

Aragem do sagrado, absoluto sertão

Luciana Barreto

Jornalista. Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília.



Do móbile celeste pendem astros e homens, a insondável e espantosa força motriz que a tudo move e conduz o curso dos rios, o inapelável da natureza, os misteriosos designios, as “demasias do coração”. Do firmamento faz-se o sertão-mundo de Guimarães Rosa acolhendo veredas, várzeas, funduras e vazios, vagos da lua, rubras auroras, sendas cerradas, aves de amor, aves de dor, em ampla consonância com os desvarios da alma, enleios, fúrias, desvanecimentos, ódio-amor, “o de dentro da gente”.

São as infundáveis escarpas do “homem-humano” que irrompem lúgubres, ferozes, drásticas no contar/deslembrar de Riobaldo. O sábio jagunço e narrador-personagem de **Grande sertão: veredas** (1956), diante de seu suposto interlocutor, mostra-se, a partir de seu dizer sertanejo pródigo de lembranças e digressões metafísicas, uma espécie de profeta às avessas ao escapar de vãs assertivas para tatear buscas em descaminhos ditados por temor e alumbramento diante de sua pretensão maior: alçar a Verdade que antecede e constitui o homem, sopro primevo que a tudo designa, mas nada elucida. A travessia roseana se faz transcendência a um tempo-lugar anterior a esse “homem-humano”, o tempo mítico, imemorial, retábulo do sagrado e seus avessos.

A complexidade ficcional de Guimarães Rosa está fundada nas vigas das estruturas míticas ao recorrer, em narrativa desalinhada, à construção circular, intemporal, na qual o Eu mostra-se partido, desagregado, não-cronológico, mas amalgamado ao mundo e ao cosmos. Rosa parte da premissa de que o sagrado é o real por excelência. As reflexões de Mircea Eliade acerca da verdade fundada no mito e sobre o sagrado e o profano se fazem apropriadas à transposição do homem universal ao homem jagunço:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. Dizer um mito é ‘proclamar’ o que se passou ab origine. Uma vez ‘dito’, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. O mito proclama a aparição de uma nova ‘situação’ cósmica ou de um acontecimento primordial. (ELIADE, 1992, p. 84)

A gesta de Riobaldo, que evoca feitos e lembra desventuras nesse “sertão de dentro da gente”, é como a de contar um mistério que, diferentemente do enigma, pois passível de decifração, comporta somente culto e celebração. A narrativa segue em um “crescente” que culmina na cena do pacto com o Diabo, tempo/espço de superação do Mesmo e travessia rumo a esse grande Outro – verdade a ser revelada. Pois a dúvida que o assola de maneira intermitente nada mais é que sua ontológica angústia do ser/estar diante do mundo.

Mítica, mística, metafísica, a fala polissêmica de Riobaldo, como anota João Adolfo Hansen, está às voltas com a questão da origem, incessante remissão a um ponto inicial de queda, misto de anamnese e ascense¹. Ultrapassa-se o ver/dizer imediato, pretendendo abarcar a experiência do mundo e alcançar o sublime e a transcen-

dência, justamente o que não existe e a “alma soletra”.

Rosa fala o sertão, o homem sertanejo, e este acredita, regressivamente, que no inventar um mito está desvelando-o, descobrindo-o, expondo-o à luz de os olhares profanos (...). Miticamente, Rosa efetua uma intuição pura de uma Presença anterior ao “eu” e à cultura, neles inscrita como autoconsciência sem reflexão, espécie de teatro de um Deus solipsista, excessivo, cujos vestígios se dão como visão no exterior das coisas, e, no interior do ‘eu’, como visão extática. (HANSEN, 2000, p. 74)

Pelo vulto que assume a dimensão de mito e rito na obra roseana, **Grande sertão** compreende, com especial relevo, o momento epifânico do pacto com o diabo e da revelação com esse grande Outro, nas contendas do suposto demo e suas inúmeras designações.

O recorrente *leitmotiv* que pontua toda a narrativa “O diabo na rua, no meio do redemunho” atesta esse caráter móvel, fusional, de metamorfose contínua: o *pathos* roseano, a temida e invejada força do Mal, que estando em tudo acaba sempre no nada (o *nonada*), configurando a drástica luta de morte entre o mesmo e o outro inscritos em si e no semelhante.

A incidência excessiva do célebre *nonada*, vocábulo composto por Guimarães a iniciar a narrativa, arrematando o começo e o fim da história, seguindo a vazão do nada que segue para o todo, o insondável e o infinito, reforça a estrutura circular da narrativa, que propõe um retorno sobre si mesma.

Como Riobaldo se constitui a partir desse moto-contínuo, sua formação ocorre como supressão, em que o Mesmo cede lugar ao Outro. Daí, o caráter iniciático de celebração a esse outro que o funda e funde ser e não-ser. Endossando uma de suas máximas: “tudo é e não é”, Riobaldo passa a existir no seu próprio Outro.

FORADACOMARCA:DÉDALOSERTANEJO

O percurso/percalço de Riobaldo está disposto em narrativa elíptica, labiríntica, espécie de mandala escritural que se vale da profusão imagética e opulência verbal e desdobramentos metafóricos para sempre devolver indagando o que foi lançado como espanto, rematando início e fim no desdobrável tear de palavras e hiatos. Dédalo sertanejo, o *pathos* de Grande sertão inscreve-se na guerra de jagunços que somente encobre a dual luta de morte entre ser/não-ser, bem/mal, deus/demo, masculino/feminino, ódio/amor, finito/infinito.

Ao longo de Grande sertão, o medo – anagrama da palavra demo – é exposto em grau progressivo, imprimindo à narrativa o compasso das ações de Riobaldo rumo à travessia: a transposição de si mesmo para alcançar esse Outro almejado e temido, justamente o diabo, potência irresistível pela sua infalibilidade, revestida de fabulosa força e domínio. E esse poder obscuro e colossal reside em Hermógenes, o jagunço que traiu o bando e matou Joca Ramiro, figura que encarna o Divino, o Grande Pai, que somente suscita admiração e fidelidade irres-

trita. Assassiná-lo significou cometer o maior dos pecados e das violações à lei do homem e do sertão. E a fatura a ser cobrada é bem clara: punição e condenação.

DIADORIM: A FADA GUERREIRA, O JAGUNÇO ENCARCERADO

Aos olhos de Diadorim, Riobaldo sente-se impelido a honrar a morte do grande líder e também pai de seu ambíguo amigo de olhos espantosamente verdes – estranho santuário de seus desejos brutos, retábulo de interdições, dualidade, obscuridade e contradições: “amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe?” (ROSA, 2001, p. 155).

Fascinante figura-esfinge, Diadorim porta – assim como o termo *nonada* – ambiguidades essenciais como o bem e o mal, o sagrado e o profano, configurando o grande personagem-contraponto do narrador que baliza seu ser/estar como no mundo-sertão. Tais dilemas estão contidos no próprio nome (dia remetendo a diabo). A figura do diabo está inscrita na instância do desejo bruto, dos impulsos e instintos irrefreáveis e não recalçados. Como anota Zaeth Nascimento,

há inclusive uma associação onomástica entre Diadorim e o diabo. A ligação entre os dois é demonstrada no momento em que Riobaldo interroga seu interlocutor a respeito de Diadorim, que não tem medo de nada, e de sua relação com o demo. “Mais que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo”? (NASCIMENTO, 2000, p. 43).

Essa dualidade ecoa e reverbera em toda a narrativa remetendo a múltiplos significados – dia, dor, amor, deus, demo, medo – e afligindo, instigando Riobaldo em todos seus passos e impasses. É lícito estabelecer a relação entre o demônio e o desejo recalçado de Riobaldo por Diadorim,

(...) o nome do personagem Diadorim, ainda que à revelia, não é só cordura, é também máscara e engano, rosto do diabo. (SCHWARZ, 1991, p. 378)

A aproximação de Diadorim com o demo também se dá por meio de variantes etimológicas com que este é designado. O demônio está personificado na figura bíblica Lúcifer, vocábulo latim, significando “portador da luz” (lux, lucis=luz; ferre=carregar), também apelidado de “o anjo caído”, o rei dos arcanjos expulso do espaço cósmico, constituído sob a insígnia do orgulho.

Diadorim, como Lúcifer, o portador de luz, é todo composto por claros (olhos verdes que cegam, “a luz que emana de seus olhos”) /escuros, desvelar/velar (ocultamento do corpo), suspenses, paradoxos, contrastes, interrogações, espantos.

A partir de Diadorim e seus olhos espetaculares, que portam excessiva luz e remetem a mistérios diversos, é possível a analogia a Lúcifer, o anjo caído que se

fez ativo e guerreiro. Ele/ela é o diabo, enquanto Hermógenes, o pactário, está inscrito na seara do Satã, trevas e imobilidade no opaco do Liso do Sussuarão, etimologicamente associado a hermético/intransponível, fechado, ou seja, não passível de decifração, ao contrário de Diadorim, a mulher de olhos verdes, o anjo encarcerado sob as vestes de um jagunço.

Enquanto Diadorim alinha-se a segredo, enigma, dissimulação – ressoando em Riobaldo questionamentos e sentimentos também ambíguos, excessivos, obscuros –, Hermógenes é uma figura emblemática que não comporta dualidades, significações múltiplas. Tudo nele é designação, materialidade bruta (“louco”, “mau”, “impiedoso”, “besta-fera”, “cramunhão”, “coisa ruim”), ao contrário das muitas predicções conferidas ao diabo. Segundo Hansen, “o diabo se esvazia à medida que se enche no nada”.

DENEGAÇÃO: O MESMO VER-SUS A ALTERIDADE

Em GS:V, a figura do diabo opera obliquamente, assumindo a feição de simulacro. Múltiplo, metarmofoseante, assume dezenas de designações ao longo da narrativa. Uma nomeação é sempre retomada por outra em movimento incessante de admissão e denegação. São muitas as denominações contendo o advérbio ou substantivo “não” e outros apelidos que o dissimulam: o “Um-Que-Não-Existe”, o “Oculto”, o “Ocultador”, o “Que-Não-Há”, o “Que-nunca-se-ri”, o “Arrenegado”, o “Outro”, o “Sem-Gracejos”.

O excesso de predicação em torno do obscuro e do desconhecido indica o vazio que constitui o homem-humano e sua obsessão em iluminar os desvãos da alma, da mente e do espírito. A cena do pacto é emblemática nesse sentido ao ilustrar os passos de Riobaldo rumando ao momento de evocação do demo, instância que lhe assombra e fascina. A busca em se transpor para vencer o Outro é a luta do Mesmo com a Alteridade, configurando, desse modo, a atormentada e inexorável travessia.

Para tanto, somente derrubando as vigas do medo – outro anagrama de demo – que o persegue e o paralisa desde menino, Riobaldo poderá prosseguir com sua tarefa de vencer o mal personificado na repulsiva figura de Hermógenes, protegido pela “arte do Coisa-Má”, pois não “sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia”.

E ao deslocar o diabo para fora de si com o Mal inscrito em figuras visíveis, o personagem-narrador convoca o inimigo externo interiorizando-o e valendo-se dele para eliminar o seu igual, suplantando-se na travessia em direção à alteridade contida não em outrem, mas em seu eu-outro-eu: o genuíno pacto evocado, encenado e constituído. Como antecipa Riobaldo a seu interlocutor: “Arre, ele está misturado em tudo!”, “O diabo vige dentro do homem, nos crespos do homem” (ROSA, 2001, pp. 26-7).

PACTO E REVELAÇÃO, CENA INICIÁTICA

O *leitmotiv* “O diabo na rua, no meio do redemoinho”, sob o manto da mutação e da metamorfose, configura a máxima de Guimarães, ilustrando que o Mesmo a cada vez é sempre o Outro, expondo mais uma vez a questão do duplo que fusiona os contrários ser/não ser, masculino/feminino, deus/diabo, vida/morte.

O Diabo estando em tudo é sempre nada, justamente o nonada que escoar no infinito unindo o início e o fim da travessia de Riobaldo e da escritura de Guimarães. O pacto se inscreve nesse movediço terreno entre o visível e o invisível, o inteligível e o transcendente. Rosa/Riobaldo parece endossar a evocação poética de Fernando Pessoa em Ulisses:

O mito é o nada que é tudo. /O mesmo sol que abre os céus/ É um mito brilhante e mudo /O corpo morto de Deus,/Vivo e desnudo. /Este, que aqui aportou, /Foi por não ser existindo. /Sem existir nos bastou. Por não ter vindo foi vindo /E nos criou. /Assim a lenda se escorre/A entrar na realidade./E a fecundá-la decorre./ Embaixo, a vida, metade/ De nada, morre. (PESSOA, 1981, p. 23)

Na dupla travessia que opera – a do universo-ser-tão, seus vazios e muitos rios, e a de si – Riobaldo busca saltar sobre o abismo do medo, de sua insuficiência e limitação, sua condição demasiadamente humana. Seu vagar é feito de hesitações, avanços e recuos. Somente de golpe é que se atira ao suposto pacto, pois, como lembra Antonio Candido:

O diabo surge então, na consciência de Riobaldo, como dispensador de poderes que se devem obter; e como encarnação das forças terríveis que cultiva e represa na alma, a fim de couraçá-la na dureza que permitirá realizar a tarefa em que malograram os outros chefes. (CANDIDO, 2000, p. 132)

A partir de um gesto iniciático, assim como se revestem os ritos, a evocação do demo por parte de Riobaldo ocorre de uma maneira singular. Titubeante, embaraçado e perplexo, em momento algum da sequência “fáustica” aparece a figura visível do demônio ou algo que sinalize sua real presença. Paira somente sua obstinação em se revestir da potência do Mal acompanhada da sensação de trevas e do porvir de sombras que assola seu espírito e o impele à evocação:

Afora eu. Achado eu estava. A resolução final, que tomei em consciência. O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele...Agora, por que? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada. Eu ia. Porque eu estava sabendo – se não é que fosse naquela noite, nunca mais eu ia receber coragem de decisão. Senti esse intimado. (ROSA, 2001, p. 434).

Tendo como balizador o momento fáustico do pacto e sob o signo do destemor, as figuras de Riobaldo e Hermógenes passam a convergir, em seus gestos e ações, embora movidos de propósitos distintos. Este último – vazado pelo Mal – sempre caracterizado como rasteiro, pérfido, peçonhento:



Ele era um sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado. (ROSA, 2001, p. 362)

O Hermógenes, puxando, enxergava por nós. Que olhos, que esse, descascavam de dentro do escuro qualquer coisa, olhar assim, que nem o de suindara. (ROSA, 2001, p. 220)

Riobaldo, em meio ao rito iniciático, após evocar a figura do demo três vezes, atesta: “Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras”. (ROSA, 2001, p. 438)

E ao ser revestido pela suposta força e coragem derivadas do pacto, acaba por assumir a posição de arivista, preocupado com sua imagem, vaidoso aos olhos do bando. Equipara-se a Hermógenes, em sua porção de infalibilidade, como descreve seu inimigo: “porque ele não sofria nem se cansava, nunca perdia nem adoecia, e o que queria arrumava tudo” (ROSA, 2001, p. 424). De novo, o narrador pós-pacto:

O medo nenhum: eu estava forro, glorial, assegurado; quem ia conseguir audácias para atirar em mim? As deles haviam de amolecer e retomar, com emortecidos braços; (...) Aquela firme possança; assim permaneci, outro tempo, acendido. Eu leve, leve, feito de poder correr o mundo ao redor. (ROSA, 2001, p. 449)

Riobaldo, Diadorim e o bando de jagunços não escapam incólumes na passagem pela inóspita e sombria Veredas-Mortas – local demarcado da encruzilhada e do pacto – experimentando uma espécie de provação, a partir de sucessivas más-sortes seguidas de “sobre-légios”, expressão usada por Riobaldo após cumprir a travessia do Liso do Sussuarão, que pode ser lida como “sortilégios sobrenaturais”, segundo interpretação de Antonio Candido.

Nota-se o predomínio do Mal que se avizinha, se agiganta e assola o sertão deixando rastros de maleitas, agouros e desalento e desterro – potência a desalinhar, desestabilizar a natureza. É como se a natureza agisse em consonância com as agruras, ilustrando os maus augúrios no pio da coruja, nas árvores sinuosas e de aspecto sinistro, nos animais desgobernados, no vento vaticinante, no descampado estéril, nas águas paradas.

Rosa ilustra sua narrativa a partir de uma paisagem soturna, espaço inóspito que aos poucos, vai infundindo apreensão, medo que culmina na revelação de um conjecturado demônio. A noite é dilatada, o tempo parece suspenso, os animais – tão sensíveis aos chamados da natureza – aparecem acuados

Na cena que precede o pacto, em Veredas-Mortas, Riobaldo fala de sinas, encruzilhadas, terríveis desígnios: “Aí, mire e veja: as Veredas-Mortas... ali eu tive limite certo”. Diante de um retiro taperado, presente:

(...) que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. (ROSA, 2001, p. 417)

O “redondo daquilo”, acima citado, demarca justamente uma espécie de clareira de trevas, espaço para o mistério e o insondável das chamadas forças obscuras. Em **Grande Sertão**, a estação do Inferno está diluída em todo o leito narrativo, seja pela figura dos pactários e a sina de “um penar em grandes pecados terríveis”, assumida por Riobaldo, seja por inúmeros outros sinais dispostos em quase 600 páginas alusivos ao existir e ao não-existir do demo em “obras de chão e de escuridão” e seus feitos espetaculares. O *leitmotiv*, a que já nos referimos, “O diabo na rua, no meio do redemunho”, atesta o inferno de dentro e de fora do homem-humano de Guimarães Rosa: o inapelável reino dos castigos e o vasto espaço de aflições renováveis.

A narrativa transcorre sob o manto da noite, ou a “mãe-da-lua”, expressão reiterada, sob o estatuto do mistério, com o silêncio imperando e potencializando sinais e rumores assombrosos da natureza, o solo estéril, “chão de encruzilhada”. Assim que passam a padecer das sucessivas desventuras, Riobaldo prenuncia a seu interlocutor: “(...) porque o extenso de todo o sofrido se escapole da memória. (...) O senhor não escutou em cada anoitecer a lugúgem do canto da *mãe-da-lua*.”

A cena do pacto, na encruzilhada de Veredas-Mortas, faz-se emblemática ao concentrar signos alusivos à travessia do medo à convicção, à infalibilidade, à mudança do ser gerada pelo rito de passagem:

Coisa cravada. Nela eu pensava, ansiado ou em brando, como a água das beiras do rio finge que volta para trás, como a baba do boi cai em tantos sete fios (...). (ROSA, 2001, p. 425).

Os maus agouros estão inscritos em dardos lançados pela natureza, como a turba dos ventos, o revoo hirto das aves, o movimento nervoso e os sons ruidosos dos bichos que pressentem augúrios, a feição retizada dos galhos, as “árvores mortinhas”.

GS:V expõe inúmeros sinais da potência irascível do Mal. O grande denominador comum está na reiteração do espaço circular demarcado, onde o demo opera sob uma árvore de feições sinistras, a chamada “capa-rosa”, em que o Careca (ou o capeta) “dansa”. Ao alcançar a encruzilhada, Riobaldo relata (grifos meus):

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Varei a quissara; depois, tinha o lance de capoeira. Um caminho cavado. (...) Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. (...) E escolher onde ficar o que tinha de ser melhor debaixo dum pau-cardoso – que na campina é verde e preto fortemente, e de ramos muito voantes (...). Ainda melhor era a *capa-rosa* – porque no chão bem debaixo dela o Careca dança, e por isso ali fica um círculo de terra limpa, em que não cresce nem um fio de capim (...); (ROSA, 2001, p. 435)

“O-QUE-NÃO-EXISTE É O QUE MINHA ALMA SOLETRA”

Nas trilhas em “Veredas-Mortas” muitas são as passagens ilustrando o medo que se agiganta no “chão

de encruzilhada” com os vultos ruidosos estampados nas árvores, folhagens, buritizais, bichos e rastros da lua. E entre perseguir e duvidar da existência do demo, Riobaldo, em sua incursão iniciática, busca transpor-se rumo a um Outro contido no Mesmo de si: confessa seu temor mais genuíno, antecipando a célebre expressão: “eu tenho medo é de homem humano” (ROSA, 2001, p. 422) que finda o romance.

A transfiguração do Bem para o Mal, do Mesmo para o Outro, visando tanger a transcendência – o desconhecido amalgamado ao cosmos e aos “talentos de lua escondida” – configura o propósito de Riobaldo e Guimarães em **Grande sertão: veredas**, caudalosa e tortuosa narrativa, assim como o rio Urucuaia que desfaz as margens da razão, as certezas do coração (“natureza da gente não cabe em nenhuma certeza”).

Para suplantar a maior das tormentas de Riobaldo, o medo – “medo agarra a gente é pelo enraizado” –, faz-se necessário ultrapassar o temido, o obscuro, o supostamente intransponível: tanto a cena do pacto quanto a batalha no paredão, no inóspito Liso do Sussuarão, formam a alegoria da travessia, da passagem do visível/inteligível para o transcendente. E o diabo vazado em tudo é sempre nada, justamente o *nonada* que alcança o infinito e arremata início e fim da travessia de Riobaldo e da escritura de Guimarães.

Cabe uma analogia, a partir da cena iniciática do pacto de Riobaldo, entre esse sertão regional e universal (“Sertão é do tamanho do mundo”, “Sertão, esses seus vazios”) com a estrutura narrativa dilatada e elíptica, de avanços e recuos no lembrar/deslembrar de Riobaldo. Sopro cósmico que funda o homem e dita os dias, as noites, as vidas, o *logos* divino que rege o universo, assim como preconizava a lógica medieval. Por isso o alumbramento, o momento epifânico de Riobaldo após o surto/transe da evocação demoníaca: “aragem do sagrado, absolutas estrelas”.

Incorrer em GS:V é submergir no insondável que assola nossa diminuta condição humana, tomada e insuflada pelas “demasias do coração”. São infindáveis os percursos e percalços que configuram a travessia no “dentro da gente”, nesse sertão-mar que “desde o raiar da aurora, tonteia”. Sertão do tamanho do mundo, com “esses seus vazios”, restando aos homens-humanos apenas avistar “a aragem do sagrado, absolutas estrelas”. A medida da gente estilhaçada no cosmos, no Absoluto, no “nada que é tudo”, o *nonada* escoando no infinito. Sob desígnios e mistérios, Riobaldo emblematicamente professa: “Que não existe, que não, que não, é o que minha alma soletra”.

NOTA

- 1 Houaiss define *anamnese* segundo a noção da filosofia platônica: rememoração gradativa em que se redescobre dentro de si as verdades essenciais e latentes que remontam a um tempo anterior ao de sua existência empírica. Ascese pode ser entendida tanto como “dedicação ao exercício das mais altas virtudes, à perfeição ética”, como, a partir da noção grega, “conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade”.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **A raiz da alma**. São Paulo: Edusp.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese – Ensaaios**. 4ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. **A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Ed. Hedra, 2000.
- NASCIMENTO, Zaeth Aguiar. **Diadorim, uma estranha revelação**, 1ª ed., Paraíba: Ed. Idea, 2000.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem**. 2ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.
- RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa, O amor e o poder**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19ª ed., São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F., org., **Guimarães Rosa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.



<http://www.aflecha.com.br/omundo3-web.jpg>