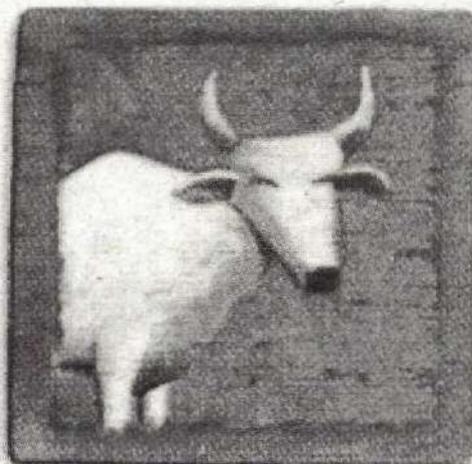
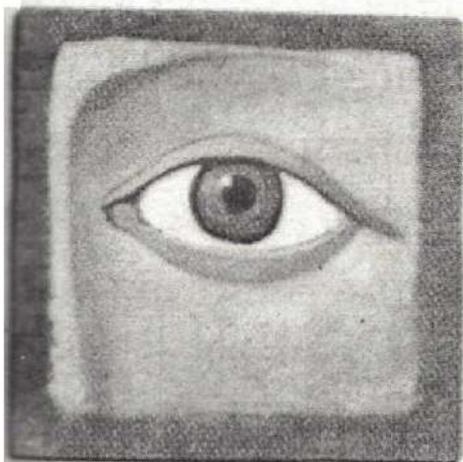


O mitológico “Sertão Brasil”: Guimarães Rosa e a crítica lusitana*

Everton Luís Farias Teixeira**

* Comunicação apresentada
ao XIII Fórum Paraense de
Letras da UNAMA - Encontro
com Guimarães Rosa.

** UFPA.



O sertão, na obra de Guimarães Rosa, é um microcosmo que condensa toda a tragédia da vida humana, porque nele se encarnam e medram todos os malefícios de Satã [...] Violência e sangue, crime e barbárie que dissolvem os mais elementares elos da vida moral — eis aí a presença demoníaca e eis aí a essência do sertão.

VÍTOR MANUEL AGUIAR E SILVA. *Visão do mundo e estilo em Grande Sertão: veredas*. 1969. p. 68.

Como na representação ufana da *personae* de Policarpo Quaresma, a mentalidade brasileira — desde a década de 1910 até o período tenebroso do Regime Militar (1964-1985) — buscou uma pretensa identidade pura e genuinamente nacional, obtida através de uma operação matemática em que a real face da cultura do país sairia da subtração das nossas manifestações intelectuais, menos todas as influências estrangeiras, cujo percurso desembocou em nosso território. Nessa síntese do pensamento brasileiro desejoso de encontrar a sua autenticidade, Roberto Schwarz, em seu ensaio “Nacional por subtração”, relata que nos de 1940, entre a intelectualidade “reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores”¹.

Na tentativa de confirmar o nosso “mal-estar”² de nação subdesenvolvida, várias inverdades foram fomentadas no seio da Literatura Brasileira, atribuídas, sobretudo, aos modernistas pós-movimento de 1922 como a de que esses escritores não consentiram o diálogo da produção literária do país com a lusitana, uma vez que os brasileiros almejam a muito sonhada independência das amarras estéticas trazidas d’além-mar pelos ex-colonizadores.

¹ SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 32.

² *Idem*, *ibidem* p. 29.

A década de 1930, inaugura um novo elo de ligação da prosa ficcional brasileira com a de Portugal, a partir de uma “consciência de subdesenvolvimento”, estágio em que, segundo Antonio Candido³, aproximou nomes relevantes como Graciliano Ramos e Jorge Amado às letras portuguesas, principalmente ao Neo-realismo, em obras de autores como Alves Redol (1911-1969). Negando de forma evidente aquele controvertido afastamento literário, a escrita presente em *Vidas Secas* e em *Jubiabá* assumem não apenas uma dependência em relação aos textos lusitanos, mas uma atitude fecunda de conversa com o patrimônio cultural do Ocidente, tomando como ponto de partida o temário da denúncia — pelos caminhos literários — do retrato mais perverso do cotidiano do homem universal que é a violência e exploração sofridas pelas classes marginalizadas em seus confrontos com os empregadores ou com o poder público, cuja proximidade ou a distância, lança aquelas frente a frente com a barbárie.

A preocupação social de observar e valorizar uma atitude de engajamento da literatura contemporânea proporcionou ao já mencionado Jorge Amado o reconhecimento de sua obra não só nos limites do Brasil, mas também no cenário mundial, fornecendo-lhe uma somatória de prestígio, leitores e algumas candidaturas a prêmios de caráter literário, como é o caso do Prêmio Internacional de Literatura de 1964. É neste momento, em particular, que este estudo se inicia, considerando o encontro entre a literatura brasileira e a crítica portuguesa, seus pontos de contato e repulsão.

Contra a indicação do autor de *Capitães de Areia*, a voz e a escrita de Óscar Lopes se manifestaram, contrariando até mesmo a sua delegação. Todavia, esse posicionamento tomado pelo crítico não objetivou negar a pujança da prosa do baiano, “o mais representativo da geração de antes da última guerra”⁴, apenas marcava o seu ideal de ver outro escritor brasileiro, também adepto de nossa tradicional tendência regionalista, contemplado com um prêmio de caráter literário. O indicado era o mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) e seu romance hermético e metafísico *Grande Sertão: Veredas*.

Reconhecido no meio acadêmico por sua crítica exigente, enfeixada em ensaios versáteis e rigorosos, Lopes denota na temática do “ciclo do cacau”, vista na obra de Jorge Amado, um componente incapaz de atravessar as paredes do exótico paisagístico, aquilo que na literatura brasileira terminou por reforçar o estigma negativo do regionalismo ficcional que é a representação literal do pitoresco real. Parafraseando o jagunço Riobaldo, em *Gabriela Cravo e Canela* e nos demais romances de Amado, o Sertão é o Sertão e não mais que isso.

Esse tautologismo presente no “notável desenvolvimento do romance realista brasileiro”⁵ de 1930, vem a construir o que na fala de Óscar Lopes se constituiu como um *temperamento* literário brasileiro, isto é, uma representação narrativa que de tão perto do real, espelha este de maneira idêntica ao leitor, cuja capacidade de síntese — pela falta de estímulos da composição literária — é prejudicada, uma vez que não sendo posta à prova, o desafiante da narrativa é conduzido a uma impossibilidade de edificação de novas soluções interpretativas.

Nas palavras de Óscar Lopes, o *temperamento* inscrito no romance *Gabriela Cravo e Canela*, obra à apreciação do júri da Prix International de Littérature, é

um caráter enraizado no comportamento humano mais concreto, e portanto uma concepção implícita de vida. Eis o que falta às obras cuja evidência é antes de tudo formal, quer dizer, às obras cujo objeto se dissipa ou alui, porque, dando-se ares de despertarem no leitor um máximo de

³ CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.

⁴ LOPES, Óscar. *Lere depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 314.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 314.

atividade imaginativa e judicativa, afinal lhe recusam os meios de exercer uma liberdade eficaz de síntese sobre o real, sobre as formas insuficientemente desenvolvidas, mas infinitas da experiência comum, do *Mit-sein*.⁶



Baseado ainda, como bem se pode observar, na proposta aristotélica de *forma*, o co-autor da *História da Literatura Portuguesa* reclama em favor do regionalismo rosiano, indo na contra-mão do que fora indicado pelos seus conterrâneos colegas e em detrimento ao regional de Jorge Amado, por ver no último uma escrita fortemente marcada pela objetividade em sua unidade narrativa.

Todo esse empenho do crítico pela indicação do autor mineiro ao Prêmio de Literatura atravessou cerca de cinco anos e três textos sobre os aspectos formais e estilísticos da obra rosiana, estes surgem agregados a outra parte da produção de Óscar Lopes num trabalho curiosamente intitulado *Ler e depois*.

O período histórico em que o crítico leu, segundo o próprio, “mais do que uma vez toda a obra em volume de João Guimarães Rosa”⁷, compreende-se entre a segunda metade da década de 1950 e a primeira de 1960, época extremamente produtiva tanto para o ensaísta, quanto para o autor de *Sagarana*. O primeiro, além dos grandes feitos realizados na área educacional, acabara de publicar um manual de literatura com o amigo Antônio José Saraiva, obra que se tornou uma referência importante para os estudos literários, visto que desde seu lançamento, em 1955, a *História da Literatura Portuguesa* se constitui imprescindível consulta para alunos de letras e interessados pelas obras literárias lusitanas.

Guimarães Rosa, por seu turno, já havia forjado ainda pouco volumosa que em sua totalidade, abarcava somente quatro livros, mas que com o vigor de sua escrita surpreendera os leitores brasileiros e também europeus, os quais tiveram contato com os contos, novelas e o único romance rosiano, a partir de traduções vinda a lume, sobretudo, a partir de meados da década de 1960, como é o caso das edições transpostas para o alemão de *Grande Sertão: Veredas* (1964), *Corpo de Baile* (1966) e *Primeiras histórias* (1968), sobre os cuidados de Curt Meyer-Clason.

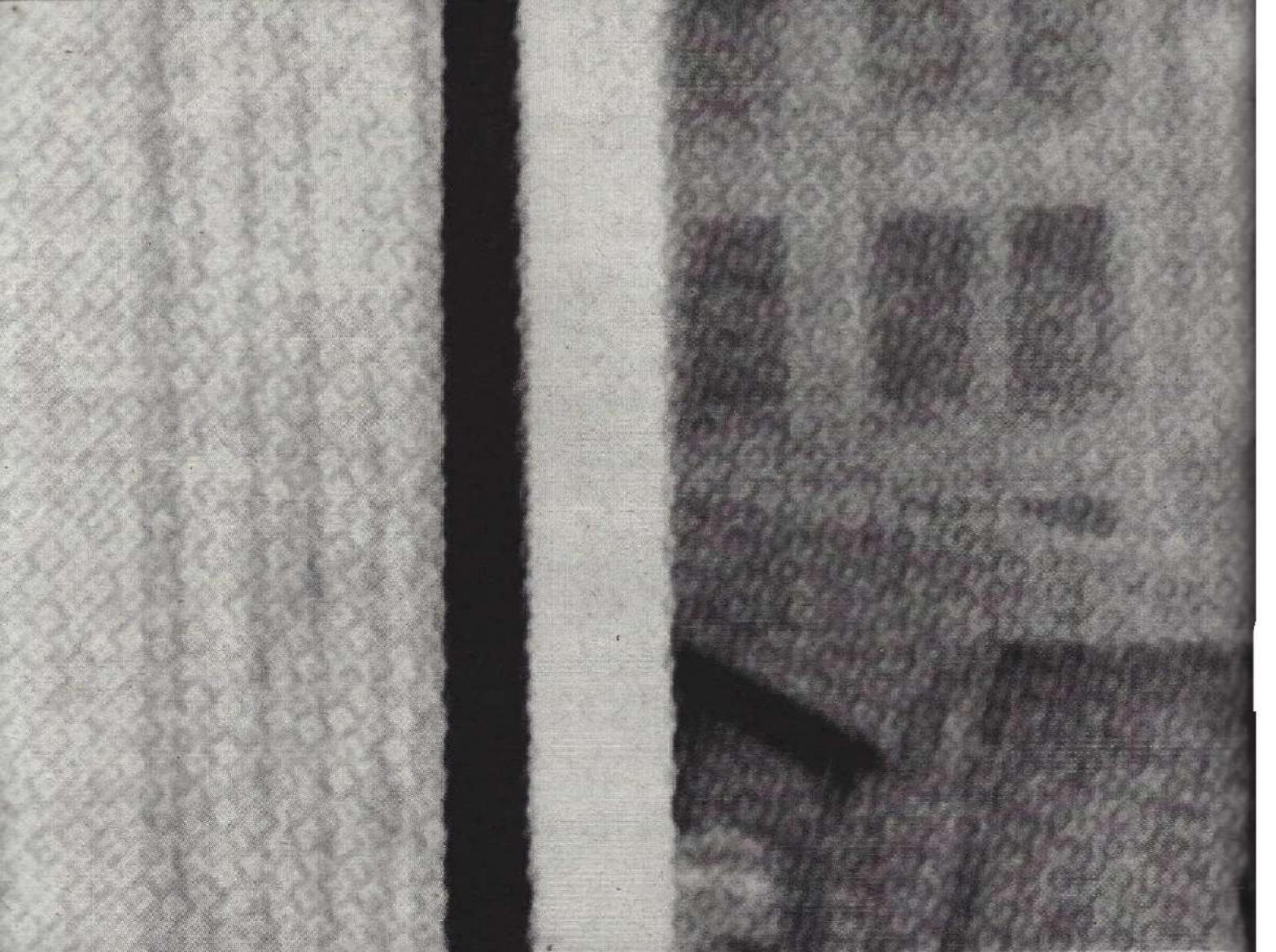
Os leitores europeus, tal como os brasileiros, perceberam em João Guimarães Rosa uma mudança de rumo do regionalismo literário, outrora uma tendência exausta e pouco produtiva, agora de sangue novo, capaz de escrever na terra e no homem sertanejos do Brasil, as nuances de dramas individuais e coletivos presentes em indivíduos dos quatro cantos do mundo e vivenciados por personagens de Dostoiévski e de Proust.

Ente esse universo de receptores estrangeiros da obra ficcional rosiana, é mister mencionar alguns dos críticos portugueses contemporâneos como Arnaldo Saraiva, Antônio Cirurgião, Eduardo Lourenço e Vítor Manuel de Aguiar e Silva que, através de entrevistas concedidas pelo autor, de abordagens simbólicas em busca do signo religioso dentro da obra ou de leituras estilísticas, ajudaram na tarefa de decifrar o enigmático mundo literário de Guimarães Rosa.

Nesta tentativa de interpretar o “labiríntico e infundável” sertão rosiano, Óscar Lopes compreende ao longo dos seus textos, o esquema dentro do qual o escritor mineiro elabora a sua paisagem narrativa, profundamente maculada pela nódoa negra do anacronismo social brasileiro, cuja corporificação se dá mais visivelmente nas regiões mais remotas e paupérrimas do Estado nacional, como a Amazônia e o sertão

⁶ LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 315.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 346.



nessas regiões miseráveis impera um “local de ninguém marginal à civilização moderna”⁸ do que no movimento desumano e aniquilatório desses povoados iludidos por uma modernização já tardia no decênio de 1950 e que, por fim, nunca chegou, negligenciando de tudo, os residentes desses espaços periféricos do capitalismo sul-americano; grandes reféns do poder paralelo personificado pelos coronéis e fazendeiros e por suas milícias de ferozes jagunços.

Seja por um viés ou por outro, o sertão brasileiro e o de Guimarães Rosa apresentam um *modus vivendi* arcaico de práticas muito semelhantes àquelas cunhadas no feudalismo medieval. No que tange o romance *Grande Sertão: veredas*, segundo Óscar Lopes, esse “sistema” político permite a experimentação de situações extremas de contato com comportamentos típicos da cavalaria galante, da expúria barbárie e de

aventuras à maneira das sagas nórdicas, das canções de gestas e das epopéias antigas. Pelo meio, quadro de uma miséria paleolítica; pequenos agregados sucumbindo à malária ou a doenças endêmicas; leprosos isolados; místicos de uma nova Tebaida, extremos de psicopatia individual ou coletiva, desdobrando as mais diversas fases

⁸ LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 325.



de sentimento religioso (projetados em negativo ou positivo nessa tipologia) as deformações que os diversos modos de produção social determinam nos homens.⁹

Como uma espécie de epopéia na contemporaneidade, a obra de Guimarães Rosa se constrói num “teatro grego” aberto e em movimento, rarefazendo episódios do quotidiano doméstico, ou seja, nega-se, quase sempre, a ambientação da cena interna, tendo sempre os personagens, jagunços ou não, um ímpeto pelo deslocamento, a saída em guerras e viagens tal como observou Benedito Nunes, num trabalho dedicado a Guimarães Rosa, inscrito na coletânea *O dorso do tigre* (1969). Da movimentação nasce a “percepção dos sentido”¹⁰, que para Óscar Lopes representa boa parte dos enredos das narrativas rosianas e a fórmula utilizada para prender a nós, seus leitores, nas malhas de seus textos.

o que importa mais é o seguinte: a percepção sensorial exacta de formas, cores, odores, reacções instintivas, acontecimentos naturais e humanos tem sempre um sentido inesgotável. Sentimo-nos num grupo de cavaleiros em silêncio, na escuridão, e isso acorda-nos não

⁹ *Idem, ibidem*, p. 325.

¹⁰ NUNES, Benedito. A Viagem. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 173-179.

gicamente perfeitas, e cujo rigor todavia nos faz sorrir, com a ironia de um inefável *plus ultra*.¹¹

Ao comentar o traço humorístico evidenciado na veio etnolinguística do autor do *Grande Sertão: veredas*, o qual busca registrar, o tempo todo, aquilo que vê e ouve, o crítico português retoma a assertiva do ensaísta Antonio Candido que, na década de 1950, com o trabalho “O Homem dos avessos” e, um pouco antes em 1946, na nota de rodapé intitulada “Sagarana”, afirmara haver na obra rosiana uma profunda preocupação em conhecer a substância e os nomes pelos quais era denominada. Nesse momento em que a crítica lusitana parece dialogar com os estudos literários brasileiros surge uma bifurcação interpretativa que se não for capaz de responder satisfatoriamente ao contato de aparência explícita entre as páginas de crítica literária escritas aqui ou em além-mar ao menos fornecerá aos estudiosos da palavra rosiana mais uma via de pesquisa hermenêutica. A primeira trajetória possível para essa coincidência interpretativa de críticos brasileiros e portugueses pode ser solucionada à luz da Estética da recepção formulada por H. R. Jauss (1921-1997) que, de forma sintetizada, revelar-nos-ia que a proximidade epocal desses críticos os levou, mesmo em espaços diferentes, a uma percepção comum da obra de Guimarães Rosa, tendo, portanto, aqueles ensaístas observado e analisado os mesmos aspectos que o período permitia desvendar. Do lado oposto e equidistante, a idéia é mais simples. Os críticos lusitanos, como Óscar Lopes, leram obras como *Grande Sertão: veredas* e apoiaram-se nos ensaios produzidos no Brasil, visto que a linguagem rosiana seria primeiramente mais inteligível aos patricios do escritor, para só então construir a sua leitura, à maneira de intertextualidade.

Caso tenha ocorrido a segunda trajetória apresentada de interpretação da composição rosiana, o que não deprecia de forma alguma o trabalho da crítica portuguesa, Óscar Lopes ainda assim propõe pontos para o avanço da interpretação de Guimarães Rosa., tais como uma dialética trágica entre o bem e o mal e uma nova maneira de se observar o universo singular criado pelo autor de *Tutaméia* (1967), a partir da definição de *cosmorama*.

Seguindo por uma travessia contrária, parte-se do último dado para somente então se examinar a aquela primeira contribuição interpretativa de Lopes. Se como quer Guimarães Rosa, falando pela voz do barranqueiro e ex-jagunço Riobaldo Tata-rana, “O Sertão é o mundo”, o vigor do lugar espraiou-se, portanto para muito além de suas fronteiras e limites impostos pela inscrição geográfica.

Isso quer dizer, no entendimento do ensaísta lusitano, aquilo que a fortuna crítica rosiana já afirmara a tempos, o espaço ficcional inventado pelo autor mineiro é uma *universalização* de uma topografia comum, palco onde se encenam os dramas e tragédias vulgares do indivíduo ocidental. Entretanto, Óscar Lopes atinge outras paragens interpretativas, lendo a ambientação do *Grande Sertão: veredas* como uma metonímia de todo território nacional brasileiro, este extremamente marcado por um ferrete de violência nacional, capaz de — se tornada constante — produzir uma espécie de pacto entre os brasileiros e as forças infernais, senhoras da barbárie. Dessa maneira, o crítico português, sela o pacto feito pelo “imortal” Riobaldo com Satã como a alegoria de um consórcio de esfera superior, ou seja, daqueles sertanejos ou não, que se fizeram pactários das diversas manifestações de crueldade cotidiana, graças a cumplicidades de sua acomodação frente a esta. Para Lopes,

¹¹ LOPES, Óscar. *Op. cit.*, p. 326.

Guimarães Rosa assimila a preocupação esquiliana às condições ainda recentes do seu país, mostra como a ordem capitalista veio a suceder à ordem do cangaço, relegado à categoria de desordem. Mas, ao fazer isto, veio afinal formular-nos de um modo exemplar e moderno todo o problema vivido, e vivo, da vingança social, da repressão necessária (e em nome de que), da dialéctica do Bem e do Mal. *Viver é perigoso*, eis o estribilho do seu protagonista-narrador; porque o pacto com o Diabo é concretamente inevitável, quer na vida individual, quer na política. O *Leit-Motiv* do romance pode com efeito formular-se abstractamente como segue: nós estamos todos sujeitos a um pacto diabólico, somos todos *pactários*, o drama do Fausto é inerente a todas as situações historicamente conhecidas dos homens. Somos uns doidos, um turbilhão de doidos em lutas de bandos, e o *Diabo na rua, no meio do redemoimbo*, o Diabo que de resto não existe e todavia nos arma, porque ele afinal não passa da alie-nação, historicamente necessária, do homem ao homem.¹²



Diferentemente do que ocorre em Goethe, o contrato de Riobaldo com o demônio não se dá a partir da materialização factual deste, mas, sobretudo por uma nítida sensação de mudança na personalidade do chefe jagunço, após o episódio das *veredas mortas*, instante revelador do Bem e do Mal: o coração humano, ou — para parafrasear o protagonista — Deus e o Diabo “vigem” dentro do homem, como forças responsáveis por transmutar o absolutamente impossível em possível, vide o caso, no romance, do outrora intransponível Liso do Sussuarão que, sob a chefia de Riobaldo, ou agora Urutú Branco, pôde ser atravessado devido ao poder do líder, ofertado, como este pensa, pelas esferas inferiores.

Havendo ou não de fato o pacto, o curioso está no papel do Diabo dentro do enredo de *Grande Sertão: veredas*, capaz de promover — a maneira dos deuses olímpicos e das divindades greco-romanas — nas vidas dos mortais a vingança, a repressão, o ódio e, acima de todas elas, um estado superior de justiça. Eis o mundo demasiadamente misturado a que se refere Riobaldo, lugar no qual ao invés das coisas se apartarem, ela transitam incessantemente sem nunca se demarcarem em espaços indefinidos e imutáveis. Ao contrário, é de ambigüidades que se faz o indivíduo e o Sertão de Guimarães Rosa, nascendo no solo do Bem, o Mal e vice-versa.

Na observação deste espaço, que de tão complexo já não é mais uma região, mas um cosmos, Óscar Lopes tece o seu vocábulo inovador no intuito de analisar o Sertão presente não só em *Grande Sertão: veredas*, mas em toda a obra rosiana. Se, na acepção dicionarizada, panorama é um quadro através do qual o espectador, no centro, visualiza todos os objetos, o cosmorama representa um exame dos conjuntos de panoramas forjados pelo autor de *Primeiras histórias* numa tentativa de leitura global deste universo literário, redimensionador do temário regional.

É por esse conceito que o estudioso do movimento neo-realista português concebe sua interpretação crítica do mundo sertanejo, distante do modelo do Estado moderno e mesclado por elementos arcaicos e contemporâneos em seu *modus vivendi*. Um Sertão que, em sua linguagem, dialoga com a tradição literária clássica, presente nas grandes epopéias de Homero e nas peças da tragédia grega de Ésquilo (525 a. C. — 456 a. C.).

¹² LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 325.

¹³ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963. p. 73.

¹⁴ ÊSQUILO. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2004. p. 109.

¹⁵ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 156.

Desde de 2004, quando bolsista do CNPq, no projeto *O trágico em Guimarães Rosa*, venho pesquisando as referências trágicas e filosóficas que, vez por outra, pululam na palavra rosiana e sempre chegando ao encontro da afirmação de Óscar Lopes, de que as personagens de Rosa seguem condutas e rompem com o *meltron* tais quais os heróis gregos na Antiguidade. Em *Grande Sertão: veredas* não é diferente. Os bandos de criminosos sociais, corporificados pelas figuras jagunças exercem, na falta do poder institucional, os cargos públicos e políticos, cujas importâncias e responsabilidades administrativas conferem a um lugar, o *status* de Estado organizado, esses cobram pedágios e dívidas, oferecem proteção a poderosos fazendeiros, executam sentenças de morte e instauram tribunais para julgar crimes contra as ações disvirtuadoras da vida sertaneja, como se dá com os parricidas de Rudugério de Freitas

Demos julgamento. Ao que, fôsse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável fôrça. Mas porém, o chefe nosso, naquêle tempo, já era — o senhor saiba — Zé Bebelo!

[...]

Zé Bebelo decretou. — “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, conformementel...” Aí mais Zé Bebelo disse, como apreciava: — “Perdoar é sempre o justo e certo...”¹³

A leitura da tradição literária feita por João Guimarães Rosa alcança, enfim, a obra de Êsquilo ao retomar os temas do tribunal, do julgamento pautado pelos ideais e concepções de justiça e direito e por fim, pela sentença favorável ao acusado: a absolvição. Ainda que não tenha declarado explicitamente, Óscar Lopes, ao aproximar o escritor mineiro do dramaturgo grego, pensava, sobretudo, em *Eumênides*, peça que compõe a trilogia esquiliana *Orestéia*, encenada pela primeira vez em Atenas, por volta de 458 a. C.

No terceiro episódio dessa tragédia, quando o jovem Orestes, perseguido pela fúria da Erinies encontra a proteção de Atena, esta deusa institui o tribunal no Arcópago na cidade que recebera o seu nome, para assim julgar o crime do herói contra a mãe Clitemnestra, cometido em honra da memória do pai Agamêmnon. Da seguinte forma se manifesta a divindade:

Tal é a situação: é difícil para mim acolher ou despedir sem mover cólera. Já que a coisa atingiu este ponto escolho no país juízes de homicídio irrepreensíveis reverentes ao instituto juramentado que instituo para sempre. Vós, convocai testemunhas e indícios, instrumentos auxiliares da justiça. Selectos os melhores de meus cidadãos terei a decisão verdadeira desta causa, sem que injustos violem o juramento.¹⁴

Se para Albin Leský, Sófocles, em obra como *Antígona*, torna-se “inimigo do que é humano”¹⁵, por outro lado Êsquilo caracteriza-se como amigo da humanidade. Tal



como ocorre com os Freitas ruivos da Água-alimpada¹⁶, Orestes é absolvido do erro de ter derramado no solo o sangue familiar, ficando, em definitivo, livre do remorso proporcionado pelas Erínies, “filhas da noite eterna / imprecções nas moradias subterrâneas”¹⁷. A trilogia esquiliana *Orestéia* se conclui de acordo com a definição de trágico formulada por G. W. F. Hegel (1770-1831), em cuja natureza se percebe o conflito continuamente resolvido e superado na ordem perfeita do todo, ainda que — como se estabelece com Orestes — não havendo a morte do herói para que se atinja o estado de harmonia e equilíbrio existentes no período anterior ao desencadeamento do conflito.



Defendendo de forma aguerrida a indicação de Guimarães Rosa a um Prêmio Literário que, por fim, nunca chegou para coroar a Literatura Brasileira, Oscar Lopes demonstrou a perspicácia que o consagrou com grande intelectual de língua portuguesa, capaz de compreender na genialidade do autor mineiro, presente no romance *Grande sertão: veredas*, uma escrita forjada na mais profunda realidade nacional. Entretanto, essa realidade, transformada pela obra rosiana, foi percebida pelo crítico lusitano como a amálgama de um Brasil caboclo que mesmo vitimado por todas as modalidades de violência social consegue manter um diálogo sempre aberto com a produção artística de outros povos e de outros tempos.

Referências

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (coord.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.

ÉSQUILO. *Eumênides*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2004. 3v.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 306 p.

LOPES, Óscar. *Ler e depois*. 3. ed. Porto: Inova, 1970. v. 1, p. 313-365.

NUNES, Benedito. A Viagem. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 173-179.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963. 571 p.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. 333 p.

¹⁶ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.* p. 73.

¹⁷ ÉSQUILO. *Op. cit.* p. 416-417.