sobra;  
Tem ele mais poder, que impera em muitos.  
Eu to suplico, Atrida, a fúria amaina,  
Sê brando para quem nesta árdua empresa  
É baluarte e escudo aos Gregos todos.” (HOMERO, 2009, p. 70).

Outro exemplo que pode ser apontado como um dos encaixes narrativos homéricos esta presente no canto IV, em que se narra a estória “Os Sete contra Tebas”, através da voz de Agamêmnon, quando este se dirige a Diomedes para que se esforçasse mais. Como exemplo, evoca a figura do próprio pai de Diomedes, Tideu.

“Os Sete contra Tebas” é o nome da expedição liderada por Polinices, com a ajuda dos guerreiros Adrasto, Tideu, Partenopeu, Capaneu, Hipomedonte e Anfiarau contra a cidade de Tebas. Polinices tivera o trono usurpado por seu irmão Etéocles após a morte do pai desses,

Édipo. Os dois irmãos tinham combinado de reinar alternadamente a cada ano, mas quando foi a vez de Etéocles este recusou-se a fazê-lo expulsando o irmão. Polinices foi para Argos, onde se casou com a filha de Adrasto. Com a ajuda dele e de mais cinco príncipes, organizou um exército para recuperar o trono de Tebas. Os atacantes combinaram um ataque conjunto aos sete portões da cidade, que foram defendidos por sete campeões de Tebas. Depois de iniciado o combate, os dois filhos de Édipo, Polinices e Etéocles, mataram-se um ao outro, cumprindo a maldição do pai que vaticinara que isso aconteceria. A batalha terminou com a morte de todos os atacantes, exceto de Adrasto, que fugiu com o restante de seu exército para Atenas. Este é um episódio que faz parte da tragédia da sucessão do trono de Tebas contada por Ésquilo, em que Laios e os seus descendentes Édipo, Etéocles e Polinices eram considerados uma raça maldita, tendo sido amaldiçoados pelos deuses do Olimpo por sua ambição pelo poder. Examine-se o texto:

Tal observa Agamemnon e o censura:  
 “Tremes, Diomedes, o êxito receias?  
 Ah! teu pai de tremer não se aprazia;  
 Sempre entre os seus maior se abalizava:  
 Nunca vi, mas o afirmam testemunhas.  
 A Micenas contudo hóspede veio,  
 Quando, com Polinice igual aos deuses,  
 De Tebas sitiava os sacros muros,  
 E ambos gente e socorro nos pediram.  
 Quisemo-lo servir, porém vedou-nos  
 Dial prodígio infausto; e na tornada,  
 Ao juncoso arribaram verde Asopo.  
 De Etéocles no paço, num convívio  
 Tideu, como legado, imensos topa:  
 Sozinho entre os Cadmeios, destemido  
 Muitos então a duelo desafia,  
 E de Palas por graça a todos vence.  
 De emboscada, ao regresso, despeitosos  
 O acometem cinqüenta cavaleiros,  
 Com chefes dois, Meon divo Hemonides,  
 O inconcusso Antofônio Licofonte.  
 Ele os castiga, e por celeste auspício  
 Poupa a Meon, que núncio envia a Tebas.  
 Tal foi Tideu Etólio, pai de um filho  
 Melhor de língua e de valor somenos. (HOMERO, 2009, p. 123-124).

O próximo exemplo de encaixe narrativo ocorre no Canto V onde o narrador concede a voz a Dione, mãe da deusa Afrodite, que narra a estória dos “deuses feridos”. Afrodite vai ao Olimpo tratar de um ferimento causado por Diomedes e sua mãe, para consolá-la, conta a respeito de outros deuses que também foram feridos em batalhas contra os mortais: Hera e Hades, feridos por uma seta de Hércules. A narrativa se encerra com a afirmação que todos os mortais que ousam ferir os deuses terão fins trágicos:



“Filha, torna a santíssima Dione,  
 Devora a dor. Gravíssimos pesares  
 Têm dado os homens ao discorde Olimpo.  
 Meses treze Efialtos e Oto Aloidas,  
 Ligaram Marte a rígidas cadeias:  
 No éreo cárcere o sôfrego de lides  
 Morrera das prisões extenuado,  
 Se, advertido Mercúrio da madrasta  
 Linda Eribeia, a furto o não livrasse.  
 Com tricúspide vira o Anfítrônio  
 A destra mama retalhando a Juno,  
 Causou-lhe agro tormento. A Plutão mesmo  
 Do Egíaco esse filho destemido  
 Com seta alada, à porta dos infernos  
 Sobejo molestou: martirizado  
 N’alma e no corpo, aos astros ele alçou-se,  
 Do ombro robusto a farpa inda pendente;  
 Mas, pois o Estígio rei mortal não era,  
 Péon com bálsamo o curou suave.  
 Ímpio o herói façanhudo, arcipotente  
 Violava assim do Olimpo os moradores.  
 Por Minerva açulado, ora Tidides  
 Néscio atreveu-se a ti, não cogitando  
 Que pouco dura quem se atreve aos numes,  
 Nem da guerra tornado, em seus joelhos  
 Meigos filhos papai lhe balbuciam.  
 Tidides guarde-se hoje de que o dome  
 Quem te exceda em valor; que o sono quebre  
 Sua Adastrina Egíale à família,  
 Casta chorando o Grego mais galhardo,  
 Que lhe colheu mancebo a flor virgínea.” (HOMERO, 2009, p. 137-138).

Um dos mais belos exemplos de encaixes, o do mito de Niobe, está no último canto da *Ilíada*, o canto XXIV. É narrado pelo próprio Aquiles quando se dirige ao rei Príamo, que lamenta a morte de seu filho Heitor e reclama seu cadáver a Aquiles. Diz o mito que Niobe teve catorze filhos, sete homens e sete mulheres, e envaidecendo-se por ser muito fértil, insultou a deusa Latona, que só tivera dois filhos: Apolo e Diana. A deusa solicita vingança a seus filhos que matam a flechadas todos os filhos de Niobe. Há uma alusão de semelhança da dor de Niobe com a de Príamo:

“Fiz, Príamo, o teu gosto, jaz teu filho  
 No féretro; ao partir, na aurora o vejas.  
 Porém da ceia agora nos lembremos.  
 Níobe de comer também lembrou-se,  
 A quem seis filhos e seis filhas jovens  
 O Arcipotente com a irmã frecheira  
 Prostrara a setas, porque a mãe formosa  
 Se afrontava à pulcrícoma Latona,  
 Tendo esta só dois partos, e ela doze:  
 Os dois porém dos doze deram cabo.  
 Nove dias sangüentos e insepultos,

Pois Jove o povo em pedra convertera,  
 Celestes ao dezeno os enterraram.  
 Enfim comeu, de lágrimas cansada.  
 Ora em Sípilo, entre ásperas montanhas,  
 Onde as ninfas, que às margens do Aqueloo  
 Guiam coreias, como é fama, alverga.  
 Já transformada em rocha, inda sensível  
 Estila a dor que os deuses lhe infligiram.  
 Tratemos pois da ceia: ao transportá-lo,  
 Divo ancião, prantearás teu filho.  
 Tens muito que chorar, sossega um pouco.” (HOMERO, 2009, p. 440).

Em todas essas estórias, ou seja, na retaliação de Teseu e Pirítoos pela ofensa dos centauros, na batalha dos sete guerreiros na tentativa de recuperar o trono usurpado de Polinices, nas promessas da deusa Dione contra os mortais e na ordem da deusa Latona de exterminar os filhos de Niobe, é possível perceber implícito o tema “vingança”. Como já foi dito que toda a narrativa da *Ilíada* gira em torno da fúria de Aquiles comprova-se a viabilidade da teoria da *mise en abyme*, através da qual se postula a ligação das narrativas intercaladas ao tema central de uma narrativa. Mas é preciso frisar que, além dessas estórias, outros mitos ou narrativas se encaixam nos cantos da *Ilíada*, sendo também necessário, algumas vezes, que o leitor moderno possua algum conhecimento prévio sobre mitologia grega para uma melhor compreensão do texto homérico. Percebe-se, também que a guerra de Troia é narrada na *Ilíada* somente no décimo ano, mas, graças às estórias intercaladas, é como se o tempo se dilatasse.

Como buscaremos apontar mais adiante, tanto em *Os Sertões* quanto em *Grande Sertão: Veredas* as estórias são inseridas na narrativa principal sem alterar seu curso. Essas estórias também, em nossa leitura, apresentarão uma reduplicação, em menor grau, do tema central das obras em questão, evidenciando diversos pontos de vista que se alteram, por exemplo, com a permuta entre discursos direto e indireto, sublinhando-se dessa forma também, a polifonia das narrativas orais.

### 2.3 Teorias complementares

Também para sustentar nossa proposta de leitura de *Os Sertões* e de *Grande Sertão: Veredas*, através de um viés épico, é indispensável nos resguardarmos e dizer que essa leitura

não é “única”, invalidando todas as demais. Para tanto é prudente invocar a Teoria do Efeito e da Estética da Recepção<sup>2</sup>, da chamada Escola de Constância, na Alemanha.

A Estética da Recepção, desenvolvida principalmente por Hans Robert Jauss, concentra-se no modo como um texto é recebido por seu leitor, tanto o leitor contemporâneo à produção quanto o de um tempo posterior a ela. Essa teoria enfatiza que o leitor passa a ser um agente ativo no processamento e produção do sentido e, conseqüentemente, na construção final da obra. A relação receptor/obra é dialógica, ou seja, a cada nova leitura acontece uma atualização da obra. Um dos pontos chaves da teoria de Jauss (1994) é a ideia de que a obra é o local de encontro entre leitor/obra/autor.

Jauss afirma que desenvolveu seu trabalho a partir das concepções criadas por Hans-Georg Gadamer, o qual postula que o significado de uma obra não se esgota nas intenções impostas pelo autor. Através de novas leituras e novos contextos históricos ela adquire novos significados, muitas vezes não esperados pelo autor ou mesmo por seu público contemporâneo.

Nessa teoria o leitor deixa de ser tratado como destinatário passivo para tornar-se um agente ativo na participação e elaboração do sentido e da construção final da obra. A interpretação do texto é baseada na reconstrução de seu sentido no horizonte de expectativa do leitor. Na Estética da Recepção, cada leitor retém o que lhe interessa ou aquilo que convém ao seu sistema de valores ou aos seus objetivos de leitura.

No esquema de Jauss o texto não tem uma esquematização fixa, está sempre em construção, visto que sempre é atualizado pelo ato da leitura. Jauss discorda da intenção do autor como produtora e legitimadora do significado único do texto, mas afirma que um texto pode conter certos significados potenciais que só serão decodificados em outros momentos históricos, posteriores ao ato de sua primeira recepção.

Em outras palavras, a escrita não é considerada acabada até que o leitor exerça seu papel na interpretação, na qual se cria(m) o(s) significado(s), pois o ato de ler descobre a parte não formulada do texto.

A Teoria do Efeito, por sua vez, desenvolvida por Wolfgang Iser, afirma que toda obra possui “vazios” que devem ser preenchidos pelo leitor. O texto instrui, e o leitor constrói o(s) sentido(s), mas, para construí-lo(s), é necessário que o leitor apresente repertório suficiente para preencher os “vazios” da obra.

---

<sup>2</sup> É importante frisar que embora a Estética da Recepção tenha surgido na Alemanha na década de 1960, somente em 1979 ela foi divulgada no Brasil com a publicação do livro *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*, com a tradução de artigos de autoria de Jauss e de Wolfgang Iser, organizados por Luíz Costa Lima.

Wolfagn Iser em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996) afirma que precisamos nos familiarizar com as estratégias e os repertórios contidos e apresentados em uma obra, assim como devemos compreender os códigos e as regras pelas quais a obra expressa seus significados.

Para Iser, o papel do leitor é preencher lacunas, tornando concretos todos os espaços de indeterminação de sentido que uma obra possa projetar. Iser fala das “estratégias” adotadas pelos textos e de seus “repertórios” de temas e alusões familiares que eles encerram. Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e as convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus “códigos”, entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados. Mas isso não acontece tão facilmente quando se lê um texto literário. Não há uma perfeita adequação entre os códigos que governam as obras literárias e os códigos que aplicamos à sua interpretação. Para Iser, a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais o leitor a aborda, “desconfirmando” seus hábitos rotineiros de percepção. Em lugar de simplesmente reforçar as percepções habituais que o leitor já possui, a obra literária, quando poderosa, violenta e rompe essas normas de ver e com isso ensina ao leitor novos códigos de entendimento. A interpretação de uma obra literária dependerá primeiramente em grande parte daquilo que nela colocarmos. Assim, Iser concede ao leitor um maior grau de participação no texto: diferentes leitores têm liberdade de concretizar uma única obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote seu potencial semântico. Esse poder, entretanto, é condicionado por uma instrução rigorosa: o leitor deve construir seu texto de modo a torná-lo internamente coerente. O modelo de Iser é funcionalista: as partes devem ser capazes de se adaptar coerentemente ao todo.

Terry Eagleton (2003) ao discorrer sobre a Teoria da Recepção em sua obra *Teoria da literatura - uma introdução*, menciona o teórico polonês Roman Ingarden, para o qual a obra literária só existiria como tal se nela existisse uma série de *schemata* ou direções gerais que o leitor, ao ler, deve tornar realidade.

Para tal intento, ele deverá abordar a obra literária com certos “pré-entendimentos”, um vago contexto de crenças e expectativas dentro das quais as várias características da obra serão avaliadas. Com a continuação do processo de leitura, porém, essas expectativas serão modificadas pelo que ficarmos sabendo, e o “círculo hermenêutico”, na expressão de Gadamer, – que faz a leitura deslizar – da parte ao todo e vice-versa, começará a atuar.

Esforçando-se por processar sentidos a partir do texto, o leitor selecionará e organizará seus elementos em partes coerentes com o todo. Excluindo uns e destacando outros, tentará manter juntas as diferentes perspectivas da obra, ou passará de uma perspectiva a outra, para criar uma “ilusão” integrada. (EAGLETON, 2003, p.103-123).

À medida que avançamos na leitura de um texto literário, abandonamos suposições iniciais, revemos deduções e previsões cada vez mais complexas, novos horizontes são abertos, questionados ou postos de lado. Lemos, simultaneamente para trás e para frente, prevendo e recordando, talvez conscientes de outras concretizações possíveis do texto que a nossa leitura inicial negou. Além disso, toda essa complexa atividade é realizada em vários níveis ao mesmo tempo, pois um texto tem diferentes planos, diferentes pontos de vista narrativos, camadas alternativas de significados, entre os quais o leitor se move constantemente.

Umberto Eco (1989) em seu ensaio "O texto, o prazer, o consumo" identifica a existência de, pelo menos, dois tipos de leitor: “O primeiro é a vítima, designada pelas próprias estratégias enunciativas, o segundo é o leitor crítico, que ri do modo pelo qual foi levado a ser vítima designada”. (ECO, 1989, p.101). Assim, o leitor de primeiro nível seria uma vítima, capturado, seduzido pelas estratégias enunciativas do texto em sua forma superficial; já o leitor de segundo nível, mais crítico e sagaz, ri do modo pelo qual o texto procura capturá-lo. Em outras palavras o leitor vítima estaria mais interessado sobre o quê o texto “conta”, e o leitor crítico em “como” o texto narra, que estratégias utiliza e que outras leituras são possíveis através dele. Este último leitor seria o modelo mais adequado de leitor preocupado com o dialogismo intertextual.

Coadunando essas teorias com nossa proposta de leitura, acreditamos justificar a viabilidade de nossa interpretação, na qual somente um leitor crítico e ativo, poderia traçar um paralelo e buscar semelhanças entre *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*.

### 3 OS ENCAIXES NARRATIVOS EM *OS SERTÕES*

Neste capítulo analisaremos as micronarrativas em *Os Sertões* que foram pesquisadas e recontadas por Euclides a partir de relatos ouvidos da boca dos próprios sertanejos e transcrições de profecias e quadras religiosas, semelhantes à literatura de cordel, encontradas na cidadela de Canudos em ruínas, após o fim do conflito. Nessas fontes orais Euclides buscou as causas para o real início da guerra e, portanto, baseada na teoria dos encaixes, há uma ligação com a temática central da obra.

#### 3.1 Apresentação da obra

Em 1897, o Brasil, então recém-saído do regime monárquico, acompanhava assombrado através dos jornais, a Guerra de Canudos, principalmente após a surpreendente derrota da terceira expedição das tropas republicanas, comandadas pelo Coronel Moreira César. As populações dos grandes centros da época (Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador) temiam o crescimento do movimento que talvez teria como consequência a invasão da capital pela horda de sertanejos fanáticos, um povo até então desconhecido pela população litorânea e civilizada de então.

Euclides da Cunha, então colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*, após publicar dois artigos sobre a derrota do Exército na terceira expedição contra Canudos, recebe o convite do diretor do jornal, Júlio Mesquita, para cobrir a quarta e última expedição.

Euclides chega a Canudos em 16 de setembro de 1897, onde permanece por apenas 18 dias. Durante esse período percorreu os arredores da cidadela e conseguiu colher relatos de testemunhos dos sertanejos, transcritos em sua caderneta, além de encontrar cadernos nas ruínas de guerra na qual constavam profecias religiosas, credices e poemas populares. Esse material que será reproduzido em sua obra *Os Sertões*, tentando permanecer fiel à linguagem dos sertanejos, constituirão as fontes orais, que fornecerão um dos alicerces para o nosso trabalho. Devido a motivos de saúde, Euclides se retira dois dias antes do término da guerra.

Cinco anos depois, em 1902, sai a primeira edição de *Os Sertões*. Para relatar a guerra de Canudos, Euclides dividiu a obra em três partes. Na primeira, *A Terra*, há uma pormenorizada descrição dos aspectos geográficos e geológicos do sertão, amparada pelos sólidos conhecimentos do autor na área das ciências naturais. A segunda parte, *O Homem*, é um tratado antropológico e étnico sobre a formação das raças e a descrição dos tipos brasileiros. Nessa parte Euclides apresenta a versão mítica sertaneja acerca da origem de

Antônio Conselheiro, o líder messiânico que atraiu para si e para o arraial de Canudos multidões e também sua visão para a credence ou fanatismo dos sertanejos. Na parte final do livro, *A Luta*, Euclides descreve o arraial, seus moradores e o combate com as tropas do Exército, que culminou com o extermínio de todos os seus 25 mil habitantes.

A provocação imediata que levou à prática repressiva do governo central em Canudos foi o ajuntamento de milhares de sertanejos liderados por Antônio Conselheiro que ameaçava a ordem política vigente no domínio dos coronéis apoiado pela Igreja Católica. Usou-se a justificativa oficial de que o movimento era antirrepublicano e almejava restaurar a monarquia.

Ao retratar a guerra de Canudos, Euclides não apenas consegue expressar os problemas do descaso político e social daquela época com relação aos habitantes do sertão (que possui uma certa atualidade), mas também o conflito entre as raças litorânea e sertaneja, o embate cultural e étnico. Assim a obra pode ser considerada, sobretudo, a “História” de um povo.

Existe uma certa divergência e até mesmo um mal-estar entre especialistas sobre a classificação sobre a que “gênero” literário pertence o livro, no seu discurso que cruza muitos saberes. O texto euclidiano seria constituído, hibridamente, de amostras de tratados sociológicos, antropológicos, geográficos, históricos, ou seja, textos de gênero “dissertativo”, “argumentativo”, “acadêmico”, ou seria, enfim, um texto de inclinação narrativa ficcional e, portanto, literário...? Se for uma mistura de vários gêneros, quais seriam os limites entre esses discursos em diálogo? Em que momento e, sobretudo, **como** separar o factual do ficcional na obra de Euclides?

Na verdade, há um encaixe de todos esses gêneros, e quem sai valorizado em tudo isso é o texto. Contemplando a obra como um todo é possível perceber que esses gêneros se encaixam, coabitando harmonicamente, um completando o outro, como se pode observar, por exemplo, no cotejo entre excertos. Para se explicar os fatores geográficos, geológicos e biológicos, Euclides utilizou um tipo de registro<sup>3</sup>, uma determinada linguagem; já para a narração dos fatos sobrenaturais, hábitos, costumes e credences do sertanejo, usou outro.

Vejamos como exemplo de “registro” científico um trecho no qual Euclides descreve o meio físico e o clima brasileiro. Nele se notam muitos termos técnicos e poucas figuras de linguagem:

---

<sup>3</sup> Usaremos aqui a acepção de “registro” concedida pelo dicionário Houaiss: variante linguística condicionada pelo grau de formalidade existente na situação em que se dá o ato de fala, ou da finalidade, no ato da escrita; estilo, linguagem.

A disposição orográfica brasileira, possantes massas sublevadas que se orientam perlongando o litoral perpendicularmente ao rumo do SE, determina as primeiras distinções em largos tratos de território que demoram ao Oriente, criando anomalia climatológica expressiva.

De fato, o clima aí inteiramente subordinado ao fâcies geográfico, viola as leis gerais que o regulam. A partir dos trópicos para o Equador a sua caracterização astronômica, pelas latitudes, cede às causas secundárias perturbadoras. Define-se, anormalmente, pelas longitudes. (CUNHA, 2005, p. 105).

Para os “registros” literários<sup>4</sup> Euclides emprega pontuação incomum, com muitas aspas e reticências, períodos curtos e consecutivos. Assim observamos no seguinte trecho em que descreve o retorno do sertanejo, após o período cruel das secas:

Passam-se meses. Acaba-se o flagelo. Ei-lo de volta. Vence-o saudade do sertão. Remigra. E torna feliz, revigorado, cantando; esquecido de infortúnios, buscando as mesmas horas passageiras da ventura perdida e instável, os mesmos dias longos de transe e provações demoradas. (CUNHA, 2005, p. 171).

Ou quando descreve a figura de Antônio Conselheiro: “... E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até aos ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão em que se apoia o passo tardo dos peregrinos...” (CUNHA, 2005, p. 194).

Euclides também utiliza no “registro” literário mais figuras de linguagem, como a ironia, a antítese, a hipérbole, o oxímoro, etc. Como oportuno exemplo para nossa pesquisa, destacamos que o Arraial de Canudos, em *Os Sertões*, é chamado por Euclides de “Troia de Taipa” (e, realmente, é possível fazer uma leitura que remete ao cerco da cidade de Troia, até sua conquista pelos gregos, à semelhança com o cerco do exército republicano, até o massacre total da cidadela). Sobre esse oxímoro, um dos muitos da obra, assim fala Walnice Nogueira Galvão, ao destacar sua musicalidade, sua alusão ao épico, enfim, sua literariedade:

Então, uma fonte é a mitologia grega, a outra fonte é o romance romântico. Mas ele produz muitos oxímoros, não é só esse. Eu separaria, porque é um dos meus prediletos, senão o meu predileto, eu separaria para exame o Tróia de Taipa, epíteto com que ele brinda o Arraial de Canudos. Muito bonito, muito sonoro, porque é todo baseado em aliterações, são duas palavras começando com T - Tróia de Taipa. O que fica no meio é o mesmo fonema T, só que, na sua versão sonora, um é surdo, outro é sonoro. As duas palavras são dissílabas, portanto do mesmo tamanho; as duas começam por um ditongo, oi no caso de Tróia e ai no caso de Taipa, ditongo que cai na sílaba tônica; e as duas palavras terminam por a. Portanto, é de uma simetria e de uma felicidade poética única a arquitetura desse oxímoro.

---

<sup>4</sup> Muitos analistas acreditam que não seja correta essa dicotomia, pois Euclides queria justamente o contrário! Mas a análise dos trechos basta para ver que linguagem científica e literária estão imbricadas, sendo possível que o leitor perceba isso, a despeito da intencionalidade inicial do autor no momento da criação.



Isso só para falar do significante; quanto ao significado, combina, vai buscar um eco homérico para dignificar Canudos. Traz um eco homérico de uma cidade de mármore, cidade amuralhada, que tinha palácios e tinha ouro e tinha tesouros, e que está lá vibrando na *Ilíada*, na *Odisséia* também, porém mais na *Ilíada*, até hoje. E usa esse tesouro para falar de humildes sertanejos, que moravam num arraial muito precário. Aí, então, entra a outra parte que é a Taipa, quer dizer, combinando a preciosidade de Tróia com a humildade da taipa, que é um modo típico de construção de casebre do pobre brasileiro. Eu penso que esse oxímoro é realmente uma jóia. Nem todos são felizes, como o Hércules/Quasímodo, a meu ver, não é feliz. Mas esse é de extrema felicidade, isso é grande literatura. (GALVÃO, 2003, p. 01).

Portanto, é certo que *Os sertões* é de linguagem complexa, pois é permeada pelas teorias científicas do determinismo e darwinismo, mas em suas micronarrativas, como insistimos, está mais presente a oralidade e seu aproveitamento literário, como procuraremos demonstrar.

O valor dessa “hipótese” consiste em mostrar que, para explicar determinadas facetas ou feições, o autor deve utilizar técnicas de narrar e de linguagem diferenciadas dentro de uma mesma obra. Assim, como Euclides não poderia usar a linguagem científica, usou a oralidade, tentando imitar ou transcrever com a fidelidade possível, os relatos dos sertanejos para explicar os mitos e as crenças (a volta do rei dom Sebastião, o fim do mundo, o mito de Antônio Conselheiro ser um santo, etc.).

Em determinado ponto, as teorias científicas não poderiam explicar mais, já que se passava para o terreno do sobrenatural. Assim, Euclides teve de lançar mão de outra linguagem. A teoria almeja evidenciar esse valor: da pluralidade de recursos narrativos dentro de uma mesma obra.

### 3.2 As origens e os milagres de Antônio Conselheiro

Euclides da Cunha nunca viu Antônio Conselheiro em vida; conheceu-o como o povo o conheceu: pelos olhos das lendas misturados com o misticismo. E é por meio desse olhar que da escrita de Euclides emerge o retrato de um Antônio Conselheiro envolto em mistério pelos relatos que recolhera.

Do período que precedera a liderança da comunidade e andanças pelo sertão, que muitos desconheciam, Euclides teve de recorrer a vários relatos para tecer essa imagem, inclusive de um prisioneiro de guerra, conforme ele mesmo diz:

Um velho caboclo, preso em Canudos nos últimos dias da campanha, **disse-me algo a respeito**, mas vagamente, sem precisar datas, sem pormenores característicos. Conheceu-o nos sertões de Pernambuco, um ou dois anos depois da partida do Crato. Das palavras desta testemunha, concluí que Antônio Maciel, ainda moço, já

impressionava vivamente a imaginação dos sertanejos. (CUNHA, 1985, p. 216, grifo nosso).

Assim, Euclides vai pintando o retrato de Conselheiro com uma beleza ficcional, como se o estivéssemos ouvindo da boca dos ingênuos e crédulos sertanejos e fizéssemos parte de seu devotamento.

Antônio Vicente Mendes Maciel era descrito como uma figura que inspirava medo, respeito, mas também carisma e fé. Possuía cabelos e barbas longas, faces encaveiradas, o clássico bastão dos peregrinos e o hábito escorrido; era uma indecisão entre o fantástico e o mal-assombrado; dormia ao relento; fazia cessar as violas festivas a sua aproximação e era oriundo das “chapadas povoadas de duendes”. (CUNHA, 1985, p. 216). Por quase nada os sertanejos saberem sobre seu passado, obviamente o imaginário cercou suas origens:

Nada se soube ao certo sobre o papel que coube a Vicente Mendes Maciel, pai de Antônio Vicente Mendes Maciel (o Conselheiro), nesta luta deplorável. **Os seus contemporâneos pintam-no** como “homem irascível mas de excelente caráter, meio visionário e desconfiado, mas de tanta capacidade que sendo analfabeto negociava largamente em fazendas, trazendo tudo perfeitamente contado e medido de memória, mesmo sem ter escrita para os devedores”.

O filho, sob a disciplina de um pai de honradez proverbial e ríspido, teve educação que de algum modo o isolou da turbulência da família. **Indicam-no testemunhas de vista, ainda existentes**, como adolescente tranquilo e tímido, sem o entusiasmo feliz dos que seguem as primeiras escaladas da vida; retraído, avesso à troça, raro deixando a casa de negócio do pai, em Quixeramobim, de todo entregue aos misteres de caixeiro consciencioso, deixando passar e desaparecer vazia a quadra triunfal dos vinte anos. **Todas as histórias, ou lendas entretecidas de exageros**, segundo o hábito dos narradores do sertão, em que eram muitas vezes protagonistas os seus próprios parentes, eram-lhe entoadas em torno evidenciando-lhe sempre a coragem tradicional e rara. **A sugestão das narrativas**, porém, tinha o corretivo enérgico da ríspida sisudez do velho Mendes Maciel e não abalava o ânimo do rapaz. Talvez ficasse latente, pronta a se expandir em condições mais favoráveis. O certo é que falecendo aquele em 1855, vinte anos depois dos trágicos sucessos que rememoramos, Antônio Maciel prosseguiu na mesma vida corretíssima e calma.

Arrostando com a tarefa de velar por três irmãs solteiras, revelou abnegação rara. Somente depois de as ter casado procurou, por sua vez, um enlace que lhe foi nefasto. (CUNHA, 1985, p. 203, grifo nosso).

Uma das estórias que teceram sobre sua origem, até então incógnita, foi colhida por Euclides. “Ouçamos” o narrador:

(...) diziam-no assassino da esposa e da própria mãe.

Era uma lenda arrepiadora.

**Contavam** que a última, desadorando a nora, imaginara perdê-la. Revelara, por isto, ao filho, que era traído; e como este, surpreso, lhe exigisse provas do delito, propôs-se apresentá-las sem tardança. Aconselhou-o a que fantasiasse qualquer viagem, permanecendo, porém, nos arredores, porque veria, à noite, invadir-lhe o lar o sedutor que o desonrara. Aceito o alvitre, o infeliz, cavalgando e afastando-se cerca de meia légua, torceu depois de rédeas, tornando, furtivamente, por desfreqüentados desvios, para uma espera adrede escolhida, de onde pudesse observar bem e agir de pronto. Ali ficou longas horas, até lobrigar, de fato, noite velha, um vulto

aproximando-se de sua vivenda. Viu-o chegar-se cautelosamente e galgar uma das janelas. E não lhe deu tempo para entrar. Abateu-o com um tiro.

Penetrou, em seguida, de um salto, no lar e fulminou com outra descarga a esposa infiel, adormecida.

Voltou, depois, para reconhecer o homem que matara... E viu com horror que era sua própria mãe, que se disfarçara daquele modo para a consecução do plano diabólico.

Fugira, então, na mesma hora, apavorado, doudo, abandonando tudo, ao acaso, pelos sertões em fora...

**A imaginação popular, como se vê, começava a romancear-lhe a vida, com um traço vigoroso de originalidade trágica.** (CUNHA, 1985, p. 218-219, grifo nosso).

Essa pequena narrativa sugere a explicação de que, daquele momento em diante, Conselheiro viveria uma vida de penitências, fazendo de sua vida um eterno purgatório para sanar seus pecados e avultando aos olhos do povo como um santo digno da maior devoção:

**Apareciam as primeiras lendas.**

Não as arquivaremos todas.

Fundou o arraial do Bom Jesus; e contam as gentes assombradas que em certa ocasião, quando se construía a belíssima igreja que lá está, esforçando-se debalde dez operários por erguerem pesado baldrame, o predestinado trepou sobre o madeiro e ordenou, em seguida, que dous homens apenas o levantem; e o que não haviam conseguido tantos, realizaram os dous, rapidamente, sem esforço algum...

Outra vez — **ouvi o estranho caso a pessoas que se não haviam deixado fanatizar!** — chegou a Monte Santo e determinou que se fizesse uma procissão pela montanha acima, até a última capela, no alto. Iniciou-se à tarde a cerimônia. A multidão derivou, lenta, pela encosta clivosa, entoando benditos, estacionando nos passos, contrita. Ele seguia na frente — grave e sinistro — descoberto, agitada pela ventania forte a cabeleira longa, arrimando-se ao bordão inseparável. Desceu a noite. Acenderam-se as tochas dos penitentes, e a procissão, estendida na linha de cumeadas, traçou uma estrada luminosa no dorso da montanha...

Ao chegar à Santa Cruz, no alto, Antônio Conselheiro, ofegante, senta-se no primeiro degrau da tosca escada de pedra, e queda-se estático, contemplando os céus, o olhar imerso nas estrelas...

A primeira onda de fiéis enche logo o âmbito restrito da capela, enquanto outros permanecem fora ajoelhados sobre a rocha aspérrima.

O contemplativo, então, levanta-se. Mal sofreia o cansaço. Entre alas respeitadas, penetra, por sua vez, na capela, pendida para o chão a cabeça, humílimo e abatido, arfando.

Ao abeirar-se do altar-mor, porém, ergue o rosto pálido, emoldurado pelos cabelos em desalinho. E a multidão estremece toda, assombrada... Duas lágrimas sangrentas rolam, vagorosamente, no rosto imaculado da Virgem Santíssima...

**Estas e outras lendas são ainda correntes no sertão.** (CUNHA, 1985, p. 227, grifo nosso).

Observa-se como Euclides se exime de tomar para si a autoria dessas estórias e também destaca o fato de elas serem anônimas, pertencendo à coletividade. Nas marcas linguísticas que destacamos pode se perceber a técnica de “inserir” ou “encaixar” as vozes do povo, concedendo às estórias um tom mítico.

### 3.3 A lenda da Pedra Bonita

A esperança da vinda de um messias, aguardado ansiosamente pelos sertanejos como apaziguamento para os sofrimentos terrenos, é ressaltada por Euclides na “Lenda da Pedra Bonita”. Essa foi uma tragédia real, já que ele faz menção aos jornais da época que noticiaram o fato mas, certamente, fora motivada por um aspecto lendário: o mito do rei português Dom Sebastião. Esse personagem histórico foi morto em luta contra os mouros na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, mas por nunca ter seu corpo encontrado criou-se a lenda de que não morrera e voltaria com seu exército mágico no final dos tempos. Esse mito difundiu-se e preservou-se no Nordeste brasileiro devido a seu isolamento e, séculos depois, ele ressurgiu com a força que causou a tragédia que vemos a seguir:

Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis. Um mameluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios vizinhos e, engrimpando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei D. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparramado sobre ela em holocausto, o grande rei irromperia envolto de sua guarda fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas cumulando de riquezas os que houvessem contribuído para o *desencanto*.

Passou pelo sertão um frêmito de nevrose...

O transviado encontrara meio propício ao contágio da sua insânia. Em torno da ara monstruosa comprimiam-se as mães erguendo os filhos pequeninos e lutavam, procurando-lhes a primazia no sacrifício... O sangue espadanava sobre a rocha jorrando, acumulando-se em torno; e afirmam os jornais do tempo, em cópia tal que, depois de desfeita aquela lúgubre farsa, era impossível a permanência no lugar infeccionado. (CUNHA, 1985, p. 201-202).

Segundo Gaspar (2010), a Tragédia da Pedra Bonita, como o próprio nome diz, ocorreu num lugar denominado Pedra Bonita, localizado em Serra Formosa, no município de São José do Belmonte, sertão de Pernambuco. Um grupo de fanáticos sebastianistas, liderado por João Antônio dos Santos, fundou uma espécie de reino, com leis e costumes próprios e diferentes dos do resto do país. No início de 1836, João Antônio dos Santos mostrava ao povo duas pedrinhas como sendo brilhante e dizia que tinham sido tiradas de uma mina encantada que lhe fora revelada. Espalhou a estória de que todos os dias era conduzido pelo rei Dom Sebastião a este lugar mágico onde ele lhe mostrava uma lagoa e duas torres de um templo. Assim nasceu a lenda da Pedra Bonita. No dia 25 de maio de 1838 o prefeito de Flores, coronel Francisco Barbosa Nogueira Pais, mandava ao presidente da província um ofício comunicando a reunião clandestina de um grupo de fanáticos sebastianistas no sítio Pedra Bonita. O líder do movimento era chamado de rei e usava até coroa feita de cipó. Nas suas pregações dizia que o rei Dom Sebastião estaria prestes a retornar e iria transformar todos os

seus seguidores em pessoas ricas e jovens. O grande número de pessoas pouco esclarecidas que seguiu os fanáticos de Pedra Bonita preocupou o governo, os fazendeiros e a Igreja Católica. Foi enviado o padre Francisco José Correia de Albuquerque para tentar fazer as pessoas voltarem a suas velhas rotinas. O padre conseguiu convencer João Antônio a parar com a pregação, mas este deixou em seu lugar o cunhado João Ferreira, que se tornou o mais fanático e cruel rei da Pedra Bonita. Ele pregava que Dom Sebastião só voltaria se a Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais, comandando um grande massacre de pessoas inocentes em maio de 1838. Entre os dias 14 e 18 daquele mês, morreram 87 pessoas. No dia 18 de maio, o arraial da Pedra Bonita foi destruído pelas forças comandadas pelo major Manoel Pereira da Silva.

Observa-se como esse movimento guarda semelhança com o mesmo movimento messiânico iniciado por Antônio Conselheiro, o qual conduziu à guerra de Canudos.

### 3.4 As profecias apocalípticas

Através dessas profecias que narram como seria o fim do mundo, constata-se que ocorrera no sertão de Canudos o mesmo movimento acontecido na Europa no século X, com a aproximação do ano 900 e, em seguida, do ano 1.000. A aproximação do número fatídico originou o que se denominou de milenarismo, ou seja, a decretação do fim do mundo com a chegada desse número.

O movimento milenarista tem sua origem em uma interpretação deturpada e não-literal do trecho presente no **Apocalipse** de João, no **Novo testamento**, no qual o profeta prediz que os justos reinarão com Cristo por mil anos. Os milenaristas, portanto, sempre aguardam uma nova era, um reino perfeito com paz, harmonia e riquezas, onde viverão sob o reinado do Messias. Esse reino milenar de paz seria precedido por uma série de catástrofes climáticas e guerras entre reinos que destruiriam o mundo gradativamente.

A primeira profecia, transcrita por Euclides, é uma pequena narrativa na qual se descreve os acontecimentos catastróficos que viriam. Percebe-se uma mistura de trechos dos evangelhos e também a cadência musical da oralidade nas repetições iniciais:

Em 1896 hade<sup>5</sup> rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão.

---

<sup>5</sup> A edição utilizada está preservando a grafia da época. Foram utilizadas nessa pesquisa duas edições críticas de **Os Sertões** (uma mais antiga, de 1985, com notas de Walnice Galvão, e outra mais recente, com notas de Adelino Brandão, de 2005), conforme se verificará nas referências bibliográficas ao final desse trabalho, com o

Em 1897 haverá muitos pasto e pouco rasto e um só pastor e um só rebanho.  
 Em 1898 haverá muitos chapéos e poucas cabeças.  
 Em 1899 ficarão as águas em sangue e o planeta hade apparecer no nascente com o raio do sol que o ramo se confrontará na terra e a terra em algum lugar se confrontará no céu...  
 Hade chover uma grande chuva de estrellas e ahi será o fim do mundo. Em 1900 se apagarão as luzes. Deus disse no Evangelho: eu tenho um rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho. (CUNHA, 1985, p. 217).

Além dessa profecia colhida por Euclides, que provavelmente era usada nos sermões de Antônio Conselheiro, também havia as “quadrinhas” feitas por cantadores de viola ou “repentistas” locais. Nelas se percebe pelas rimas a propagação das prédicas antirrepublicanas ou contrárias à instituição do casamento civil:

Garantidos pela lei  
 Aquelles malvados estão  
 Nós temos a lei de Deus  
 Elles tem a lei do *cão*!

Bem desgraçados são elles  
 Pra fazerem a eleição  
 Abatendo a lei de Deus  
 Suspendendo a lei do *cão*!

Casamento vão fazendo  
 Só para o povo iludir  
 Vão casando o povo todo  
 No casamento civil! (CUNHA, 1985, p. 217).

Outras quadras evocam até mesmo a imagem do rei D. Sebastião contra o casamento civil e como quem castigaria os que estivessem nessa situação pecadora da “lei do cão”:

D. Sebastião já chegou  
 E traz muito regimento  
 Acabando com o civil  
 E fazendo o casamento!  
 O Anti-Christo nasceu  
 Para o Brazil governar  
 Mas ahi está o *Conselheiro*  
 Para delle nos livrar!

Visita nos vem fazer  
 Nosso rei D. Sebastião.  
 Coitado daquelle pobre  
 Que estiver na lei do *cão*! (CUNHA, 1985, p. 217).

Está clara a crítica a duas importantes Instituições da época: a Igreja Católica e o Estado

---

objetivo de comprovar esse fato e também de constatar alguma mudança no olhar da Crítica durante esse tempo transcorrido.

Republicano. A figura do rei Dom Sebastião apresenta-se como a única capaz de questionar o poder legítimo desses governantes que ousavam mudar a tradição. A imagem de um rei como representante de Deus é vista constantemente na História, desde a Bíblia até a teoria do direito Divino, atribuída aos reis absolutistas. No início do movimento de Canudos e das pregações iniciais de Antônio Conselheiro o Imperador D. Pedro II ainda estava vivo, em seu exílio na Europa. Isso reforçava as convicções dos que queriam o retorno da monarquia.

É interessante observar como a crença em Dom Sebastião, uma invenção mítica de um fato histórico de Portugal, ressurgiu no imaginário coletivo do sertanejo brasileiro. E essa criação, surge, especificamente, em decorrência de uma situação social, política e econômica no Brasil que (re)cria, por sua vez, esse mito. É a História imbricada na estória, mais uma vez.

### 3.5 As profecias sobre o retorno do Rei Dom Sebastião

Apesar da tragédia da Pedra Bonita, a credence do sertanejo ainda estava receptiva ao retorno do rei Dom Sebastião, associada à aproximação do Juízo Final e à necessidade de “abandonar todos os haveres” e fugir para Canudos, único lugar da terra que seria salvo por estar na proteção do “Bom Conselheiro”, contra as desgraças que vaticinava a profecia a seguir:

Em verdade vos digo, quando as nações brigam com as nações, o Brazil com o Brazil, a Inglaterra com a Inglaterra, a Prussia com a Prussia, das ondas do mar D. Sebastião sahirá com todo o seu exercito.  
Desde o princípio do mundo que encantou com todo seu exercito e o restituiu em guerra.  
E quando encantou-se afinçou a espada na pedra, Ella foi até os copos e elle disse: Adeus mundo!  
Até mil e tantos e dois mil não chegarás!  
Neste dia quando sahir com o seu exercito tira a todos no fio da espada deste papel da republica. O fim desta guerra se acabará na Santa Casa de Roma e o sangue hade ir até a junta grossa... (CUNHA, 1985, p. 218-219).

Nessa profecia há um relato completo de como seria o retorno do rei Dom Sebastião, associado ao fatídico número aguardado pelos milenaristas. Nas primeiras linhas também se percebe uma “reescrita” das palavras de Jesus nos evangelhos, quando se narra como será o fim dos tempos e a volta do filho do Homem: “Porquanto se levantará nação contra nação, e reino contra reino, e haverá fomes e pestes, e terremotos, em vários lugares”. (Mateus 24, 7).

Um leitor, receptivamente aberto às sugestões interpretativas que irradiam desse texto, além de perceber a alusão bem clara ao retorno de Cristo, que acarretaria nos mil anos de paz para toda a humanidade, ou, na perspectiva da religião judaica, o estabelecimento de Israel

como reino mais poderoso da terra, com a vinda do Messias, estabeleceria também uma ligação com a esperança do povo português, no século XVII, de que com o retorno de Rei Dom Sebastião, Portugal se libertaria do jugo espanhol e tornar-se-ia a mais poderosa nação do mundo. Mas para os miseráveis de Canudos, o retorno de Dom Sebastião, reinterpretado e adaptado à sua realidade, significava o findar de uma vida de misérias e sofrimentos. Faz-se necessário aqui, uma menção ao mito do *Eterno Retorno*, reinterpretado por Nietzsche em sua obra *A Gaia Ciência*, na qual o filósofo descreve a aparição de um demônio que anuncia um ciclo de repetições de tudo que já foi vivido. Para muitas sociedades do passado, o retorno a um passado glorioso ou de paz sempre é almejado. Em uma sociedade quase primitiva como a de Canudos não se compreendia estágios evolutivos abstratos, como o que direcionava à República. A memória coletiva e os preceitos antigos eram mais fortes. Não havia bases que direcionassem ao futuro, e sim, um eterno retorno aos hábitos e crenças do passado.

### **3.6 O tema de *Os Sertões* reduplicado nas micronarrativas**

Todas as micronarrativas em *Os Sertões* que foram apresentadas são como “ilhas” aparentemente isoladas da narrativa principal, mas procuraremos evidenciar que elas explicam a origem do conflito de Canudos. Elas possuem uma vinculação com o tema central da obra pelo fato de explicarem as causas da guerra (segundo a visão de Euclides), do conflito de raças, do isolamento e esquecimento do sertanejo pelas autoridades litorâneas, o que tornava o sertanejo tendencioso a acreditar em um líder espiritual que o retirasse daquela situação de miséria e descaso. Analisando cada micronarrativa em separado evidenciam-se outros aspectos (reduplicados em menor grau): o misticismo, a credence e o mito.

As lendas contidas nas micronarrativas de *Os Sertões* servem também para dilatar o tempo da narrativa na obra (assim como ocorrera na *Ilíada*, como já foi destacado, na qual a guerra de Troia é narrada somente a partir de seu décimo ano, mas as narrativas intercaladas remetem a um tempo imemorial). Como foi dito anteriormente, Euclides só presenciara dezoito dias de batalha na Guerra de Canudos, mas em sua obra, dilata a possível referência, com pesquisa sobre os mitos que “narravam” o entorno tanto da guerra quanto do contexto social, presente na oralidade dos sertanejos e, muitas vezes, preservados como lendas em peças escritas, como é o caso da Lenda da Pedra Bonita.

A origem da guerra de Canudos, certamente um acontecimento histórico e real do massacre de supostos “insurgentes” contra a recém-inaugurada República por incomodarem o poder dos mandantes locais, da igreja e dos políticos, também foi sublinhada por fatos



inverossímeis, retratados pela oralidade e que povoaram a credence sertaneja em um período muito anterior ao real início do conflito. Esses fatos estão presentes nos mitos correntes, brotados da civilização ibérica e preservados em comunidades interioranas, mesmo como formas “arcaizantes”, como é o caso do sebastianismo, misturando-se a lendas de teor local, com cunho religioso, político, histórico, etc., tais narrativas vão conformando-se à realidade “histórica” e passam, inclusive, a narrá-la, hibridizando ficção e realidade; mito e história.

Euclides da Cunha não ficou alheio a essas fontes, pois além de se basear em autores renomados da época, em teorias científicas e em seu próprio testemunho pessoal, como jornalista e expectador da guerra, também ouviu o relato de sertanejos sobre acontecimentos anteriores à guerra. Pelo fato de que presenciara apenas poucos dias de batalha, Euclides queria expor uma visão maior que a de um simples expectador de guerra; seu olhar queria ir além dos bombardeios e das trincheiras e tomar conhecimento dos verdadeiros motivos que tornaram essa guerra justificável ou, pelo menos, compreensível. O que impulsionava a coragem dos sertanejos? Seu apego e desprendimento estóico perante as frentes de batalha?

Roberto Ventura (1997) pondera que as crenças representadas por algumas fontes orais transcritas por Euclides, tais como os poemas populares e profecias religiosas encontrados em cadernos nas ruínas da comunidade, explicam, em parte, a luta suicida dos conselheiristas, a grande migração para Canudos, mesmo no auge das batalhas e a coragem dos que preferiram ficar no povoado até a morte, ao invés de o abandonarem enquanto podiam. (VENTURA, 1997, p. 176). Ventura prossegue afirmando que essas fontes orais foram o ponto de partida para a visão de Euclides em relação ao movimento de Canudos como messiânico e fanático que aguardava, unicamente, o retorno mágico do rei português Dom Sebastião para derrubar a República e restaurar a monarquia:

Euclides criou, em **Os sertões**, uma imagem de Canudos como cidade iletrada, dominada por fanatismos e superstições transmitidos de forma oral. Construiu um modelo interpretativo para dar conta das relações e conflitos entre a sua própria cultura, letrada e urbana, e a cultura oral sertaneja, marcada por mitos messiânicos e pela tradição católica. Procurou dar voz ao outro, objeto de seu discurso e inimigo de suas concepções políticas, ao incorporar textos destinados à oralização, produzidos segundo uma lógica mítica e religiosa que lhe era estranha. (VENTURA, 1997, p. 170).

É do conhecimento da crítica que o “tom” de Euclides ao se referir a essas fontes orais nunca foi elogioso e sim, quase beirando ao preconceito e a discriminação, sendo que os sertanejos são considerados em sua visão como uma sub-raça, dominada pelo fanatismo e credences absurdas. No entanto, com base na *Teoria da Recepção* de Jauss, podem-se propor

argumentos para uma visão além desse juízo. As estórias orais de *Os Sertões* certamente revelam a desorientação de um povo esquecido e isolado, amparado unicamente por sua fé religiosa ou em crenças sobrenaturais nas quais pudessem se apoiar, mas, sobretudo, também revelam a brasilidade presente na cultura sertaneja, em sua mais autêntica forma expressiva. São a justificativa para a crença e o misticismo que impulsionou os sertanejos à guerra, mas também revelam a identidade e a cultura do sertanejo, além das feições épicas que Euclides concede à narrativa.

Em todos os trechos em que Euclides fala “ouvi”, “disse-me”, “contavam”, contata-se que ele pesquisou as fontes orais. Esses trechos se preservam em ilhas aparentemente isoladas e independentes dentro da obra em uma atmosfera poética não perturbada pela intromissão da ciência, e evidenciando, muitas vezes, a característica bem típica das estórias populares de sofrerem deturpações e exageros. Quando descreve a cidade chamada Canudos como “a terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuzcuz de milho as barrancas”<sup>6</sup> (CUNHA, 2005, p. 229); nas “lendas arrepiadoras do *caapora* travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luares claros; em *sacis* diabólicos, de barrete vermelho à cabeça, assaltando o viajante retardatário, nas noites aziagas das sextas-feiras, de parceria com os *lobisomens* e mulas-sem-cabeça noctívagos” (CUNHA, 2005, p. 172); nos versos dos cantadores rudes que só terminavam seu desafio quando um titubeasse ou engasgasse em uma rima difícil (CUNHA, 2005, p. 165), em tudo isso está claro que o dom da arte ou da literariedade, em sua mais genuína expressão popular, prevaleceu para que ele pudesse enxergar onde o olhar da ciência não poderia ir além.

Os recursos narrativos, empregados por Euclides da Cunha, viabilizam um outro nível narrativo em que se notam as marcas da oralidade, o mistério, o fantástico e o irreal que se fazem presentes na credence popular, revelando, além disso, que os encaixes de estórias dentro da História, coabitam harmonicamente para apontar outros tempos, outros espaços, outras linguagens dentro de *Os Sertões*.

Tudo isso demonstraria que a impossibilidade da reconstituição dos fatos não presenciados pessoalmente levou Euclides da Cunha a buscar, em muitos momentos, as fontes orais, valendo-se de suas variadas versões. Embora as fontes orais, recontadas por Euclides, apontem o isolamento e marginalização de um povo amparado, unicamente, por sua fé

---

<sup>6</sup> O “híbrido” entre uma religião europeia, transplantada para uma comunidade de sertanejos de ancestrais indígenas e africanos, também é explicitado no epíteto de Canudos – “terra da promessa onde corre leite” somada às “barrancas” de “cuzcuz de milho”, o que faz ler o próprio sincretismo religioso característico daquele espaço e tempo.

religiosa ou pela credence no sobrenatural, por outro, essas histórias são reveladoras, sobretudo, sobre o modo de vida e resistência desse mesmo povo.

Euclides da Cunha queria ir à “base”, por isso colheu relatos orais dos sertanejos e acabou por transcrever profecias apocalípticas e messiânicas encontradas nas ruínas da cidade de Canudos após o fim do massacre, realizado pelas tropas do governo. Nessas “estórias”, conforme contempla a teoria da *mise en abyme*, ter-se-ia a *reduplicação simples*, que é aquela constituída por um fragmento que estabelece uma relação de semelhança com a obra que o inclui. Assim, o misticismo, a credence cega e ingênua dos sertanejos em seguir um líder messiânico, a religiosidade, o fanatismo, etc. seriam o substrato em que se erigiria Canudos. Essas sim, são as verdadeiras bases que deram origem ao conflito, presentes nas micronarrativas aqui destacadas.

Portanto, a leitura da obra de Euclides da Cunha, nesta pesquisa, considera a *mise en abyme* importante técnica narrativa para ler as micronarrativas de *Os sertões*, vazadas em linguagem do povo, como representação dos motivos religiosos, históricos e lendários, que auxiliam a interpretar as causas da guerra de Canudos.

#### 4 OS ENCAIXES NARRATIVOS EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Neste capítulo analisaremos na obra *Grande Sertão: Veredas* as micronarrativas que o narrador-protagonista Riobaldo relata de forma entremeada ao longo dessa obra. Para um leitor despercebido todas elas não apresentam nenhuma vinculação com a narrativa central, mas sendo que o tema constante na narrativa é o questionamento do jagunço Riobaldo sobre a razão de existir o Diabo, ou do próprio mal e, talvez com isso se livrar da culpa de ter feito um pacto diabólico (o que possivelmente causou a morte de seu companheiro de armas Diadorim, causa maior de seu remorso) buscaremos nestas micronarrativas responder esses questionamentos demonstrando seu “encaixe” ou vinculação com o tema central, bem como demonstrar que muitas dessas histórias também foram ouvidas da boca dos sertanejos por Guimarães Rosa e, talvez, recriadas por ele em *Grande Sertão: Veredas*.

##### 4.1 Apresentação da obra

No norte de Minas Gerais, na cidade de Codisburgo, o menino Joãozinho (apelido de infância de Guimarães Rosa) ouvia fascinado as histórias dos viajantes e vaqueiros condutores de boiadas que passavam pela venda de secos-e-molhados de seu pai. As histórias eram uma mistura de causos vistos, ouvidos e imaginados, pois sempre os sertanejos aumentavam alguma coisa com grande esperteza. Além desses, Juca Bananeira, o pajem negro da infância de Guimarães Rosa, também lhe contava histórias heroicas de jagunços e vaqueiros, segundo Vilma Guimarães Rosa (1983). Assim é possível crer que Joãozinho já criasse suas próprias histórias imaginárias baseadas em acontecimentos e personagens reais ou não.

Anos depois, após vinte anos vivendo como diplomata no exterior, segundo o relato de João Correia Filho (2007), Guimarães Rosa, acompanhado de oito vaqueiros, partiu da fazenda Sirga, em Três Marias, com destino a Araçai, conduzindo 300 cabeças de gado. Durante o trajeto foram percorridos cerca de 240 quilômetros em dez dias. Guimarães fez pouso em várias fazendas e vilarejos, dormindo nos mesmos lugares que os vaqueiros. Em Barreira do Mato teria dormido em um enorme tacho côncavo, uma forma de fazer rapadura. A viagem teve a cobertura da revista *O Cruzeiro*, que publicou uma reportagem sobre o relato da viagem, em junho daquele mesmo ano de 1952.

Pendurado ao pescoço por um barbante, Rosa levava um caderninho onde anotava as impressões da viagem, as paisagens, as conversas com os vaqueiros e, é claro, as histórias ou causos que ouvia desses. Segundo o relato dos vaqueiros Zito e Manuelzão, dois dos oito vaqueiros que compunham a tropa, Guimarães Rosa queria saber de tudo. Se visse um pau

queria saber o nome daquele pau. Se visse um nome diferente queria saber a origem daquele nome. Se ouvisse uma conversa dos vaqueiros queria saber sobre o quê estavam conversando. E ia anotando tudo nas cadernetas que trazia penduradas ao pescoço.

Durante a viagem, Rosa encheu cerca de dez cadernetas que hoje fazem parte do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP. Nelas, escritas a lápis e com letra irregular, estão frases e palavras isoladas, descrições de cenas e paisagens e estórias de romances e lendas do sertão, além de considerações sobre a fala do povo sertanejo. Fruto dessas anotações surgiram suas obras *Corpo de Baile* (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia* (1967) e sua obra máxima: *Grande Sertão: Veredas* (1956).

*Grande Sertão: Veredas*, obra escrita num estirão de cerca de 600 páginas em sua 1ª edição, não é dividida em capítulos, nem subtitulada. Trata-se de uma extensa narrativa em primeira pessoa, contada pelo ex-jagunço Riobaldo, a um ouvinte que não se manifesta de viva voz no texto. Aparentemente, a narrativa é solitária, e Riobaldo é a “única” voz no texto. Mas essa é uma leitura que procuraremos desconstruir. Diz-se que há um monólogo interior fingido num diálogo virtual. A técnica é tida pela crítica como um dos pontos altos do romance. Antonio Candido (2004) a nomeia “operação de alta estética”, enquanto Davi Arrigucci (1994) classifica-a como “esquema técnico”. Essa leitura, que privilegia a voz do narrador (épico, quando relembra seus feitos jagunços que constituíram parte de sua experiência e, narrador de romance, quando, perplexo, pergunta-se sobre os dilemas da condição humana e sobre “as misturas do mundo”) parece-nos poder ser relativizada pelo que temos chamado “encaixes narrativos” ou micronarrativas. Elas tornariam possível que outras “vozes” ou “níveis” narrativos se conjugassem com as do narrador no texto rosiano.

Riobaldo inicia sua fala ao interlocutor, questionando a existência do bem e do mal ou, mais precisamente a razão de o mal existir, a partir da figura de um “bezerro erroso, arrebitado de beiços” em que o povo atirava, julgando-o o demônio (ROSA, 2001, p. 23). Essa dúvida se reitera em micronarrativas que, de algum modo, funcionam como “motivo retardante”, que adia o início da história romanesca que constitui a trama do romance. Examinemos, pois, essas estórias no romance de Guimarães Rosa.

#### **4.2 O caso do Aleixo e seus quatro filhos**

Nessa estória há uma mudança de polos entre o bem e o mal. Aleixo possuía “ruindades calmas”, sem nenhuma explicação, segundo o narrador. Certa vez matou um velho que pedia esmolas sem motivo algum, somente pelo puro prazer de praticar o mal. Mas as

consequências de seu ato, segundo Riobaldo, acabam esbarrando em seus quatro filhos que, pouco depois, vitimados de sarampo, ficam todos cegos. Aleixo após esse grande sofrimento passa para a “banda de Deus”, procurando ser caridoso todas as horas do dia e da noite. Leia-se:

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. Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho, entre as palmeiras, com traíras, pra-almas de enormes, desenormes, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser peixes ensinados. 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... 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! O senhor imagine: uma escadinha – três meninos e uma menina – 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. 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 meninozinhos tinham? (ROSA, 2001, p. 28-29, grifo nosso).

A narrativa não oferece explicações e sim, novos questionamentos a Riobaldo: se, segundo o próprio Aleixo, Deus tivera misericórdia dele ao torná-lo um homem bom, por que não tivera antes, castigando as crianças que nenhuma culpa tinham do crime do pai?

### 4.3 O caso do filho de Pedro Pindó

No caso do filho de Pedro Pindó, Riobaldo, a princípio, descreve a natureza “má” do menino Valtêi como algo inerente a sua índole e que já se vislumbrava em suas práticas de judiar dos animais e dos seres humanos. Seu desejo cruel, ao ver o sangue de animais, suscita a frase: “Eu gosto de matar...”, que desperta temor em Riobaldo. O mal nessa perspectiva, não apresentava justificativas para vir a existir; estava determinado *a priori*:

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 aprecêia, o senhor sabe. Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento aluminou nele, feito mostrou o que é: pedido madraço, 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, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquearem porco. – “Eu gosto de matar...” – uma ocasião ele pequenino **me disse**. Abriu em mim um susto; porque: passarinho que se debruça – o vôo já está pronto! (ROSA, 2001, p. 29, grifo nosso).

Entretanto, os pais de Valteí com a justificativa de extinguiem essa natureza má começam a aplicar surras cotidianamente na criança com requintes de crueldade e em horas marcadas. Ocorre então um deslocamento dos polos: 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 flagelo do menino:

Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro – botam o menino sem comer, amarram em árvore no terreiro, ele nu nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado. 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?! Não sendo como compadre meu Quelemém quer, que explicação é que o senhor dava? Aquele menino tinha sido homem. Devia em balanço, terríveis perversidades. Alma dele estava no breu. Mostrava. E, agora, pagava. Ah, mas acontece, quando está chorando e penando, ele sofre igual que se fosse um menino bonzinho... Ave, vi de tudo, neste mundo! (ROSA, 2001, p. 30).

Riobaldo aparentemente não encontra justificativas para o acontecido e indaga seu interlocutor anônimo, procurando explicações.

#### **4.4 A lenda do brejo matador**

O brejo matador também é outra pequena narrativa que se encontra logo no início da obra, quando Riobaldo ainda busca bases para a conversa que se estabelece entre ele e seu interlocutor. O brejo teria sido o local em que se afundou e morreu uma boiada e onde, à noite, aparece um “fogo fátuo” ou um boitatá (outro mito que povoa o imaginário popular brasileiro). O acontecimento real da morte da boiada se associa a outro: o fato de naquele local se ter castrado um padre por esse não ter consentido casar um filho com a própria mãe. Ambas as estórias geraram a lenda, corrente entre o povo, que o mundo se acabaria naquele local:

Assim, olhe: tem um marimbú – um brejo matador, no Riacho Ciz – lá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites; depois, deu para se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do cafôfo, e perseguindo tudo, um milhão de lavareda azul, de jadelãfi, 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, 2001, p. 90).

Nessa estória várias vezes, que narram diferentes acontecimentos ou versões, se unem para explicar a origem do nome do brejo “matador”. A alusão à figura do padre, à castração e ao incesto, bem como o “castigo” decorrente dos fatos serão elementos bastante significativos em leitura que teceremos mais adiante.

#### 4.5 O caso dos filhos de Rudugério de Freitas

Após a lenda do brejo matador é contado o caso dos irmãos que cometeram parricídio, mas são perdoados por Zé Bebelo, então chefe do bando ao qual pertencia Riobaldo. A justificativa é que o próprio pai havia ordenado antes que um deles matasse o outro, e, além disso, por terem enfeitado as foices, com que praticariam o assassinato, com flores, em honra à Virgem Maria, como pedidos antecipados de perdão pelo pecado que iriam cometer. Segundo o próprio Riobaldo, se a chefia fosse de Medeiro Vaz, os irmãos não teriam se livrado da forca:

Semelhante não foi, quando um homem, Rudugério de Freitas, dos Freitas ruivos da Água-Alimpada, mandou obrigado um filho dele ir matar outro, buscar para matarem, esse outro, que roubou sacrário de ouro da igreja da Abadia. Aí, então, em vez de cumprir o estrito, o irmão combinou com o irmão, os dois vieram e mataram mesmo foi o velho pai deles, distribuído de foçadas. Mas primeiro enfeitaram as foices, urdindo com cordões de embira e várias flores. E enqueriram o cadáver paterno em riba da casa – casinha boa, de telhas, a melhor naquele trecho. Daí, reuniram o gado, que iam levando para distante vender. Mas foram logo pegos. A pegar, a gente ajudou. Assim, prisioneiros nossos, demos julgamento. Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca. Mas porém, o chefe nosso, naquele tempo, já era – o senhor saiba: Zé Bebelo!

Com Zé Bebelo, ôi, o rumo das coisas nascia inconstante diferente, conforme cada vez. A papo: “Co-ah! Por que foi que vocês enfeitaram premeditado as foices?” ele interrogou. Os dois irmãos responderam que tinham executado aquilo em padroeiragem à Virgem, para a Nossa Senhora em adiantado remitir o pecado que iam obrar, e obraram dito e feito. Tudo que Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolou, mas sem rugas em testa, **eu prestes vi** que ele estava se rindo por de dentro. Tal, tal, disse: “Santíssima Virgem...” E o pessoal todo tirou os chapéus. – “Pois, se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdôo, em nome dela – a Puríssima, Nossa Mãe!” - “O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma. Absolvo! Tenho a honra de resumir circunstância desta decisão, sem admitir apelo nem revogo, legal e lealdado, conformemente!...” Aí mais Zé Bebelo disse, como apreciava: “Perdoar é sempre o justo e certo...”. Pirlimpim, pimpão. Mas como dos dois irmãos careciam de algum castigo, ele requisitou para o nosso bando aquela



gorda boiada, a que ponto revendemos, embolsamos. E desse caso derivaram também uma boa cantiga violeira. (ROSA, 2001, p. 91-92, grifo nosso).

O mal e o bem estão interligados nessa narrativa. Um crime aparentemente justifica outro e um pecado maior anularia outro menor. O crime de se ter roubado um sacrário de ouro da igreja não seria um motivo plausível para um pai ordenar a um filho que assassinasse outro. Da mesma forma, flores em honra à Virgem não seriam justificativas para se perdoar um crime horrendo como um parricídio. A religião, aqui nessa estória, não se apresenta como uma apaziguadora dos males dos homens.

No fechamento do relato, Riobaldo ressalta como o caso se transformou em uma cantiga de viola, sendo repassado dali em diante pelas vozes das tradições.

#### 4.6 Maria Mutema

Maria Mutema é a mais longa estória dentro de *Grande Sertão: Veredas*. O caso narrado pelo jagunço Jõe Bexiguento a Riobaldo é também é o que mais ilustra a temática sobre o questionamento da existência do Bem e do Mal, insistente na obra. O processo de recriação, no texto de Rosa, é submetido a um novo enfoque, através da voz de outro narrador, e em nova perspectiva. Nesse encaixe, Riobaldo conta, de segunda mão, o relato que ouvira de Jõe Bexiguento, num momento de descanso e relaxamento no Cansansão Velho, por simples prazer de contar (e mais uma vez verificamos outra voz, ou vozes: Riobaldo ouviu e conta o que ouviu em um “rerrelato”):

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, 2001, p. 238-243).

No final da narrativa será revelado que Maria Mutema na realidade matara o marido, sem nenhum motivo, despejando chumbo derretido em seu ouvido. Em seguida Maria Mutema vai com frequência se confessar com o Padre Ponte, na igreja da vila, de três em três dias, suscitando comentários nos moradores que observam que o padre fazia tal ofício a contragosto:

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 ela 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 confessionário. 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 junjo, 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, 2001, p. 238-243).

Depois será descoberto que durante as várias confissões Maria Mutema dizia que cometera o crime por amor a ele, Padre Ponte, por gostar dele em fogo de amores, desejando ser sua amante. O leitor pode ser levado a crer que na verdade tudo isso era mentira, e ela estava apenas torturando o padre psicologicamente com um prazer cruel, querendo imputar-lhe uma culpa que era dela.

Em seguida, o padre Ponte vai amofinando, emagrecendo com uma aparência encaveirada e amarela da cor de milho, até que por fim morre triste. Após sua morte, Mutema sumiu da igreja, gerando estranhamento nas pessoas do arraial. Certa vez houve uma santa missa no lugar e os padres missionários, rígidos pregadores, impediram a entrada de Mutema no templo, na hora da missa, no penúltimo dia, véspera da festa final. E o missionário, para espanto de todos, induz Mutema a confessar seus pecados e pedir perdão, não na Igreja, mas no cemitério, sobre duas covas lá existentes. É quando Maria Mutema posta-se ao chão, declarando sua culpa pela morte do marido e do padre. Ao marido matara, sem qualquer motivo, colocando chumbo derretido no ouvido, enquanto ele dormia. Ao padre, levava ao sofrimento do remorso até a morte, fazendo uma declaração falsa, declarando-lhe amor e pedindo para ser sua amante, fazendo-o acreditar ser o responsável pelo assassinato. E tudo isso, sem sentimento algum, por simples maldade, a fim de atormentá-lo:

E Maria Mutema, sozinha em pé, torta magra de preto, deu um gemido de lágrimas e exclamação, berro de corpo que faça estraçalha. Pediu perdão! Perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dôres de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte. E rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto do viver transtornava. Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido – e que ela era cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco. Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma -; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele ainda estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz - do oco para o oco – do sono para a morte, e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou. E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela

não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos vivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava. (ROSA, 2001, p. 238-243).

Preso e julgado pelos crimes confessados, Mutema se entrega a uma provação. Permanece sem comer, sem dormir, só rezando e declarando-se igual a estrume, em quem todos deviam bater e cuspir na cara. Por essa penitência constante, criou uma aura piedosa em torno de si. Recebia visitas em romaria, rezava e confortava os necessitados, de modo que, conforme narra Riobaldo: “estava ficando santa”:

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 tinia! 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, 2001, p. 238-243).

Para que Maria Mutema se tornasse “santa” aos olhos do povo fora necessário que todas as maldades fossem praticadas. Não há como não fazer uma comparação com a vida de Antônio Conselheiro que (em uma das versões) após matar a mulher e a esposa, passa a viver uma vida de penitências até alcançar a santidade aos olhos do povo.

Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1972) considera o conto de Maria Mutema o mais importante do romance, e, por sua vez, a imagem da bola de chumbo, sacudindo dentro da caveira, a que melhor ilustra a sua tese de uma *coisa dentro da outra*, fundamental para uma leitura global do romance, conforme veremos a seguir.

#### **4.7 O tema de *Grande Sertão: Veredas* reduplicado nas micronarrativas**

Segundo Ana Luiza Martins Costa (1997), em seu trabalho *Rosa, Ledor de Homero*, vários estudos já apontaram a função exemplar dos casos intercalados na narrativa do *Grande Sertão: Veredas* na qual a temática do mal é introduzida através do relato de estórias cruéis

que intrigam Riobaldo por sua falta de sentido, motivando os questionamentos em seu interlocutor silencioso. (COSTA, 1997, p. 58).

Em um trecho de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo mesmo adverte: “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 glorionhas, depois eles mesmos acabam temendo e credo. Parece que todo mundo carece disso. Eu acho, que.” (ROSA, 2001, p. 90).

É bem possível acreditar que Guimarães Rosa recriou, a partir do já ouvido ou vivido, muitas dessas estórias que talvez tenham tido um mínimo de referenciação na realidade, a despeito do exagero dos habitantes do sertão. Como mais um exemplo, vejamos essa passagem em *Grande Sertão: Veredas*, pinçada por Morais (1999) em sua tese de doutoramento *A travessia dos fantasmas: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas* e que, segundo confissão sua, causou-lhe perplexidade. Trata-se de um diálogo entre Diadorim e Riobaldo, já Urutu-Branco, em que se relembra a insistente recomendação de Diadorim quanto à coragem que se carece de ter, apresentando, na enunciação ao interlocutor, à guisa de exemplo, uma pequena narrativa truncada:

Dou exemplo. Do que houve e se passou, uma vez, no Carujo, um arraial triste, em antigos tempos. O povo dali fugiu, por alguma guerra ou pressa, fecharam a igreja com um morto lá dentro entre velas (...). Ali naquele lugar, o Carujo, no reabrirem, depois de uns meses, a igreja, o defunto tinha se secado sozinho. (MORAIS, 1999, p. 159).

Naquele momento da pesquisa para a tese, Morais apresentou argumentos fortes que intertextualizavam o trecho com momentos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Isso rendeu extensa nota de rodapé, que ora transcrevo, em parte:

A narrativa de *Os Sertões* conta que “A retirada impunha-se, por tudo isto, urgente, antes da noite, ou de um outro reconto, idéia que fazia tremer aqueles triunfadores. Resolveram-na logo. Mal inumados na capela de Uauá os companheiros mortos, largaram dali sob um sol ardentíssimo” (*Os Sertões*, [1979], p. 173) e faz lembrar a cena dos Tucanos, em que, inversamente, os mortos foram retirados da capela: “Por se necessitar da capela, os defuntos a gente foi levando para um cômodo pequeno e sem janelas, que era pegado na escadinha do corredor” (GS: V, [1965], p.263). (...) ecoa [também] os companheiros deixados insepultos pelos combatentes de Canudos, porque “escasseava o tempo” e os que caíam pelos caminhos, depois de “dias, semanas e meses sucessivos”, “não se decompunham”, “murchavam apenas (...) – múmias aterradoras”. (*Os Sertões*, [1979], p. 341-342) e lembra, ainda, o velho comandante Moreira César, insepulto e atirado à beira do caminho pelos ex-comandados que debandaram em fuga, com cujo espectro depararam os novos expedicionários que, três meses depois, seguiram para Canudos. (MORAIS, 1999, p. 159)

No entanto, depositada a tese, chega-lhe às mãos fotocópia do livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, de Vilma Guimarães Rosa (1999), então esgotado e, em uma das cartas do escritor dirigida ao pai, lê-se, quem sabe, o fundo “real” daquele trecho de *Grande Sertão: Veredas*, tão estranho... Morais relata, posteriormente, esse “achado”, no artigo *A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediações entre facto e ficto*. Vejamos o trecho com o comentário de Morais:

Qual não foi a minha surpresa, ao ler uma carta do autor para seu pai, datada do “Rio, em 27 de outubro de 1953”, em parte na qual se dirige à mãe para “esmiuçar” “outros assuntos”, numerados de 1 a 12, publicada por sua filha Vilma Guimarães Rosa : “*Esta é com ajuda de Mamãe:- A história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja.*”. (MORAIS, 2007, p. 154).

Como se pode perceber, o amálgama entre realidade e ficção, entre “história” e sua conversão em “estória”, é estratégia importante do trabalho artístico de Guimarães Rosa, o que confere ainda mais importância a suas micronarrativas... imprescindíveis a seu “mundo misturado”, ao seu “ tudo é e não é”.

De todo modo, os temas principais de *Grande Sertão: Veredas*, conforme a crítica, poderiam ser circunscritos ao questionamento constante de Riobaldo sobre a existência ou não do mal e, a partir daí, a dúvida de ter firmado um pacto com o Diabo e a perplexidade diante do desejo homoerótico por seu companheiro de armas, o jagunço Reinaldo e amigo Diadorim, cuja identidade feminina só se revelará após sua morte.

Se fizermos um retrospecto relativamente às estórias, pinçadas nessa dissertação, “encaixadas” dentro da grande narrativa do romance, pode-se perceber, em todas elas, traços de violência, barbárie, extrema crueldade e transgressões. Todas apontam para as relações de parentesco – pais e filhos; casal e filhos; pai, mãe e filhos; padre/pai e penitente/filha, no caso de Maria Mutema. Em todas se questionam os limites e deslimites entre o bem e o mal, no próprio enunciado dos “causos”. Em três das cinco estórias, há alusões diretas ou mediadas por metáforas às questões do parricídio e do incesto. Segundo a psicanálise, com base na tragédia de Sófocles, “Édipo rei”, a qual por sua vez reatualiza o mito edípico, tais elementos constituem conflitos “imaginários” e não necessariamente “reais” que necessitam ser “atravessados” para a inscrição identitária do sujeito. Vejamos: no caso do “brejo matador”, toca-se na castração e morte do padre, etimologicamente, “pai” (logo, “parricídio”), por não ter o tal padre / pai consentido no casamento de um filho com a mãe (logo, “incesto”); no caso dos filhos de Rudugério de Freitas, os dois matam o pai (novamente o parricídio), que

ordenara a um deles que matasse o outro, que roubara um sacrário de ouro à igreja. Os irmãos cometem o assassinato com foices enfeitadas com flores à Virgem Maria (a mãe que não pode ser conspurcada, infensa à sexualidade e, por extensão, ao incesto); no caso de Maria Mutema, ela, confessando em duas situações seu amor aos padres (figuração de pais), induz à leitura relativamente ao desejo incestuoso e alega que, por força desse amor, matara o marido, o pai de seus filhos... Por que essa seleção reiterada do narrador, aludindo a relações de parentesco, transgressões, violências e, especificamente, às questões parricidas e incestuosas? Se essas reflexões acabariam por conduzir à leitura das estorietas como estratégias autorais para metaforizar processos das inscrições identitárias do sujeito, através do mito, da antropologia e da psicanálise, elas também mereceram da Crítica outras interpretações. Vejamos.

Arrigucci Jr., em seu texto *O mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa* (1994), aponta o amálgama da obra com outras formas de narrar provenientes da tradição oral, frisando que essa mistura insere o enredo rosiano num movimento de mudança, no processo histórico-social, mas sempre de uma maneira épica.

Em seu estudo *Espaço iluminador no tempo volteador*, Carlos Augusto Monteiro (2006) assim descreve a possível finalidade das estórias na obra, amparado pelo estudo de Walnice Nogueira Galvão:

Em sua magistral análise do *Grande sertão: veredas*, intitulada *As formas de falso*, Walnice Nogueira Galvão (1996, p.13) assinala que o princípio organizador da obra é a “ambiguidade” e que a estrutura do romance é também definida por um padrão dual recorrente: “A coisa dentro da outra [...] é um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo um o continente e outro o conteúdo”. Isso se reflete no fato de se encontrarem, no meio do romance, estórias ou casos aparentemente como peças soltas, mas na realidade obedecendo a uma matriz estrutural. Abunda, ao longo da narrativa, uma série de “estórias” desde pequenas – os casos do Aleixo, com seus filhos cegados pelo sarampo; do Pedro Pindó, com seu filho Valtei, e outros – até aquela longa estória de Maria Mutema -, **todos eles com conteúdo bem significativo na arquitetura geral da trama.**

Esse “embutimento” – tipo caixinha chinesa ou copo de escoteiro – é agravado por aquela outra preocupação, pertinente ao Compadre Quelenem, aquele sábio sertanejo que, ambicioso: “Quer não é o caso inteirado em si, mas a sobrecoisa, a outra coisa”. (MONTEIRO, 2006, p. 48-49, grifo nosso).

Retomando, portanto, a tese de Walnice Galvão, de *uma coisa dentro da outra*, partindo do conto de Maria Mutema e, por sua vez, da imagem da bola de chumbo sacolejando dentro da caveira, busquemos reconstituir a linha interpretativa da estudiosa. De início, destacamos que, para Galvão:

A dupla imagem – concreta e abstrata – que se encontra no caso de Maria Mutema, é a matriz imagética mais importante do romance. A imagem da *coisa dentro da outra*, visualmente tão impressiva e tão rica do significado global do romance – bem como outros fragmentos de significado que o compõem -, reitera-se em suas páginas, em diversas variantes. (GALVÃO, 1972, p. 121).

Assim, o conto estabelece uma ligação com outros *causos*, que ocorrem em massa no início do romance e de maneira esparsa em seu restante, ilustrando os “grandes problemas metafísicos que Riobaldo está tentando elucidar”. (GALVÃO, 1972, p. 118). Nos casos de Pedro Pindó e de Aleixo, estes são apresentados como “exemplos do fluir da vida, em que nada fica parado ou detido, onde tudo muda incessantemente”. (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: “O Padre Ponte visível tirasse desgosto de prestar a ela pai-ouvido naquele sacramento, que entre dois só dois se passa e tem de ser **por ferro** de tanto segredo resguardado”. (ROSA *apud* GALVÃO, 1972, p. 120, grifo nosso). Assim é a 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 desvelando. É destacado, na leitura da autora, que a palavra pode matar, mas também pode redimir. Assim como Maria Mutema se libera do peso de sua consciência por seus crimes, utilizando a fala e compartilhando com todos, o mesmo ocorreria com Riobaldo, em seu imenso monólogo, no qual examina suas culpas. Dessa forma as imagens de *Grande Sertão: Veredas* que Walnice destaca e analisa em seu estudo,

têm todos sua matriz no caso de Maria Mutema, na dupla imagem do crime “concreto” e do crime “abstrato”, e impregnam todos os níveis de elaboração literária do romance. Aparecem em historietas avulsas ao enredo, aparecem sob a forma de ideias gerais como o ditado e o adágio, aparecem na história-de-vida de personagens secundários, aparecem nos incidentes que compõem a trama do enredo, seja em discurso direto, seja em falar figurado.

Ligam-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 consequências que disso advierem para ele e para os outros. (GALVÃO, 1972, p. 127-128).

Por sua vez, considerando que Guimarães Rosa procurou, ao máximo, buscar uma escrita que figurasse a oralidade em *Grande Sertão: Veredas*, 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? Ou é de confissão? Essa seria uma lacuna para o “encaixe” do leitor, dentre as muitas que o autor cria para seu interlocutor – o narratário ou o leitor –, que também funcionaria como uma das *matrioskas*, ou “bonequinhas russas”. A direção de leitura que ele, leitor, puder inculcar no romance, dentre as duas linhas mestras que foram insinuadas acima – ou a leitura da(s) identidade(s) de uma comunidade, uma sociedade, uma nação ou a insistência de traços identitários, que se vão processando em termos de subjetividade, no caso do sujeito narrador, de certa forma, vai definir o tom e a perspectiva da obra, conforme Alfredo Bosi. (BOSI, 2003, p. 461-469).



## 5 CONVERGÊNCIAS ENTRE EUCLIDES E ROSA

Nesta seção intentaremos responder a uma das questões iniciais de nosso estudo: De que recursos se valeram Euclides e Rosa para que em seus textos as micronarrativas se encaixassem harmonicamente com o tema central de *Os Sertões* e de *Grande Sertão: Veredas*?

### 5.1 A oralidade e o épico

Afirma, oportunamente, Paul Zumthor (2007) que, para que uma escrita seja considerada “oralizada”, é necessário que ela consiga despertar o ato performático, ou seja, consiga “acionar” uma audição, tato e olfato mental. Paul Zumthor afirma que ler é mais que a repetição de uma ação visual, pois deve abranger também um conjunto de ações psíquicas e fisiológicas, além do contexto situacional no momento do ato da leitura. Segundo esse autor, até os ritmos sanguíneos são afetados e essa alteração é sentida em todo o corpo, materializando o sentido do prazer poético. A leitura tem o seu caráter de incompletude e exige, mesmo sendo solitária e silenciosa, um ato performático. Através dessa ação, o leitor é capaz de perceber o peso, a materialidade, as reações em seu sistema nervoso e fisiológico, adquirindo a percepção de se apropriar do texto em um corpo a corpo imediato, concomitante com a leitura. (ZUMTHOR, 2007, p. 32-33).

Para Zumthor, o olhar não para de escapar ao controle, registra os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam os outros sentidos. Esses elementos, esses traços visíveis, o leitor os interpreta, fornecendo uma compreensão emblemática. Essa ação direta, percepção imediata, gera uma “semiótica selvagem”, enquanto a ação visual se limita à decifração de um código gráfico e não se volta para a observação dos objetos circundantes. Assim é a leitura performática:

(...) tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor a emite. (...) A palavra pronunciada não existe em um contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo geral, operando numa situação existencial que ela altera de alguma forma e cuja tonalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 2005, p. 147).

Por sua vez, para Walter Benjamin em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), em sua conceituação de uma escrita “oralizada”, o surgimento do gênero romanesco significou a morte da narrativa, já que a palavra escrita se distancia, em

muito, da narrativa oral, veículo de transmissão da experiência por excelência. Essa experiência transmitida oralmente era, segundo o teórico, fruto dos anos e do trabalho, sempre passada das gerações mais velhas às mais jovens e de modo abreviado, na forma de relatos de viagens a países distantes, provérbios, histórias etc.. Depois da Primeira Guerra Mundial, tudo mudou, segundo afirma Benjamin. Os sobreviventes dos campos de batalha não conseguiam expressar os horrores da guerra, o que tinham presenciado, simplesmente porque as palavras comuns não conseguiam descrever as situações que estes haviam vivido. Ninguém mais conseguia alcançar a forma de narrar à maneira antiga. Também os livros que, mais tarde, tentaram descrever os horrores da guerra não tiveram êxito. Segundo Benjamin, as pessoas voltaram da guerra pobres em experiências comunicáveis, e a única solução encontrada foi voltar ao marco inicial, ou seja, às fontes orais verdadeiras.

Muito antes do surgimento da escrita, vários povos já utilizavam uma linguagem “diferenciada” do tom usado no cotidiano, para narrar estórias fantásticas, mitos e lendas. Essa linguagem possuía uma nova cadência, som, beleza e encantamento. Com o surgimento da escrita, muito dessa beleza se perdeu, pois muitos escritores não conseguiram captar essa “essência” das primeiras narrativas orais que eram guardadas somente na memória e transmitidas de geração a geração. (BENJAMIN, 1987, p. 197-221).

O narrador, no sentido que Benjamin atribui a esse termo, ou seja, o narrador épico, conta histórias de modo a transmitir sabedoria, que se revela por meio de episódios exemplares, válidos como conselhos. No romance, isso não ocorre. O narrador do romance, bem menos “proselitista”, busca o “sentido da vida” (BENJAMIN, 1994, p. 212). Tanto ele quanto suas personagens não se sentem em condições de aconselhar. Também não são receptivos aos conselhos. Isso ocorre desde *Dom Quixote*. Benjamin afirma que o primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. (BENJAMIN, 1987, p. 201)

Não há “moral da história”, mas o questionamento pessimista: qual o sentido da vida? O leitor do romance é que deve procurar o sentido da existência; o romancista não o fornece, pois não relata episódios exemplares, tal como faz o autor épico de acordo com Benjamin (1987). O romancista percorre o mar da existência sem nenhum objetivo; cruza o oceano sem terra à vista, vendo somente o céu e o mar. O homem épico não percorre o mar; ele deita na praia, ouve as ondas ou colhe os moluscos arremessados na areia. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode

mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.

A passagem das narrativas orais para a escrita perdeu muito de sua vitalidade porque os autores não atentaram para os seguintes aspectos: a oralidade deve possuir a capacidade de preservar as tradições; os acontecimentos narrados devem ser fantásticos e sobrenaturais, dando a impressão de que não poderiam acontecer a mais ninguém; são únicos.

Outro aspecto é o fato do anonimato que circula oralmente, de não se saber quem foi o autor verdadeiro, fazendo com que a autoria pertença à coletividade. As histórias orais não possuem uma data certa, são atemporais, separadas no tempo e no espaço; possuem geralmente um tom trágico e de advertência e servem para explicar e entender o mundo tal como as comunidades antigas o concebiam e os desígnios divinos o determinavam.

No contexto das considerações de Walter Benjamin (1987), sobre a necessidade de se voltar às fontes primordiais da oralidade por não se conseguir relatar experiências, devido aos traumas de guerra, seria interessante refletir sobre o fato de que Euclides da Cunha, ao presenciar os horrores da guerra de Canudos (o massacre de 25 mil habitantes, a baixa de 5 mil soldados, a degola dos prisioneiros e o estupro das mulheres), talvez tivesse intuído a impotência de uma linguagem “cientificista” para narrá-los. Na busca de uma linguagem que desse conta daquela realidade, para referenciá-la com mais “realismo”, apelou também para o “fantástico” narrado pelo povo, perscrutando-a, pois, em fontes orais, ou seja, no relato de prisioneiros de guerra e sertanejos que, por sua vez, tinham-na ouvido do testemunho de outros, ansiosos por encontrar as causas da guerra. Onde a ciência não poderia explicar mais, Euclides teve que apelar para o mítico e o lendário (que não possuía autoria certa nem comprovações), para demonstrar tanto a imparcialidade quanto o não comprovável, com base no determinismo que caracterizava sua visão de mundo.

Em certos trechos das micronarrativas, em que Euclides usa “ouvi”, “disse-me”, “contavam” ou quando, simplesmente, apresenta o texto destacado, percebem-se marcas da oralidade que delimitam e indicam os “encaixes” que ele utilizou para demonstrar a oralidade em sua obra. As origens e os milagres de Antônio Conselheiro, o mito do retorno do rei dom Sebastião e as profecias sobre o fim do mundo são exemplos do momento em que seu texto “nutre-se” ou “funde-se” com a voz do outro.

Portanto, através desse recorte no qual se privilegia a oralidade na prosa euclidiana, presente nas micronarrativas, ressaltamos que, do ponto de vista metaliterário, as histórias orais em *Os Sertões* evidenciam o próprio mito como narrativa fundadora da história heróica de um povo. Os recursos linguísticos, empregados por Euclides da Cunha, viabilizam um

outro nível narrativo em que se notam as marcas orais, o mistério, o fantástico e o irreal que se fazem presente na credence popular.

Os encaixes de histórias dentro de uma outra história, coabitando harmonicamente, apontam outros tempos, outros espaços, outras linguagens dentro da obra, ressaltando-lhe, ainda, um caráter multidimensional como se fosse um espelho diante de outro espelho, gerando reflexos sobre reflexos, como assim sugere a *mise en abyme*.

Também como traço épico da oralidade nessa obra, é importante recordar que, em certos momentos da *Ilíada*, quando Homero confessa sua incapacidade para narrar determinadas passagens, invoca-se, então, uma voz divina, através de uma musa-narradora, para dar uma sustentação aos fatos. Essa musa poderia bem ser a voz do mito e do povo. O mesmo ocorre com Euclides que, por não encontrar explicações no campo da ciência, praticamente confessa sua incapacidade para explicar fatores “ilógicos” e fantasiosos, ao recorrer a fatos míticos e lendários, demonstrando, assim, sua “pretensa” imparcialidade.

Por sua vez, para Roberto Schwarz, em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador protagonista Riobaldo se assemelha com o narrador benjaminiano, pois “o narrador retira da experiência que ele conta: sua própria experiência” (BENJAMIN apud SCHWARZ, 1981, p. 201). Por meio de um aparente monólogo, o passado de Riobaldo é uma aventura que pode servir de exemplo.

Outras marcas da oralidade em *Grande Sertão: Veredas* aparecem quando, no texto, predomina, sintaticamente, a coordenação sobre a subordinação e esta deixa de preencher a sua função propriamente subordinante e, portanto, estruturadora, o que leva Schwarz a chamá-la “técnica pontilhista”.

Na narrativa do *Grande Sertão: Veredas*, também há uma virgulação excessiva que, tentando “repetir” a oralidade, marca as pausas na fala do narrador. Esse excesso de vírgula cria uma segmentação descompromissada em relação à gramática, ou seja, à norma culta. Coerentemente, na maioria das vezes, a pausa na fala é diferente da pausa gramatical na linguagem escrita. Esse rompimento com a gramática pede uma leitura diversa que Schwarz chama de *lançadeira*, isto é, o discurso anuncia uma direção que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo a sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos:

Uma contagem que ninguém irá fazer revelaria o predomínio, em “Sertão: Veredas”, da oração coordenada sobre a subordinada. Mais interessante, contudo, é notar como esta última, ainda que gramaticalmente identificável, deixa de preencher a sua função propriamente subordinante, e, portanto, estruturadora. A virgulação muito frequente cria uma segmentação desobrigada em face da gramática, responsável apenas ante a necessidade descritiva. Os segmentos acumulam-se, determinam progressivamente o seu objetivo; da sequência nasce o sentido da frase. Revelar o

esqueleto gramatical, no caso, quando existe, não é o primeiro passo da compreensão. Podemos afirmar mesmo, dado encontrarmos frases irreduzíveis ao esquema comum, serem estas as que devem orientar o nosso modo de ler, por realizarem mais radicalmente a dicção do livro. Através de umas tantas orações sem fio gramatical definível, fica instaurado um universo linguístico em que mesmo as proposições de lógica perfeita passam a pedir uma leitura diversa, que poderíamos chamar de *lançadeira*. (SCHWARZ, 1981, p. 39).

O discurso, portanto, não precisa de conexão gramatical, já que o importante é a produção de sentido. Os referentes se misturam a dados sensíveis, visando a uma recriação quanto possível integral da experiência. É o que Schwarz chama de técnica *pontilhista*:

O discurso anuncia uma direção, lança uma *gestalt* que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo a sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos; estes não precisam entrar em conexão gramatical explícita, podem simplesmente se acumular, guardando seu modo de ser mais próprio; não é a sintaxe normativa que determina seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração (referentes, misturadamente, a dados sensíveis e emocionais), visando uma recriação quanto possível integral da experiência. Trata-se de uma espécie de técnica *pontilhista*. (SCHWARZ, 1981, p. 40).

Portanto, uma obediência à norma gramatical empobreceria o texto de *Grande Sertão: Veredas*. Assim, a estrutura “desordenada” da narrativa nesta obra concede um fluxo especial ao seu texto, no qual não se procuram explicações para o sentido dicionarizado das palavras nem para os aspectos gramaticais. A palavra, no texto, pode constituir construções que deslizam para um sentido multivocal. Essa é uma estratégia presente não só nas micronarrativas, mas em toda a obra.

Mas, para além dos elementos gramaticais, o traço mais marcante está na própria forma de narrar. Ana Luísa Martins Costa (1997), a partir da descrição e análise dos “cadernos de leitura de Homero”, nos quais estão reunidas notas de Rosa produzidas a partir da leitura da *Íliada* e outras obras clássicas, afirma que o escritor tinha consciência que “intercalar habilmente histórias secundárias na narrativa, mesmo longas, é a maneira autêntica e primitiva de contar” (COSTA, 1997, p. 58). Ouçamos a estudiosa:

No “Grande Sertão: Veredas”, Rosa incorpora as intercalações como modo de narrar característico da épica oral, adequando-o à realidade do sertão através da função exemplar. Como bem observou Arrigucci, os casos são “narrativas exemplares próprias daqueles narradores anônimos que cruzam o sertão” (vaqueiros, cegos, transeuntes, jagunços, etc.)”. (COSTA, 1997, p. 58-59).

Reiterando o que observa Arrigucci Jr. (1994), a história principal de *Grande Sertão: Veredas* tarda a começar, como se, primeiramente, o leitor caísse em uma espécie de limbo,

ou um labirinto, entre fios entrecruzados, antes do rumo ser definido. O estudioso aponta essa característica como um traço épico de contadores orais do ocidente, conforme podemos ler a seguir:

Todo motivo retardante deve ser considerado épico, como lembrava a seu tempo Goethe, na correspondência com Schiller. Aqui não é diferente. Embora comece *in medias res*, a ação central que tratará o livro principia por negaceios, avanços e recuos, demorando, até se mostrar sobranceira e dominadora sobre os continhos todos que a fala de Riobaldo vai fiando em meio à glosa das preocupações com o demo. (ARRIGUCCI Jr, 1994, p. 21-22).

Também, segundo Arrigucci, quando abrimos o texto, o fato de não aparecerem, de início, os fios da história principal, mas uma multidão de histórias e historietas, causos ou estórias, é demonstração de que “a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói.” (ARRIGUCCI Jr, 1994, p. 18). Assim, essa estratégia, ou melhor, “essa vasta matéria épica da tradição oral atua como uma espécie de tecido conjuntivo do sertão, enquanto espaço ficcional, e do livro, enquanto discurso narrativo, entremeando suas partes principais, mas com elas estabelecendo intrincadas relações miúdas de variada importância.” (ARRIGUCCI Jr, 1994, p. 18).

Esse aspecto de narrar labiríntico também demonstra a preocupação de Rosa com a oralidade na obra, sendo que a narrativa, como já foi frisado, é considerada um monólogo ininterrupto. Quando o narrador-protagonista Riobaldo apresenta um emaranhado de estórias e idéias confusas, em alguns trechos, parece querer mimetizar a oralidade. Essa mesma justificativa é usada para a ausência de capítulos no romance e falta de coesão no discurso do narrador, conforme o estudo de Luís André Nepomuceno:

Uma outra justificativa para a densidade da narrativa e a complexidade da sucessão temporal seria propriamente a tentativa de imitar a conversa do homem do sertão, aquelas conversas extensas de casos intermináveis, um após o outro. Fala-se de uma coisa quando se lembra de outra, retoma-se um fato quando se vê diante de um determinado tema, e assim por diante. Daí, a falta de coesão no discurso, refletida no romance pela ausência de capítulos, seções ou partes, o que confere à narrativa um todo compacto e multiforme. (NEPOMUCENO, 2000, p. 460).

Conforme mencionou-se no segundo capítulo desta dissertação, quando se aludiu ao estudo de Alexandre Veloso Abreu, em sua tese *Do Sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e a Ilíada*, esse traço também é considerado um ponto de semelhança com a narrativa épica de Homero. Retomemos as considerações de Abreu:

Durante toda a narrativa, histórias e reflexões envolvem o *Grande Sertão: Veredas*. Há várias maneiras de lidar com este fenômeno. Inegável, no entanto, que o ato de contar histórias, involuntariamente, chama outras histórias. Esta interpolação foi herdada da tradição oral. As ações tanto de Riobaldo quanto do aedo da *Ilíada* são marcadamente estruturadas no que se usou chamar de narrativa oral. O modo de recitar dos aedos muito lembra o estilo de Riobaldo. As histórias metadieéticas são um exemplo da proximidade entre os narradores. (ABREU, 2006, p. 51).

Dessa forma, reitera-se que os diferentes focos narrativos “projetados” por Riobaldo durante sua narrativa e mesmo a aparente quebra de linearidade do romance são estratégias do narrar épico oralizado dos aedos, que tinham como único auxílio a memória. Ouçamos, novamente, Abreu:

Em suma, pode-se dizer que o narrador assume pontos de vistas variados dentro da ação narrativa. Rosa intercala, durante a saga de Riobaldo Tatarana, várias histórias dentro do que se usou chamar de narrativa principal. Estas histórias (ou estórias, como preferia Rosa) são evidenciadas por pausas encenadas em que o narrador Riobaldo assume a vez, ou a voz, de outro.

Estas histórias incidentais que ocorrem na “*Ilíada*”, inúmeras vezes, são chamadas pelos estudiosos clássicos de “paradigmas mitológicos”. Tais exemplos são construídos de forma cíclica, onde há uma junção do início da história metadieética com o texto principal. A transcrição é feita pelo narrador, que aciona o recurso polifônico com a encenação. A composição em questão é herança do método mnemônico dos aedos que viam necessidade de repetição e aliteração dos versos. O narrador épico participa assim, do jogo polifônico, semelhante ao narrador de Rosa, pois encena a inserção dos paradigmas na narrativa principal. (ABREU, 2006, p. 35).

Abreu encontra razões para essa técnica narrativa de Guimarães Rosa, à primeira vista desconexa:

As narrativas incidentais, no entanto, não parecem ser estratégias para, de algum modo, confundir o andamento da história. Qualquer ato de contar, principalmente por causa de suas raízes calcadas na oralidade, tende a provocar exercícios metatextuais e, até, hipertextuais. Seria natural que o narrador Riobaldo inserisse em sua história principal, outras histórias e historietas. A própria ação narrativa faz que casos se apresentem com frequência.. (ABREU, 2006, p. 41).

Outra característica oral e épica não pode também ser esquecida é a de que somente a partir da rememoração, como a dos aedos, que a memória prodigiosa de Riobaldo rende, em detalhes pormenorizados, as mais de 500 páginas de *Grande Sertão: Veredas*. Como bem lembra Adélia Bezerra de Menezes, a figura do aedo, que narrava os cantos épicos, estava estritamente ligada à figura da memória, que, para os gregos, era considerada uma divindade:

(...) é o aedo que resgata a memória dos feitos passados; o aedo deverá lembrar-se, e precisará da Memória. Daí a invocação às Musas, que são filhas da Memória. Pois a Memória é para os gregos uma deusa, Mnemosyne, que, unida a Zeus, gerou as 9 musas, divindades responsáveis pela inspiração. Mnemosyne – que, muitas vezes,

confunde-se com as Musas, preside à função poética. A própria sacralização da Memória (os gregos fizeram dela uma divindade!) revela, por si só, o alto valor que lhe é atribuído numa civilização de tradição oral, como foi (...) a da Grécia. (MENEZES, 2004, p. 149).

A autora, ao citar Vernant para fazer um interessante paralelo entre os cantadores cegos do nordeste, os aedos e os antigos adivinhos cegos, destaca a característica que estes possuem de “enxergar” o que não mais existe, em um tempo mítico, imemorial e épico, algo não permitido aos simples mortais, reforçando aqui, mais uma vez, o argumento de Riobaldo guardar tais semelhanças, conforme leituras de estudiosos, já mencionadas:

Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de vidência, privilégio que eles deverão pagar ao preço de seus olhos. Cegos à luz, eles vêm o invisível. O deus que os inspira lhes descobre, numa espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano. Esta dupla visão se refere em particular às partes do tempo inacessíveis às criaturas mortais: o que teve lugar outrora, o que não existe ainda. (VERNANT apud MENEZES, 2004, p. 149).

Também segundo Abreu as estórias aparecem em tom explicativo, assim como ocorre com os encaixes homéricos. Como a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* se apresenta de forma não-linear, a ocorrência das “estórias” se torna mais aceitável, sendo que nunca houve a intenção de concatenar a ação do enredo e apresentar a narrativa de um modo organizado. Assim “tal característica, ainda que experimental, aproxima mais o livro de Rosa do teor contido nas epopeias homéricas.” (ABREU, 2006, p. 41). Portanto, o contar não-linear de Riobaldo ajuda na inserção de estórias paralelas. Embora a linha cronológica da narrativa não fique muito bem definida, o narrador faz com que tudo progrida em um curioso encadeamento. Esta característica é que funde o lírico, o dramático e o épico em *Grande Sertão: Veredas*. (ABREU, 2006, p. 48). Assim, ao nosso ver, esse é o maior recurso empregado por Rosa para o encaixe das estórias na narrativa principal em *Grande Sertão: Veredas*, evidenciando a oralidade e o épico.

Pelo exposto sobre as matrizes orais das epopeias antigas, discordamos de que a obra de Rosa seja um monólogo fingido num diálogo virtual. Nossa leitura privilegia a perspectiva de um diálogo, um diálogo com as múltiplas vozes do povo, das tradições, dos mitos e das lendas. Assim, Riobaldo não é a única voz do livro, embora seja através dela sim, que se torne mais viável a readaptação da forma épica de narrar dos sertões brasileiros, possibilitando a leitura de uma epopeia sertaneja.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Quanto ao fato de a narrativa rosiana pertencer, em termos “classificatórios”, ao gênero romance, esse é objeto para uma outra pesquisa, mas que já enfatiza agora, as palavras de Riobaldo, no Cansação-Velho: “Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta dissertação nos propusemos a fazer uma leitura comparativa de *Os Sertões* e de *Grande Sertão: Veredas* procurando demonstrar que seus autores buscaram algo em comum como fundamento de suas obras: a oralidade. Para tal intento analisamos as micronarrativas nas duas obras, evidenciadas pela teoria da *mise en abyme*, apoiada no exemplo dos encaixes narrativos da epopeia homérica *Ilíada*.

Na parte final deste trabalho é o momento de demonstrar o que fizemos com essa teoria, se ela foi realmente útil para enriquecer a leitura das obras literárias demonstrando como a representação da oralidade é arquitetada nos dois textos, não nos esquecendo de frisar sempre que Euclides da Cunha e Guimarães Rosa poderiam não estar absolutamente cientes do que viemos chamando de “teoria dos encaixes”. Isso não significa, entretanto, que ela não venha ao auxílio dos leitores para fazê-los refletir sobre o modo como trabalharam os escritores para mimetizarem uma realidade através desse recurso estético. Assim, se representou, esteticamente, a oralidade nas **estratégias do contar** presentes em duas grandes obras da literatura brasileira – cada uma a seu modo, dependendo, obviamente, de como cada uma delas representou o mundo (ou o sertão) – o mundo euclidiano muito determinista e o mundo rosiano, sempre muito, muito misturado...

Em *Os Sertões*, analisando cada micronarrativa em separado, percebemos o misticismo, o mito, a credence cega e ingênua dos sertanejos em seguir um líder messiânico, a religiosidade e o fanatismo: elementos que, implicitamente, são mencionados por Euclides, para explicar as causas da guerra de Canudos e o conflito das raças, temas centrais de sua obra.

A aplicação do conceito de encaixe narrativo fez perceber que, como esses fatos narrados não apresentavam nenhuma racionalidade lógica, conseqüentemente, a linguagem científica ou erudita seria inapropriada para demonstrar, satisfatoriamente, a imagem do povo sertanejo. Somente uma linguagem que mimetizasse a oralidade seria a adequada para retratar os mitos em que os sertanejos acreditavam, tais como a volta do rei dom Sebastião, o fim do mundo e a crença de Antônio conselheiro ser um santo. Através da *mise en abyme*, além do destaque para a oralidade e o épico, esperamos ter demonstrado que é possível ler uma outra linguagem, outra discursividade ou um outro nível narrativo dentro dessa obra. Talvez esteja

---

pastos demarcados.. Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”

aí um argumento forte que auxilie a sustentar a ficcionalidade ou a narrativa literária de *Os Sertões*, embora a geografia, a sociologia e a antropologia, bem como outros tantos saberes também sejam perceptíveis e ali se teçam no discurso literário.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a teoria do encaixe demonstrou o questionamento do jagunço Riobaldo sobre a existência do bem e do mal, de Deus e do Diabo, ambos misturados, um dentro do outro, mistura refletida nas várias estorietas narradas ao longo da obra. Tais estorietas estão “contidas” no romance e, ao mesmo tempo, cada uma delas contém o próprio romance. Realçou-se, também, que essa foi mais uma técnica rosiana empregada para mimetizar uma longa narrativa oral semelhante às formas de contar “causos” dos sertanejos, ou seja, conta-se uma estória quando se lembra de outra, que puxa outra... em um verdadeiro *mise en abyme* ou um mar (épico) de estórias.

Também em *Grande Sertão: Veredas* todas as micronarrativas têm um fundo trágico, falam sobre o bem e o mal como duas facetas e respondem às questões existenciais de Riobaldo através de novos questionamentos, ou seja, são ainda uma *reduplicação ao infinito* conforme a teoria da *mise en abyme*.

Em todas as breves narrativas presentes nas duas obras são tênues as fronteiras entre o mito e o histórico, o lendário e o verídico. Também se evidencia a 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 e incorporando as “estórias” dentro da “História”, conforme nos diz a literatura de Guimarães Rosa, destacada na primeira epígrafe desta dissertação: “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).

Um outro aspecto foi realçado ao longo da pesquisa: as micronarrativas, nas duas obras, evidenciam a identidade do povo brasileiro, ou seja, no sertão estaria a representação do Brasil e de sua gente. Perceberam-se nas micronarrativas as matrizes do mito, da credence, do misticismo, da cultura popular brasileira, das tradições, mas também se percebeu o “atraso” do Brasil nos recônditos dos sertões. Nas estórias de Euclides e Rosa encontramos as práticas religiosas misturadas com misticismo, o messianismo, a ausência do governo, o baixo nível de coesão social, a prática da violência e a ausência da lei, sendo essa submetida a interesses particulares. É uma reprodução, em menor escala, da situação do Brasil em seu atraso, seus impasses para a modernização e de sua formação em curso, ainda incompleta.

---

Como as narrativas se encaixam harmonicamente no eixo central de *Os Sertões* e *Grande Sertão: Veredas*, podemos afirmar que as duas obras também se encaixam, não só por tratarem do mesmo lugar comum: o sertão, ponto de convergência desse encaixe, mas também por tão bem representarem a multivocalidade do povo sertanejo presente nas “estórias” ou memórias das aventuras, dramas, esperanças e tragédias dessa gente.

Assim, se juntarmos, construtivamente, as duas obras percebemos que elas acabam formando uma epopeia, não grega, mas sertaneja. Como seria? Constituída por estórias fantásticas, heroicas, trágicas e sobrenaturais com exemplos a serem seguidos e advertências, possuindo bases lendárias que formam um documento vivo das tradições populares, um registro gravado da fala dos habitantes dos sertões e uma ligação forte da literatura escrita com registros orais.

Concluimos, a partir disso, que existe uma estrutura épica nas duas obras. A oralidade, tal como é apresentada nelas, evidencia esse aspecto. As micronarrativas se assemelham às estratégias do encaixe homérico, e essa conclusão se tornou mais evidente ao comparamos as duas obras. Além disso, as narrativas orais de um e de outro autor se encaixam harmonicamente em uma representação literária do próprio sertão e de sua gente. Podemos afirmar, então, que as duas obras, por efeito, encaixam-se uma na outra, na ficcionalização da realidade sertaneja, fazendo ouvir as vozes do povo sertanejo e, por extensão “metonímica”, as muitas vozes de “brasis”...

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Renata Lopes. **André Gide e Georges Perec: os diálogos potenciais**. 2009. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- ABREU, Alexandre Veloso de. **Do sertão ao Ílion: uma comparação entre Grande Sertão: Veredas e Ilíada**. 2006. 237f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2003. p.55-63.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1991.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- 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.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.
- BERNUCCI, Leopoldo M. “Edição, prefácio, cronologia, notas e índices”. In: CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Ateliê Editorial/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- 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.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: Coutinho, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Coleção Furtuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.
- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: Vários escritos. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/ Ouro sobre azul, 2004.
- COSTA, Ana Luísa Martins. **Rosa, leitor de Homero**. Revista USP, Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, 36. Nov/Dez/Jan 1997/1998.
- COSTA, Nicola S. Os imensos sertões e as infinitas veredas de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. **Conferencia pronunciada na 94ª Semana Euclidiana de São José do Rio Pardo**, Rio de Janeiro, 2006.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição crítica de Walnice M. Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição com notas explicativas de Adelino Brandão. São Paulo: Martin Claret, 2005.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Paris : Seuil, 1977.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma introdução**. São Paulo : Martins Fontes, 2003.

ECO, Humberto. *O texto, o prazer, o consumo* In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FILHO, João Correia. **Viagem de Guimarães Rosa ao grande sertão rendeu obras da literatura**. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/historia/viagem-guimaraes-rosa-ao-grande-sertao-rendeu-obras-literatura-435278.shtml>>. Acesso em: 12 out. 2010.

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

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Depoimento da Professora Doutora Walnice Galvão**: Gravado em 18/09/2003. Disponível em: <[http://www.euclidesdacunha.org.br/abl\\_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&inford=149&sid=70](http://www.euclidesdacunha.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=euclidesdacunha&inford=149&sid=70)>. Acesso em: 05 set. 2009.

GASPAR, Lúcia. **Sebastianismo no Nordeste brasileiro**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 24 nov. 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 1958.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

MATEUS. In: **A BÍBLIA**: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O espaço iluminado no tempo volteador (Grande sertão: veredas)**. *Estud. av.* [online]. 2006, vol.20, n.58, pp. 47-64. ISSN 0103-4014. Acesso em: 19 jan. 2011.

MORAIS, Márcia Marques de. A História dentro da Estória : a linguagem rosiana como mediações entre facto e ficto. In : **Asas da Palavra** – revista de Letras - Belém: UNAMA – Universidade da Amazônia, v. 10 n.22, 2007.

MORAIS, Márcia Marques de. **Travessias do sujeito: as representações da subjetividade em Grande Sertão: Veredas**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

NEPOMUCENO, Luís André. *A macroestrutura do Grande sertão: Veredas* In DUARTE, Lélia ET AL (org.) **Veredas de Rosa III**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

REITER, Airton Júlio. **Teoria da Literatura**. Indaial: Editora grupo Uniasselvi, 2006.

RICARDOU, Jean. **Pour une théorie du nouveau roman**. Paris: Seuil, 1974.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia. Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VENTURA, Roberto. **Canudos como cidade iletrada: Euclides da Cunha na urbs monstruosa**. Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 1997, v. 40 n°1.

ZUMTHOR, Paul. A poesia e o corpo. In: **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.