

## ABSTRACT:

*In this paper, I intend to exploit the tale “A terceira margem do rio”, in the context of João Guimarães Rosa’s book, Primeiras estórias, and in opposition to a Nelson Pereira dos Santos’s film and a Milton Nascimento and Caetano Veloso’s song, both of them having the same name of the tale. All these pieces show us the effect of repetition in the meaning of the narrative.*

## KEY WORDS:

*Brazilian Literature, Brazilian Cinema, Brazilian Music.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Flávio B. Fontenelle et al. *A 3ª margem: o limite na transferência*. IV Jornada do Simpósio do Campo Freudiano. Belo Horizonte, Maio, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. 18. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral / Biblioteca Breve, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. trad. Luiz Orlando e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*. trad. Nícia Adon Bonatti. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 9. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1951.
- FREUD, Sigmund. *L’Inquiétante Étrangeté et autres essais*. trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. Origem do pensamento. trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- MIRANDA, Wander Melo. *Memória e Nação. Cendário*. *Psicanálise e Cultura*. n. 3, p. 148-156, 1994.
- NASCIMENTO, Milton e VELOSO, Caetano. *A terceira margem do rio. Circuladô*. Vivo. Rio de Janeiro: Philips / PolyGram, 1992.
- RAMOS, Maria Luísa. *Análise Estrutural de Primeiras Estórias*. In *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 520-526. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miquilim*. (Corpo de Boile). 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *A terceira margem do rio*. Produção: Regino Filmes, com participação do CPCE da Universidade de Brasília, Pólo de Cinema e Vídeo de Brasília, Finep, IBAC, Ministério da Cultura, Prefeitura Municipal de Paracatu, Riofilme. Rio de Janeiro: Sagres, 1994.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Paisagens Pós-Utópicas*. In *Utopias. Sentidos Minas Margens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993. p. 147-154.

# MUDANÇA DE MAPA, MUDANÇA DE TERRITÓRIO NA COMUNIDADE IMAGINADA DE JOÃO ROSA

Marli de Oliveira Fantini Scarpelli  
UFMG

## RESUMO:

*Este trabalho pretende demonstrar que, na novela “Uma estória de amor”, de João Guimarães Rosa, a geografia simbólica se desloca, provocando o esboroamento das noções holísticas de territorialidade. Ao encenar, na novela, uma travessia poética, João Rosa insere a paisagem cerrada do sertão no seu modelo de universo: um sertão multicultural, seu império suevo-latino. Na constelaridade vertiginosa da narrativa/festa/viagem, as estórias proliferam e se intercambiam umas às outras, nada deixando fixar. A comunidade imaginada do autor – a partir da negociação das diferenças – interrompe o continuum da cultura, inscreve-se numa cartografia imaginária, para inaugurar um novo território.*

## PALAVRAS-CHAVE:

*Viagem, Festa, Território, Fronteira, Diferença.*

Ao demandar uma literatura tão ilógica quanto a sua, “que transforme o cosmo num sertão”<sup>1</sup>, João Guimarães Rosa traça sua cartografia imaginária, a partir de cuja demarcação se podem reconhecer os limites de seu território

1. ROSA, 1994. p. 57.

ficcional. Sem rejeitar, em qualquer momento, suas raízes regionais, Rosa faz o universo caber no sertão: “o pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino.”<sup>2</sup>

Comprometido com a transformação do mundo, ele acredita que as mudanças só se podem dar através da renovação da língua: “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.” Não se trata, no entanto, do uso restritivo da língua vernácula ou da língua corrente, mas, como no dizer dele, “não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade.”<sup>3</sup>

Sujeito capaz de reconfigurar, de forma especialíssima, as representações cristalizadas de um universo dado, Rosa encena, em sua obra, o encurtamento e a diluição das fronteiras entre sanidade/loucura, corpo/território, tempo/espaço, local/universal. Poliglota, médico, diplomata, rebelde, soldado, tradutor de uma ordem cósmica permutável, este escritor mineiro – sem abrir mão de valores como a transcendência e mesmo a força primordial da natureza –, constrói, em sua obra, um projeto civilizatório de amplitude humanista, por meio do qual reordena o caos social e lingüístico.

Não satisfeito com a demarcação de lugares por divisões tão antigas quanto as do Velho Mundo, ou de lugares partilhados e governados segundo critérios naturais de nascimento, tribo, religião, língua, o escritor diplomata desestabiliza essas fronteiras convencionais, instituindo uma nova cartografia, cujo traçado torna permeáveis os territórios imaginários em que se espacializam suas estórias.

Não é certamente, por acaso, que uma de suas metáforas mais privilegiadas é a da *viagem*. Em constante errância, suas personagens não se deixam acomodar: viajam para paisagens mais amplas que o mundo circular, circunscrito ao eterno retorno do mesmo, como ocorre com Miguilim, protagonista de *Campo geral*, que rompe com o mundo labiríntico do cerrado, na sua viagem de busca do conhecimento<sup>4</sup>; ou como o Cara-de-Bronze, que,

2. ROSA, op. cit. p. 31.

3. ROSA, op. cit. p. 50.

4. ROSA, 1969.

“assim mesmo sem sair do quarto...”<sup>5</sup>, fazia viagens imaginárias, uma vez que encarregava um emissário, o Grivo, da tarefa itinerante de lhe achar “o quem das coisas”<sup>6</sup>; ou ainda, para ficar num último exemplo, Sorôco, que, num gesto de amorosa solidariedade, atravessa os umbrais da razão, para cantar o mesmo canto insano de sua mãe e sua filha.<sup>7</sup>

Quando comenta o *espaço* na obra de Guimarães Rosa, o crítico Benedito Nunes constata que este é o espaço que se abre em viagem, e que a viagem se converte em mundo, em aprendizagem de vida.<sup>8</sup> Afirmando que existir e viajar se confundem, o crítico completa que a viagem em Guimarães Rosa consiste numa travessia das coisas, numa *viagem-travessia*. Identificada a um conflito moral e existencial, a viagem rosiana perde, dessa forma, os contornos de um mero deslocamento, de uma simples itinerância, para potencializar-se num sentido *metafórico*.

Ao permutar seus pontos de partida e os de chegada, Rosa dilui de tal forma as fronteiras encenadas em sua obra, que acaba obtendo, como resultado, novos traçados geográficos. É, desse modo, que, na obra rosiana, esboroam-se as noções holísticas de territorialidade. Com a mudança de espaço, o perfil da história ganha retoques e refaz a própria fisionomia.

## ABRINDO AS PORTAS DA MONTANHA MÁGICA

Ao encenar, na novela “Uma estória de amor”, uma travessia poética — tensionada a partir do conflito entre a errância e a permanência do protagonista; entre a sabedoria humana e a força mágica da natureza —, João Rosa insere a paisagem cerrada do sertão no seu modelo de universo: um sertão multicultural, seu *império suevo-latino*. Com o novo traçado do mapa, a visão se vê obrigada a reconhecer, no antigo espaço, um novo território.

A voz que abre o cenário da novela fala dos começos, do *illo tempore*, em que as coisas, ao serem penetradas pelas palavras, começam a germinar, a movimentar-se, instituindo-se a partir daí um lugar onde o que não era passa a

5. ROSA, 1969. p. 85.

6. ROSA, op. cit. p. 100.

7. ROSA, p. 969.

8. NUNES, 1976.

9. ROSA, 1969.

ser, como nos mitos.

Também inaugurais, tempo e espaço perdem o caráter ontológico e entram em circulação pelas vias do discurso. Comportando um único espaço — o da festa —, o tempo, ainda que circunscrito à unidade medida pela poética clássica, distende-se para condensar vários motivos, dentre os quais, os conflitos do protagonista.

A fala “Ia haver a festa” inicia a trama da novela rosiana, abrindo também o cenário em que a festa/intriga irá ocorrer. A partir desse sinal, assistimos à festa comemorativa da construção de uma capela, um *templozinho* — marco de uma cultura nascente. A missa inaugural — *a primeira missa* — assinala a fundação da *Samarra*. Distante do mundo civilizado, a nova comunidade é um mundo inicial, primitivo, chefiado pelo vaqueiro Manuel Jesus Rodrigues — Manuelzão J. Roíz.

Com a *primeira missa* e a festa que daí decorre, marca-se o nascimento de uma *Polis*: confinado num sertão primitivo, este é um mundo que começa a ordenar-se. A referência à “primeira missa do Brasil” situa o evento como o começo de uma cultura, uma sociedade.

Ia haver a festa. Naquele lugar — nem fazenda, só um repôsto, um currais de gado, pobre e nôvo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais (...) Manuelzão ali perante vigiava. (...) Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava.<sup>10</sup>

O território da *polis literária* é o da festa/comunidade, que, enquanto elemento estruturante da narrativa, é demarcado como pura representação. Mimetizando o cenário da festa, onde os acontecimentos se movimentam, se deslocam, e são, portanto, intercambiáveis, a comunidade inaugural não se deixa também fixar. Isso fica mais claro à medida que nada preexiste ao discurso narrativo: não há enunciado, uma vez que a festa, objeto da narração, só se efetivará *na posteriori*: “Ia haver a festa” — frase inicial da novela, não apenas inaugura a narrativa, como também cria uma simultaneidade entre narração e fundação do objeto narrativo. O verbo “ia haver”, no futuro, assinala a não pré-existência de um referente, de uma festa/comunidade *a priori*.

Assim, não há realidade pré-discursiva, já que a festa e a comunidade

10. ROSA, 1969. p. 107.

vão sendo efetivamente inauguradas com o ato de enunciação, a partir do qual passam a ter existência e visibilidade. Dito de outra forma, a fundação da *nation-ness*<sup>11</sup> de Manuelzão ocorre concomitantemente com o ato narrativo, cujo fio temático aparece pontuado num trecho em que festa, comunidade, narrativa se fundem e confundem-se numa mesma metáfora:

Festa devia de ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem as estórias contadas. Chegava na hora, a estória se alumiava e se acabava. Saía por fim fundo e deixava um buraco. Ah, então a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir música cantada.<sup>12</sup>

Ainda que não seja o dono das terras — Manuelzão, perto de seus sessenta anos, é reconhecido na Samarra como chefe, e seu poder se consolida com a fundação da localidade, a partir da qual se estabelece a lei, criando-se interditos. A primeira proibição ocorre no sentido de se abolir, da “ordem social” iminente, a relação amorosa — “a estória de amor” — do velho Camilo com a Joana Xaviel: “eles necessitando da caridade, e vivendo assim um bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência”<sup>13</sup>.

Desfazer a relação incômoda é a difícil decisão que, no decorrer da narrativa, irá atormentar o chefe da Samarra. Ainda que afirme a necessidade de separar Camilo e Joana, Manuelzão, no fundo, duvida de ter acertado em sua decisão: “Velho assim não podia gostar de mulher? A decência da sociedade era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Tinha lá culpa?!”<sup>14</sup>.

11. *Nation-ness* é a terminologia com que Anderson identifica o fenômeno resultante do imbricamento entre o modelo de nações emergentes — com gênese basicamente circunscrita entre 1820 e 1920 — e a produção de obras literárias fundacionais. Estas, às quais Wander Miranda chama de *nações literárias* (MIRANDA, 1994), apropriar-se-iam da geografia simbólica que, aliada a uma identidade imaginária, constituem-se nos traços emblemáticos das nações imaginadas e, por isso, disponíveis como modelo a ser plagiado pela literatura. ANDERSON, 1989. p. 77-79.

12. ROSA, *op. cit.* p. 146.

13. ROSA, *op. cit.* p. 143.

14. ROSA, *op. cit.* p. 168.

## O SEM-LUGAR DO VAQUEIRO

Por ser um herói atormentado, Manuelzão não consegue desfrutar a própria festa, apesar de ser, através dela, que seu poder se consolida. Nos tormentos do herói, há sinais da consciência histórica e social do caráter do vaqueiro. No momento da narrativa, Manuelzão é um capataz, em posição de comando, sendo também fundador de um lugar que poderia servir-lhe de parada, de pouso. Ainda assim, ele se sabe subordinado, e a viagem iminente para a condução da boiada não lhe permite esquecer a própria condição itinerante.

O poder do capataz não existe de fato. No caso de abandonar as terras que pertencem a outro, ou deixar de conduzir a boiada, Manuelzão não será mais que um vaqueiro no anonimato. Desfeita a ilusão de comando e a idealização de independência, torna-se visível a questão ideológica do sertanejo. É assim que ele, Manuelzão, vendo desmoronar sua identidade imaginária, identifica-se ao nada que é a condição do velho Camilo<sup>15</sup>: “Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados (...) A festa não existia”<sup>16</sup>.

### QUEM CONTA UM PONTO AUMENTA UM CONTO

“Uma estória de amor” é uma poética e uma metapoética. Como a comunidade ou a festa, cujas existências estão em incessante processo de construção e deslocamento, há um texto se escrevendo, processando-se; um texto que se sabe texto; há uma escritura se tecendo, e isso pode ser verificado em vários níveis. A festa, enquanto está acontecendo, ainda não é festa: ela só poderá ser percebida quando, mais tarde, for narrada. Identifica-se, desse modo, às estórias, cujos fatos só passam a existir depois que entram em circulação pelo discurso narrativo.

Além desse entretencimento em que umas coisas nascem interminavelmente de dentro das outras, em que tudo vira palavra narrada ou o motivo para novas narrativas, o caráter metalingüístico da novela se reafirma com a “epígrafe”:

“O tear o tear  
o tear  
o tear  
quando pega a tecer  
vai até ao amanhecer  
quando pega a tecer,  
vai até ao amanhecer...” (Batuque dos Gerais)

Segundo Walter Benjamin, em sua tese sobre o narrador, ao tecer a rede que todas as histórias constituem entre si, a *reminiscência* — atributo do narrador oral — “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração”<sup>17</sup>. O narrador descrito por Benjamin é dotado da faculdade de transmitir e de intercambiar experiências.

Em “Uma estória de amor”, há uma exploração formal e temática das *narrativas orais*. Todos os acontecimentos da comunidade, desde a festa inaugural até a história de amor impossível entre Joana Xaviel e o velho Camilo, e, além disso, as viagens, as histórias de vaqueiros, a experiência dos mais velhos, as danças, as cantigas, as trovas, os ditados populares, a epígrafe, tudo é matéria de narração. Como fios se entrecruzando para tecer um imenso e interminável tecido, cada episódio da novela vira um mote que abre diversas frentes temáticas, costuradas dialogicamente umas às outras: “As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma estória”<sup>18</sup>. Essa estratégia permite pensar, com Benjamin, que a sabedoria das narrativas orais está em sua transmissibilidade.<sup>19</sup>

Distendendo o tempo e fazendo eco à intriga que se condensa no espaço da festa fundadora, há, conseqüentemente, inúmeras narrativas brotando de “Uma estória de amor”. De todas, a mais prestigiosa é “A estória do velho Camilo”, texto que tece a rede onde todos os outros se enlaçam. Intitulada “O Romance do Boi Bonito” ou “Décima do Boi ou do Cavalo”, essa é uma narrativa de heroísmo e magia, na qual se pode ler especularmente a “estória de amor”

15. A questão ideológica do vaqueiro foi tratada de forma mais aprofundada por Willi Bolle, em um ensaio sobre *Grande Sertão: Veredas*, a partir de cuja leitura pude fazer minha reflexão sobre esse assunto em “Uma estória de amor”. Cf. BOLLE, 1994/95.

16. ROSA, op. cit. p. 178.

17. BENJAMIN, 1987. p. 211.

18. ROSA, op. cit. p. 129.

19. BENJAMIN, op. cit. p. 200.

interditada a Camilo. Estória com força alegórica<sup>20</sup>, uma vez que, por meio dela, seu narrador, ao mesmo tempo em que denuncia a posição periférica a que a comunidade emergente o condena, expressa também a demanda de viver nessa comunidade sem estar estreitamente sujeito às suas normas. O direito de ir-e- vir, o acesso ao amor interdito. Mas, basicamente, o direito de ser *Outro* sem, necessariamente, ser tratado como *Outro*. Certamente, obterá o que deseja, em vista do prestígio e da heroicidade obtidos com o encantamento produzido por sua narrativa, cujo clímax arrebatada e mobiliza seus ouvintes, que, tomados de êxtase e compaixão, deixam-se enlevar na trama. Há encontros, aproximação, comunhão; cada um dos envolvidos identifica-se com a “estória”, reconhece-se na parábola:

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Esta estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. (...) Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém ele apontava. A boiada fosse sair (...).<sup>21</sup>

Isso se dá sobretudo porque a experiência erótica do velho Camilo é transubstanciada em sabedoria sentenciosa, de caráter popular, folclórico, sem, perder, contudo, as profundezas de uma sabedoria transcendente. É, nesse momento de “reconhecimento”, que a estória se torna exemplar e se transforma em saber transmissível.

Os conflitos de Manuelzão aparecem, por sua vez, metaforizados no “pé machucado”, o que, de certa forma, impede o herói de desfrutar a festa, de liderar a comunidade, de assumir a própria origem. Entretanto, tão logo termina a narrativa de Camilo, dá-se a travessia: a “catarse”, provocada pela estória, cria no protagonista a prontidão para a festa/viagem/comando. Desse modo, ele também pode retomar, sem medo, a trajetória interrompida: sua condição de vaqueiro, sua errância. E, sem conflitos, assumir o lugar de consenso demandado por sua posição de chefia. A novela termina com a “libertação” do herói e com a retomada da idéia de que a “festa” só ganhará contorno pela memória, a qual,

20. Quando estuda *Grande sertão: veredas*, Willi Bolle demonstra que esta obra é alegórica. Partindo da etimologia da palavra — “alegoria é o discurso através do outro” — ele expõe a nova interpretação e a nova função que Walter Benjamin atribuiu à alegoria: em lugar de signo legitimador do *status quo*, representado por um tempo parado, mítica, a alegoria é um signo ambíguo. Se a alegoria é, de um lado, fragmento, caducidade, ruína, por outro, ela é também a forma adequada para falar de liberdade, da imperfeição, da degradação, permitindo com isso falar-se de uma história inconclusa, uma outra história, uma história não real, mas possível, e aberta a transformações. In: BOLLE, 1994/95.

21. ROSA. op. cit. p. 191.

segundo Benjamin, é a mais épica das faculdades humanas:

- Espera aí, seo Camilo...
- Manuelzão, que é que há?
- Está clareando agora, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
- Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar...<sup>22</sup>

## CONCLUSÃO

“Uma história de amor” e “A festa de Manuelzão”, respectivamente título e subtítulo da novela de João Rosa, convertem-se numa mesma metáfora. A novela começa com a festa e termina com a viagem de Manuelzão. Ambas – festa e viagem – são fundantes e deslocam-se em compasso de linguaviagem.

Ao representar, de forma sublime, as narrativas orais no corpo de um texto escrito, onde essa tradição pode ser atualizada, Guimarães Rosa demonstra que a voz do narrador oral tem a potência de iluminar antigas estórias, de renová-las e torná-las capazes de ressoar em novas vozes.

As estórias proliferam e se intercambiam umas às outras. O referente é afetado pela intervenção do sujeito da enunciação. A constelaridade vertiginosa da festa nada deixa fixar. A comunidade imaginada de João Rosa – a partir da negociação das diferenças – interrompe o *continuum* da cultura, inscreve-se numa cartografia imaginária, para inaugurar um novo território.

A relação amorosa de João Rosa com a língua é uma estória de amor que, para sobreviver, transmigra, se transubstancia. Em sua entrevista a Günter Lorenz, Rosa diz: “(...) a língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”<sup>23</sup>.

Essa relação se confirma noutro trecho da mesma entrevista, em que ele afirma: “Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem”<sup>24</sup>. A educação estética, aí proposta por Rosa e materializada em sua obra

22. ROSA. op. cit. p. 193-4.

23. ROSA. op. cit. p. 47.

24. ROSA. op. cit. p. 52.

ficcional, demonstra que é possível interromper a linearidade da sintaxe moralista e explicitamente engajada que permeia os ingênuos discursos utópicos sobre nacionalismo e nação. No entretecer das diferenças que convivem em sua “Estória de amor”, João Rosa multiculturaliza sua comunidade emergente, faz da linguagem uma festa e estabelece uma relação de amor com a literatura.

## RÉSUMÉ:

*Ce travail a l'intention de montrer que, dans la nouvelle Uma estória de amor, de João Guimarães Rosa, la géographie symbolique se déplace provoquant l'écroulement des notions conventionnelles de territorialité. En mettant en scène une traversée poétique, João Rosa insère le paysage du “sertão” dans son modèle d'univers: un “sertão” multiculturel, son empire “suevo-latino”. Dans la composition constellée et vertigineuse du récit/fête/voyage, les histoires prolifèrent et sont interchangeableables, ne laissant rien se fixer. La communauté imaginée par l'auteur – centrée sur la négociation des différences – interrompt le continuum de la culture et s'inscrit dans une cartographie imaginaire, pour inaugurer un nouveau territoire.*

## MOTS CLÉS:

*Voyage, Fête, Territoire, Frontière, Différence.*

## ENSAIOS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Laureço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BHABHA, Homi K. *Disseminação*. Tempo, narrativa e as margens da Nação moderna. Trad. de Maria Luiza Cyrino Valle. UFMG: Edição provisória, apresentada como trabalho na Cursa Teorias críticas da Literatura Comparada, 1995. p. 16.
- BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre o obra de Nikolai Leskov. In \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1: Magia e técnica, arte e política.
- BOLLE, Willi. Grande Sertão. *Revista USP*, São Paulo: dezembro/fevereiro, 1994/95.
- MIRANDA, Wander Melo. Nações literárias. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: ABRALIC, maio-1994.
- ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- \_\_\_\_\_. Campo geral. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. Cara de Bronze. *Na Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. Sorôco, sua mãe, sua filha. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. Uma estória de amor. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.