



Travessias do infinito: a natureza e o extremo do possível do humano em Guimarães Rosa

Crossings of the Infinite: Nature and the Extreme of the Human Possible in Guimarães Rosa

Wesley Thales de Almeida Rocha

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais/ Brasil

whthales@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2195-6493>

Resumo: Este trabalho analisa três textos de Guimarães Rosa, o conto “São Marcos”, de *Sagarana*, trechos sobre a travessia do Liso do Sussuarão, em *Grande sertão: veredas*, e a novela “Buriti”, de *Corpo de Baile*, nos quais a relação com a natureza enseja uma experiência de violento êxtase, que arranca o sujeito de sua condição ordinária e lança-o no “extremo do possível” de sua condição humana. Nessas narrativas, Rosa desenvolve um diálogo com a tradição mística, cuja principal marca é a experiência do sagrado como uma superação dos limites do humano. A linguagem é o caminho através do qual se realizam essas travessias, exigindo um exercício da língua fora das determinações ou convenções estabelecidas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; natureza; travessia; êxtase; mística.

Abstract: This study analyzes three texts by Guimarães Rosa, the short story “São Marcos”, by *Sagarana*, excerpts about the crossing of the Liso do Sussuarão, in *Grande sertão: veredas*, and the novel “Buriti”, by *Corpo de Baile*, in which the relationship with nature provides an experience of violent ecstasy, which pulls the subject out of his ordinary condition and throws him into the “extreme of the possible” of his humanity. In these narratives, Rosa develops a dialogue with the mystical tradition, whose main mark is the experience of the sacred as an overcoming of the limits of the human. Language is the way through which these crossings, requiring an exercise of language outside the established determinations or conventions.

Keywords: Guimarães Rosa; nature; crossing; ecstasy; mystic.

O itinerário por entre as regiões secretas do humano, onde a natureza mais bruta e feroz está a lhe fazer fronteira, permeia toda a literatura de Guimarães Rosa. Porém, em três momentos em especial na obra do escritor

mineiro, o contato com o mundo natural propicia às personagens experiências de um violento êxtase. São esses momentos: 1) o conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), em que José, o narrador-protagonista, ao ser acometido por uma cegueira repentina, provocada por uma magia feita por um homem negro a quem ele havia ofendido, se perde e se afunda nos mistérios de uma mata desconhecida. Sua capacidade de sobrevivência é testada pelos obstáculos colocados pela natureza, que ganha, nessa experiência, dimensões insólitas e monstruosas; 2) as passagens de *Grande sertão: veredas* (1956) em que Riobaldo e a tropa de jagunços tentam atravessar o Liso do Sussuarão, uma espécie de deserto absoluto, inacessível ao ser humano ou a qualquer forma de vida no meio do sertão; e 3) a novela “Buriti”, de *Corpo de baile* (1956), que narra entre suas histórias as experiências torturantes do vaqueiro Chefe Zequiel com os barulhos dos animais e das plantas durante a noite.

Nessas narrativas de Guimarães Rosa, a relação com a natureza traz a marca do encontro com o desconhecido. Primeiro, do próprio ponto de vista da paisagem, sendo figurados domínios inóspitos do sertão: “os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alçapões do barro comedor de pesos?!...” (ROSA, 2001, p. 289), descreve o narrador-protagonista de “São Marcos” sobre o lugar em que ele se perde; “o raso pior havente”, “um escampo dos infernos”, “o mais longe – pra lá, pra lá, nos ermos”, onde “o mundo se acaba” (ROSA, 2019, p. 30-31), falará Riobaldo sobre o Liso do Sussuarão; “onde é mais noite do que em outros” (ROSA, 2010, p. 320), diz sobre Buriti Bom o narrador da novela que fecha *Corpo de Baile*.

Esses lugares são inóspitos ao ser humano em função da monstruosa força da vegetação e dos animais que nele vigoram, sendo a mais ínfima planta ou o mais sutil piado de uma ave como um feroz inimigo, um terrível agressor da razão e dos sentidos dos que entre seus domínios entram: em “São Marcos”, José, tateando uma saída no meio da mata, é rasgado pelas plantas cortantes e cheias de espinhos, ferido pelos esbarrões nas árvores de casca enrugada, desorientado pelos sons difusos dos bichos e do vento; em “Buriti”, Chefe Zequiel é também torturado pelos barulhos dos animais, das árvores e do vento, em suas madrugadas insônes: “Aziago, o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece, escuta até aos fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra. Assunta, o que tem de observar, para ele a noite é um estudo terrível” (ROSA, 2010, p. 288); já o Liso do Sussuarão, em *Grande sertão: veredas*, é o deserto absoluto, sem água, sem vegetação, sem nenhum animal:

Eu via, queria ver, antes de dar à casca, um pássaro voando sem movimento, o chão fresco remexido pela fossura duma anta, o cabecear das árvores, o riso do ar e o fogo feito duma arara. O senhor sabe o que é um frege dum vento, sem uma móita, um pé de parede para ele se retresar? (ROSA, 2019, p. 44)

Esse desconhecido da natureza guarda analogias com o desconhecido do próprio ser humano: do ranger das árvores – “As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas” (ROSA, 2010, p. 347) –, ao uivar dos lobos, aopiar das corujas, ao serpentear das cobras, a natureza repercute os ecos do recalcado na subjetividade humana – os medos, os ódios, os desejos, “o sórdido e o adorável” misturados. Riobaldo compara o Liso do Sussuarão com as pessoas tendo em vista o que o lugar produzia de “maldade”: “Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!” (ROSA, 2019, p. 43). Em “Buriti”, Zequiel perscruta entre os signos da natureza a ameaça de morte que lhe viria das mãos de um certo homem – “um homem que não existia, nem tinha existido nunca; ou, se sim, se tratava do espírito de um já morto e enterrado havia muitos anos” – ou uma certa mulher, o “duende de uma mulher” (ROSA, 2010, p. 289), ela também desconhecida, sem nome. Além dos temores do próprio Chefe, os ruídos noturnos da natureza, em “Buriti”, parecem repercutir as silenciosas, mas intensas, pulsões sexuais das demais personagens que vivem na fazenda; pulsões recalcadas durante o dia, porém avultadas à noite.

Como uma travessia tortuosa pelos desvãos obscuros do humano, essa imersão nos domínios secretos da natureza envolve potencialmente o corpo e os sentidos, enquanto provoca uma falênciada razão e do intelecto: é um mergulho na “noite do não-saber”, no abismo escuro, constelado de signos opacos ou ofuscantes. Nesse mergulho, as personagens experimentam como que uma queda, indo da alta condição de “senhores” à de “servos” da natureza. Em “São Marcos”, a cegueira do protagonista vem acompanhada de um abalo no seu conhecimento do lugar, ao mesmo tempo em que ela acentua os outros sentidos (a audição, o tato e olfato), que irão guiar a personagem pelos descaminhos da mata: “Então, e por caminhos tantas vezes trilhados, o instinto soube guiar-me apenas na direção pior” (ROSA, 2001, p. 289). Em “Buriti”, Chefe Zequiel, ao ser atacado pela convulsão de sons noturnos da natureza, experimenta como que um torturante delírio, um transe agonizante. Todo o seu corpo e sua mente sentem e sofrem com cada movimento feito ao

redor: “Doem as costas do Chefe, a partir dos ombros. De da testa, e em baixo no pescoço, esfriam dedadas de suor, que oleia. O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia” (ROSA, 2010, p. 357). No romance de 1956, Riobaldo e a tropa de jagunços são supliciados pela compressão que a aridez do Liso do Sussuarão impõe ao corpo e ao intelecto. Entre visagens, “excessos de ideia”, estados dementes, esses homens brutos e fortes vivenciam um martírio, um pesadelo, que os fará retroceder na travessia:

Se ia, o pesadelo. Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos. Nenhum pôço não se achava. Aquela gente toda aspirava de olhos vermelhos, arroxearavam as caras. A luz assassinava demais. E a gente dava voltas, os rastreadores farejando, procurando. Já tinha quem beijava os bentinhos, se rezava. De mim, entreguei alma no corpo, debruçado para a sela, numa quebreira. Até minhas testas formaram de chumbo. Valentia vale em todas horas? Repensei coisas de cabeça-branca. Ou eu variava? (ROSA, 2019, p. 44)

Por fim, esse contato tão exorbitante e violento com o extremo da natureza traz a marca ainda do encontro com o sagrado. A mata em trevas do conto de *Sagarana* impele à busca de socorro junto a Deus ou mesmo ao diabo: “Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh... Diabos e diabos... Oh...” (ROSA, 2001, p. 289); dela sairá o narrador-protagonista apenas após entoar “a reza-brava de São Marcos”. O Liso do Sussuarão, que Riobaldo chama de “escampo dos infernos”, será enfim atravessado depois de o protagonista fazer o pacto com o diabo e se tornar chefe do bando. O poder do lugar só se submeterá à potência espiritual que toma conta do agora Urutu-Branco. Infernais são também os sons da natureza à noite para Chefe Zequiel, que neles intuía a influência do diabo:

O Chefe Zequiel, por certo, ouvia toda agitação de insônia – *Ih, uê...* *Quando a coisa piora de vir, eu rezô!* – O Chefe se benzia. No chão e na parede do moinho, ele riscou o signo-salomão. [...] Do que ele sabe, conquistador, teme o com o til do Cão, o anhanjo”. (ROSA, 2010, p. 355, grifo do autor)

Há, pois, nesses textos rosianos relações com a tradição mística, cuja principal marca é a experiência do sagrado como o que ultrapassa os limites do humano.

Antonio Candido, em texto crítico sobre *Grande sertão: veredas*, ressalta como a geografia do sertão ganha dimensões próprias e únicas no trabalho criativo de Rosa, chegando a “uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa” (CANDIDO, 2012, p. 111). Todo o trabalho documental realizado pelo escritor – e que fica evidente no modo como ele combina elementos da paisagem, da flora, da fauna com a linguagem e até com a situação narrada – é, segundo o crítico, transcendido pelo veio imaginativo que caracteriza sua linguagem (CANDIDO, 2012, p. 112). Paisagens extraordinárias se projetam no mapa e o desarticulam ou o redimensionam: “Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares, mais longe, uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções” (CANDIDO, 2012, p. 114). Veja-se o Liso do Sussuarão, cuja natureza, como pontua Candido, “é mais simbólica do que real”: “o que interessa é seu mistério; ele varia conforme circunstâncias que nada têm a ver com a geografia e que se explicam por outros motivos” (CANDIDO, 2012, p. 116).

Entre esses “motivos” está a carga de sentido mágico-simbólico que Rosa sempre projetou em seus textos: essa natureza que se potencializa em traços excepcionais está, como apontou Candido (2012, p. 114), “em sincronia com os fatos estranhos e desencontrados que lá sucedem” e que lançam as personagens nas rotas perdidas do mistério. As histórias de *Grande sertão: veredas*, assim como das outras duas narrativas que estamos analisando, são de errância pelos descaminhos do sertão, entre vingança e dor, “tentações obscuras”, “povoações fantasmais” (CANDIDO, 2012, p. 114), pacto com o diabo, moléstias e mortes. O mundo físico se impõe por suas propriedades naturais tanto quanto pelas sobrenaturais. Ele propicia às personagens um encontro com o que excede a dimensão terrena e está, ao mesmo tempo, para o divino e o demoníaco.

Lembremos que o vocábulo demônio devém do latim *daemōn*, que se origina do grego *daimōn* (δαίμον), cuja referência primeira eram as divindades ligadas ao comportamento humano, os “gênios” da natureza humana. Conforme argumenta Miguel Spinelli, em Hesíodo, inicialmente, não temos a identificação dos *daimones* com os deuses, e sim com qualidades superiores da alma humana. “Dotados da mesma índole, eles eram, digamos, a representação (conceitual) do “alter ego” do modo humano de ser, mais exatamente da

*phrónesis*¹ humana” (SPINELLI, 2006, p. 36). Nessa acepção, o termo faz referência particularmente à “natureza humana”, ou, mais precisamente, a afetos ou disposições próprios da forma de ser dos seres humanos. Poderíamos, então, dizer que a natureza extrema, violenta, elaborada por Rosa nos textos que estamos abordando é “daemônica” no sentido de correlacionar-se com os próprios extremos *daemônicos* do ser humano.

Mas, em Heráclito, ocorre um deslocamento das figuras dos *daímones* para uma dimensão divina, apresentando-se eles como “alheios ao universo da deliberação humana (se cultuados, não ouvem, não intercedem, e nada barganham)” (SPINELLI, 2006, p. 37). E, enquanto divindades, os *daímones* ligam-se diretamente aos elementos da natureza, a *physis*, designando a *dynamis* do processo renovador da vida. Por isso, havia *daemones* do fogo, da água, do mar, do céu, da terra, das florestas, etc. Além disso, eles estavam ligados a um espaço que regiam ou protegiam. Aqui, já podemos correlacionar os lugares insólitos dos textos de Rosa às regiões infernais da mitologia, governadas por divindades tirânicas. A propósito, a entrada das personagens nas zonas obscuras e inóspitas do sertão – a mata trevosa de “São Marcos”, o deserto absoluto de *Grande sertão: veredas* e o “vau da noite” de “Buriti” – tem o sentido de um ingresso nas regiões desconhecidas e sombrias do sagrado e do humano, ao mesmo tempo. Ensejam, por isso, uma espécie de experiência de iniciação, em que o conhecimento do sobrenatural se dá pelo conhecimento (cego, mas íntimo; violento, mas fundante) dos segredos e mistérios do mundo natural.

Em *A hermenêutica do sujeito*, Michel Foucault define a “espiritualidade” como o “conjunto de buscas, práticas e experiências” que permitem ao ser do sujeito ter acesso à verdade (FOUCAULT, 2010, p. 16). Contudo, esse acesso só se torna possível mediante uma modificação, uma transformação desse sujeito em outro que não ele mesmo: “A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito” (FOUCAULT, 2010, p. 16). Essa modificação – ou *conversão*, como também a chama Foucault – pode se operar pela via da ascese, implicando uma espécie de “trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor” (FOUCAULT, 2010, p. 16). Mas também,

¹ O autor, em seguida, apresenta esse termo *phrónesis* como relativo a uma qualidade da alma: a prudência, a sagacidade, o juízo sábio.

ela pode ocorrer sob a forma de um movimento violento, “que arranca o sujeito de seu *status* e de sua condição atual (movimento de ascensão do próprio sujeito; movimento pelo qual, ao contrário, a verdade vem até ele e o ilumina)” (FOUCAULT, 2010, p. 16). Nessas experiências de arrebatamento, influí a concepção, muito difundida pelo platonismo, de que “é preciso conhecer o divino para reconhecer a si mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 16). É bem a experiência pela qual precisarão passar as personagens José, de “São Marcos”, e Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, especialmente, que serão levadas por uma força alheia e superior aos limites de sua humanidade e, daí, ao contato mais íntimo com o divino, o que implicará numa súbita mutação de seus espíritos. Esta espécie de *conversão* lhes proporcionará um conhecimento mais profundo das potencialidades de si mesmos.

Pela forma e sentidos com que Guimarães Rosa elabora tais situações, há diversas associações entre esses seus textos e os da tradição mística cristã, cujo cerne seria a manifestação de uma experiência de “aniquilamento do eu em Deus”. No êxtase místico, o sujeito tem “sua identidade, sua individualidade, sua subjetividade” arrancada e transformada por uma relação privilegiada e imediata com Deus, aponta Foucault (2010, p. 224). São João da Cruz e Santa Teresa de Jesus nos legaram os registros mais emblemáticos dessas experiências místicas, constituindo o centro de uma tradição que vai aos limites da linguagem na expressão de um contato com o que excede os domínios humanos. Para a autora do *Livro da vida*, a experiência de encontro com Deus se exerce sob o signo de um “arroubamento” do corpo por uma força estranha e suprema, que impõe efeitos insuportáveis, como o desregramento dos sentidos, o abatimento da razão e o estranhamento das coisas terrenas. Isso vai ao ponto de ela ansiar desesperadamente a morte. Mas, essas agonias propiciam-lhe, ao mesmo tempo, um grande contentamento: “É martírio tão duro quanto delicioso” (JESUS, 1935, p. 175). São João da Cruz, por seu lado, fez da contemplação um meio para se chegar a Deus, buscando a elevação do corpo junto à alma. Em seu poema “A noite escura da alma”, uma voz lírica feminina se descreve vagando por um espaço deserto na escuridão; guiada por uma luz mais clara do que a do meio dia, ela chega ao encontro com o “Amado”, a ele se entrelaçando, nele se transformando (CRUZ, 1942, p. 28-30).

Esses textos centrais da tradição mística são relevantes para se pensar experiências extremas com o que excede os limites humanos, como as que

Guimarães Rosa delineia em seus textos. Mas, o autor mineiro vai além dos registros próprios a essa tradição, manifestando um tipo de “êxtase” a que se chega, não por um exercício ascético, não pela via da contemplação, mas pelo atravessamento no homem de forças excedentes e violentas. Trata-se de uma experiência mais radical, análoga à que Georges Bataille aborda, em *A experiência interior*: “nua, livre de amarras”, nela vigorando um “eu livre selvagemente, o eu selvagem e livre” (BATAILLE, 2016, p. 34); uma experiência fundada sobre o não-sentido, implicando uma negação do conhecimento como fim, uma contestação do saber, com a única autoridade possível sendo a do próprio êxtase.

Uma experiência dessa ordem (nua, selvagem e radical) é a que encontramos significativamente em “São Marcos”, de Guimarães Rosa. Inclusive, nesse conto, o protagonista até busca a contemplação em meio à natureza, mas é por uma espécie de arrebatamento violento em meio a uma mata desconhecida e hostil que ele tem transformação mais determinante do seu espírito. No início da narrativa, a personagem desdenhava as forças espirituais, fazendo sempre troça das crenças e rituais praticados pelas pessoas negras da comunidade em que vivia. Sua vítima preferida era João Mangolô, que ele descreve como “liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da gruta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração” (ROSA, 2001, p. 262).

Como fazia todo domingo, José vai passear no mato das Três Águas, onde passava o dia a contemplar as belezas da flora e da fauna. Na caminhada em direção à mata, um grito o esbarra: “— ‘Guenta o relance, Izé!...’” (ROSA, 2001, p. 265, grifo do autor). Ele seria, porém, para outro José, o Zé-Prequeté, que ali perto tentava se equilibrar sobre um cavalo. Seguindo seu passo, o protagonista passa na frente da casa do Mangolô, que estava à porta e para ele sorri. José faz-lhe a ofensa carregada de preconceito, por sua cor e religiosidade de matriz africana. A discriminação continuará quando José, em seguida, encontrando com Aurílio Manquitola, faz novas referências às práticas religiosas de Mangolô. Ele evoca em tom de deboche a reza de “São Marcos”, a que lhe repreende o interlocutor: “— Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer as palavras...” (ROSA, 2001, p. 268, grifo do autor).

José segue a caminhada, até que chega na floresta das Três Águas. No lugar, se destacam “uma lagoa grande oval” e ao redor um brejo, “imensa esponja onde tudo se confunde” (ROSA, 2001, p. 278). Ele contempla as águas, a vegetação nativa (uma infinidade de plantas, que ele demonstra conhecer nos aspectos e nos nomes), os animais (dos mais ínfimos insetos às mais ariscas aves). Tudo porque em contraste com o domínio humano, a refletir-lhe harmonia e estabilidade; tudo mostrando a glória do deus Pan, a quem ele promete um dia levantar ali uma estatueta e um altar. Na paz suprema da contemplação, vem-lhe um sono. Mas antes que adormeça, cai-lhe sobre os olhos uma treva misteriosa que tudo escurece:

Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse preso no compacto de uma montanha, ou se marulha de fuligem prolongasse o meu corpo. Pior do que uma câmara-escura. Ainda pior do que o último salão de uma gruta, com os archotes mortos. (ROSA, 2001, p. 284)

Cego, dominado por um “escurão de transmundo”, José só pode contar com os outros sentidos. É então que a audição e o tato se aguçam e os barulhos dos bichos, como também as texturas das plantas e árvores, se tornam para ele as principais referências do lugar e do que nele acontece: “Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta” (ROSA, 2001, p. 287). Contudo, esses elementos constituem uma referência vaga, além do que, aumentando e se movimentando pela mata, eles mais o desorientarem. Então, eis que uma ameaça se aproxima:

Espera, há alguma coisa... Passos? Não. Vozes? Nem. Alguma coisa é; sinto. Mas, longe, longe... O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. Todo o sul é o perigo. Abraço-me com a suinã. O coração ribomba. Quero correr. (ROSA, 2001, p. 285)

Em meio ao terror dessa ameaça, vem-lhe novamente aquele grito: “— *'Guenta o relance, Izé!...'*”, a que responde: “— E aguento mesmo!...”. José, então, se enche de coragem e põe-se a correr pelo mato, orientado apenas, como diz ele, pelo instinto: “Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé

por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos” (ROSA, 2001, p. 288). Embrenhando-se por entre as árvores (que ele achava que conhecia), erra-se por um “caminho de vento”. Um cipó lhe cerra um golpe, ele tenta revidar e cai “de nariz na serapilheira”. O binóculo (representando, no texto, a capacidade de enxergar melhor) tomba ao chão. Ele segue, entre os cantos guias dos pássaros. Cipós, dos espinhentos aos serpentinas, novamente lhe agarram; a uma árvore de tronco rijo e casca enrugada ele dá uma testada; os cheiros também o atacam e avultam ainda mais o seus sentidos. Até que ele se percebe diante da entrada de um ponto da mata em que nunca se aventurara. O instinto o guiara na “direção pior”: “para os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alçapões do barro comedor de pesos?!”...” (ROSA, 2001, p. 289).

Desesperado, além de “ferido, moído, contuso de pancadas e picado de espinhos” (ROSA, 2001, p. 289), José suplica às forças sagradas um socorro. Como resposta, vem-lhe de novo o “brado companheiro”: “— ’Guenta o relance, Izé!...” e junto, o grito de Aurísio Manquitola: “— Tesconjuro! Tesconjuro!...” (ROSA, 2001, p. 290). Eis que, então, José começa a “bramir a reza-brava de São Marcos”. E num arrebatamento total de seu espírito e seu corpo, ele é dotado de uma força violenta, tal como a de uma “grande fera”, pondo-se correr no mato. Movido por essa compulsão animal, ele consegue então sair da mata, indo dar nas terras de João Mangolô. Percebe, aí, ter sido vítima de um trabalho de feitiçaria do homem a quem ele tanto ofendia. Desfeita a arte, José recupera as vistas e se reconcilia com o seu, até então, adversário incógnito. E as vistas voltam-lhe mais limpas, possibilitando-o ver o que se esconde atrás do visível, o desconhecido da natureza: no alto da colina, “um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgam-se três qualidades de azul” (ROSA, 2001, p. 291).

A narrativa termina com essa conversão, forçada e violenta, do protagonista aos domínios de uma espiritualidade involuntária, mágica e sincrética, vincada entre o panteísmo, a religiosidade africana e o catolicismo popular. A oração de São Marcos, que geralmente é evocada com o intuito de se amansar uma pessoa rival, é o signo central desse processo. José, que antes a ela se referira com deboche, terá que evocá-la para se salvar, desfazendo a magia feita por Mongolô, mas, principalmente, conciliando-se com as forças espirituais que ele desdenhava. E, também, há uma reconciliação

com o que ele tem de instintivo, de animal. Com isso, unem-se espírito e corpo num mesmo domínio de inserção.

Em *O aberto: o homem e o animal*, Giorgio Agamben reporta-se à mitologia gnóstica, nela destacando as “entidades demoníacas que criam e governam o mundo material, no qual os elementos espirituais e luminosos encontram-se mesclados e aprisionados nos elementos obscuros e corpóreos” (AGAMBEN, 2017, p. 13). Despontado nos séculos I e II depois de Cristo, a partir de uma confluência sincrética entre fundamentos platônicos e cristãos, o Gnosticismo difundia práticas de iniciação voltadas para a busca do conhecimento (*gnose*, do grego *gnōsis*) esotérico sobre a origem e a destinação do ser do próprio sujeito, assim como dos segredos e mistérios do mundo superior (FOUCAULT, 2010, p. 24). Benedito Nunes apontou, entre as principais fontes da metafísica de Guimarães Rosa, ideias neoplatônicas e doutrinas heterodoxas do cristianismo (NUNES, 2019, p. 462). Segundo o crítico, “São Marcos” está entre os textos em que Rosa verte “a doutrina, a simbologia hermética, e as figurações da iniciação ocultista na matéria de suas narrativas” (NUNES, 2019, p. 462). Podemos ver, como parte dessa interlocução, a articulação do domínio espiritual com o da natureza mais primitiva, a mescla de elementos transcendentes com os corpóreos, a se ressaltarem nesse conto de *Sagarana*, como nos demais textos aqui sob análise.

Inclusive, Agamben verificou no Gnosticismo e em outras manifestações de caráter escatológico vinculadas à heterodoxia cristã, uma tendência à representação das formas humanas em mescla com as dos animais. Tais figurações ilustrariam o pensamento de “que, no último dia, as relações entre os animais e os homens serão compostas de uma nova forma e o próprio homem se reconciliará com a sua natureza animal” (AGAMBEN, 2017, p. 12). Como aponta o filósofo, “o animal é o Indescobrível que o homem conserva e porta como tal até a luz” (AGAMBEN, 2017, p. 116) e que se revela quando este é confrontado com os extremos de sua própria humanidade. É o que acontece com o protagonista de “São Marcos”, que, dominado por uma força desconhecida em meio ao desconhecido da natureza, passa a ser todo instinto, ganhando os contornos de uma fera e, assim, salvando-se e a seu espírito.

Também em *Grande sertão: veredas*, vemos essa articulação entre o espiritual e o instintivo no ser humano, no confronto deste com os extremos da natureza. O alcance por Riobaldo dos domínios sobrenaturais que regem

a natureza exterior e sua própria natureza interior dá-se pelo atravessamento em sua subjetividade de uma força desconhecida e violenta, que o dota de uma “inteligência animal”, como a da ágil e peçonhenta cobra Urutu Branco, de que ganha a alcunha. Tal experiência seria também análoga à conversão, tal como a definiu Foucault (2010, p. 19), na medida em que tal força suprema “arranca o sujeito de seu *status*” e provoca nele uma transformação da ordem de uma “completude”.

Mas, para consumar essa travessia das dimensões espirituais que transfiguram seu *ethos*, Riobaldo precisará atravessar o Liso do Sussuarão, numa espécie de definitiva e confirmadora iniciação nos mistérios da natureza. Francis Utéza (2008, p. 142) assinala que a decisão do protagonista de tentar novamente atravessar o lugar dá-se mais por “sugestão da vontade divina, escrevendo por linhas tortas... e supostamente ‘diabólicas’” do que por um propósito racional, como o de expor sua superioridade de chefe ao mostrar seu poder até sobre a natureza. Nas palavras do crítico, o fundamental nesse texto de Rosa

é que o Urutú-Branco atua como receptáculo de forças que não controla nem identifica – “sei quem é o Chefe? Só o gatilho de arma-de-fogo e os ponteiros do relógio”; e que ele avalia aquelas forças com os instrumentos herdados do catolicismo popular vigentes na sua terra. (UTÉZA, 2008, p. 142)

Nessa relação entre as forças secretas e indomáveis da natureza e as representações vigentes no catolicismo popular do sertão mineiro, vamos encontrar a figura do diabo como o correlativo do demônio. Ela responde à associação dos *daímones* e do *daemônico* dos gregos com os espíritos malignos opositores a Deus, na cultura judaico-cristã. O diabo representa, sobretudo, a instância sobrenatural instauradora do conflito na ordem cósmica concebida por Deus. Diz o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015, p. 337, grifo do autor):

O diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: **centro de noite**, por oposição a Deus, centro de luz. *Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu.*

O diabo é o que divide; assim, o que impede a manutenção de uma verdade sustentada sobre um chão uno, totalizante. Dirá Riobaldo, associando Deus e o céu ao limitado e o demônio ou diabo e o inferno ao ilimitado:

Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que nem se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo. (ROSA, 2019, p. 50)

Riobaldo realiza essas reflexões movido pelo intrincado de sentimentos e lembranças que “infernizam” sua subjetividade. Ele se vê o tempo todo (mesmo agora, no momento da narração, quando descansa da lida na jagunçagem) lançado no sem fim de experiências que o colocaram no limite de sua humanidade. Ele busca o céu como busca um fim, um ponto de orientação, um limite para suas dúvidas e traumas.

Entre os fatores geradores dessa perturbação está a sombra da dúvida sobre a efetivação do pacto com o diabo. Riobaldo narra sua história ao “visitante estrangeiro” a fim de obter dele a confirmação de que não traiu a Deus nem a si mesmo ao tentar vender sua alma ao espírito maligno. Ele se apega ao argumento de que o diabo não existe para que também não tenha havido o pacto. Mas, em momento algum essa proposição se converte em certeza, e percebemos, então, a complexidade do que ele vivencia interiormente. Riobaldo é um homem assinalado por esse temor. E seu relato é como um convite à oração, no sentido de que, através dele, poderá expurgar-se de seu pecado. É, ainda, uma forma de confissão, o que aproxima ainda mais – já que também no âmbito da forma – o texto de Rosa às escrituras místicas. A confissão é, segundo Michel de Certeau (1982, p. 116), o modelo técnico dos discursos místicos. Na confissão, os segredos são convocados e nomeados sob o título de pecado. E Riobaldo quer, pela atinência de seu interlocutor, desincumbir-se da culpa que carrega. O estado de confusão em que se encontra se agrava pela marca do “impossível” experimentada no amor por Diadorim e também pela lembrança dos momentos terríveis de morte, violência e sofrimentos vistos e vividos em meio à jagunçagem.

Essas lembranças chegam com tanta violência que delas ele tenta esquivar-se: “Não sei, não sei. Não devia de estar relembrando isto, contando

assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de.” (ROSA, 2019, p. 35) E interroga (a si e a seu interlocutor): “como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado? A como? O senhor sabe: há coisas de medonhas demais, tem. Dor do corpo e dor da ideia marcam forte, tão forte como o todo amor e raiva de ódio” (ROSA, 2019, p. 23). O Liso Sussuarão será um dos símbolos do “medonho”, do que provoca a extrema “dor de corpo” e “dor da ideia”, do que não pode ser vivenciado, do impossível: “Do sol e tudo, o senhor pode completar imaginado; o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido” (ROSA, 2019, p. 43).

No entanto, diante da grandeza cósmica do Liso, a própria “faculdade de imaginação” de Riobaldo enfrentará tremendas dificuldades. A experiência limite que é atravessar esse espaço corresponde a de retratar esse lugar e a de relatar a sua travessia. Tanto é que, ao tentar expor esses momentos, a narração de Riobaldo se torna permeada de desvios, avanços e retornos. O narrador se vê aí diante de algo que, como o próprio Liso, não oferece “passagem”, interrompendo o caminho de sua fala e lançando-o no “sem saídas” da linguagem. As palavras “faltam-lhe”; no lugar, avultam signos desconhecidos. Note-se, por este fragmento abaixo, como Riobaldo fica procurando as palavras que possam dar uma noção do que é o lugar, mas, ante a insuficiência delas, titubeia e embaralha-se:

Depois, de arte: que o Liso do Sussuarão não concedia passagem a gente viva, era o raso pior havente, era um escampo dos infernos. Se é, se? Ah, existe, meu! Eh... Que nem o Vão-do-Buraco? Ah, não, isto é coisa diversa – por diante da contravertência do Preto e do Pardo... Também onde se forma calor de morte – mas em outras condições... A gente ali rói rampa... Ah, o Tabuleiro? Senhor então conhece? Não, esse ocupa é desde a Vereda-da-Vaca-Preta até o Córrego Catolé, cá em baixo, e de em desde a nascença do Peruassú até o rio Cochá, que tira da Várzea da Ema. Depois dos cerradões das mangabeiras... Nada, nada vezes, e o demo: esse, o Liso do Sussuarão, é o mais longe – pra lá, pra lá, nos êrmos. Se emenda com si mesmo. Água, não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. (ROSA, 2019, p. 32)

Podemos ver nas diversas lacunas marcadas pelas reticências, nos vários “eh” e “ah”, nas interrogações e, ainda, nas comparações com outros lugares como Riobaldo tem dificuldade para descrever e situar o Liso do Sussuarão no espaço do sertão. Ele acaba por localizá-lo, então, “pra lá,

pra lá, nos ermos”, fora de toda região conhecida, e por identificá-lo a um escampo – *ex campus*: fora do espaço, nas dimensões do infinito e, assim, do sagrado. “Escampo dos infernos”, como as regiões infernais em que vagam as almas guiadas pelos *daemones* do mal. E essa perda dos domínios da linguagem pelo narrador atesta a própria superação dos limites do humano que se tem nessa experiência. Atravessar esse espaço desconhecido da natureza que é o Liso do Sussuarão implica em entrar em domínios sobre-humanos, em que se projetam planos desconhecidos da linguagem.

O próprio Guimarães Rosa atesta, em diversos depoimentos, entrevistas, cartas e artigos na imprensa, que o pendor místico-metafísico de sua obra funda-se na busca de contato com o infinito, o ilimitado, por meio das palavras. Em carta a Vicente Ferreira da Silva, datada de 21 de maio de 1958, o autor afirma: “Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞ ” (ROSA, 1967 apud UTÉZA, 2008, p. 114). E para obter essa experiência singular e inaudita de contato com o infinito, Guimarães Rosa buscou atingir as zonas mais obscuras da linguagem: “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza” (ROSA, 2006, p. 78), diz ele em um de seus depoimentos. “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta”, declarará em entrevista a Günter Lorenz (ROSA, 1965 apud LORENZ, 1983, p. 72). Para Rosa, a linguagem é, pois, o caminho pelo qual se chega ao infinito, ao que ultrapassa os limites do humano. E atingir o infinito pela linguagem supõe a exploração da linguagem ao infinito; um processo de criação em que as palavras estejam sempre nascendo, e com elas uma nova experiência da existência.

Nessa exploração das potências infinitas da linguagem, Guimarães Rosa estabelece uma relação ainda mais profunda com a escritura mística. Esta, conforme a definiu Certeau (1987, p. 157-158), constitui antes de tudo uma “maneira de falar”, um estilo, um *modus loquendi*, marcado sobretudo pela luta com as convenções da língua, para se exprimir o inexpressível, dizer o indizível. Nos dois “estilos”, uma variedade de procedimentos que subvertem a rigidez gramatical é empregada: elipses, anáforas, metáforas, hipérboles e antíteses; o choque de palavras inventadas e arcaísmos; prefixação enfática, superlativos, pleonasmos, expletivos. Há, ainda, os deslocamentos de sentido e a opacidade do signo, procedimentos que colocam em causa toda forma de determinação da linguagem. A imersão no

texto de termos “vulgares”, tomados das práticas de falar menos eloquentes, reportam o discurso ao lugar do sujeito falante e não ao da língua como norma e como sistema. Além disso, abundam as aproximações entre palavras da língua materna com as de línguas estrangeiras; uma língua “do Outro” (uma língua outra) é formada nesse jogo de contrafações. Todas essas formas de exploração da linguagem acabam por figurar uma língua que mais mostra do que diz; um estilo elíptico, marcado pela tendência a “falar em enigmas” (CERTEAU, 1982, p. 157). As palavras desdobram-se em múltiplos níveis de significação, formando um universo aberto.

Esse “universo aberto” – simbolizado pelo “deserto símbolo” que é o Sussuarão – Riobaldo precisará enfrentar para que possa completar a sua imersão nas zonas do infinito. Por isso que, após estabelecer o pacto com o diabo, ele insistirá em enfrentar a grandeza do “Liso”; e, agora, sob outros influxos, encontra o lugar também transformado, passando de deserto indevassável a um mar transcendente:

Sol em glória. Eu pensei em Otacília; pensei, como se um beijo mandasse. Soltando rédeas, entrei nos horizontes. Aonde entrei, na areia cinzenta, todos me acompanhando. E os cavalos, vagarosos; viajavam como dentro dum mar.

O senhor vê e vê? Alguém a alto me levou, alguém, salvo a um seguinte. Águas não desmanchavam meu torrão de sal. Ah, nem eu tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante.

A fortes braços de anjos sojigado. O digo? Os outros, a em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rasgamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fosse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrelas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. (ROSA, 2019, p. 364)

Sob o signo do amor sublime (o beijo de Otacília), Riobaldo guia a tropa pelos descaminhos do “infinito” que formam o “Liso”. O movimento de entrada no lugar corresponde ao de desregramento dos sentidos (“soltando rédeas”), como também o da linguagem. E é, ainda, metaforizado pela imagem de um mergulho nas águas indistintas do universo. Um “mar” que se abre como um oásis no deserto. Guiados por uma força desconhecida, Riobaldo e seus jagunços são levados “ao alto”, assim transcendendo todo condicionamento humano que antes o “raso” impunha. Esses homens ríos e pesados ganham asas, como se se tornassem anjos, e atingem as “estrelas”.

Para narrar essa experiência limite, a fala de Riobaldo utiliza os mais diversos recursos de linguagem. Metáforas (o “deserto” antes, agora o “mar”); metonímias (“entrei, na areia cinzenta”; “o torrão de sal” representando a potência física e mental; o galopar como o remar, “a fortes braços de anjos”); paradoxos (a areia cinzenta transfigurando-se nas águas do mar); e o enunciado construindo-se de palavra em palavra, de fôlego em fôlego. Tudo formando uma linguagem que dá a ver mais por sugestão do que por descrição.

Também em “São Marcos” e em “Buriti” encontraremos a disjunção da linguagem como a via de expressão do contato com infinito pelos extremos da natureza. No conto de *Sagarana*, o movimento do protagonista pela mata, guiado pelas forças do desconhecido, ganha expressão numa linguagem que vai da onomatopeia ao neologismo, mesclando radicais de diversas línguas:

Estou indo muito ligeiro. Um canto arapongado, desconhecido: cai de muito alto, pesado, a prumo. De metal. Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, péporsí... Pepp or pepp, epp or see, epp or see... Pépe orpèpe, heppe Orcy... (ROSA, 2001, p. 289)

As palavras se desarticulam e geram, em combinações dialetais, ondas semânticas que exprimem a fala do corpo. O vocábulo “pé”, da língua portuguesa, transmuta-se em diversos outros termos em que podemos ver ressoando o radical do inglês para as palavras “peep”, “peer”, cujo significado principal é “olhar”, “espiar”. Curioso que “por si” transmuta-se em “or see”, remetendo também a um verbo em inglês relacionado à visão. Seria o corpo “vendo” por si, abrindo-se um novo tipo de “visão” na experiência de cegueira que tem o protagonista? Isso é o que se insinua ao final do conto.

Em “Buriti”, Chefe Zequiel, em seu mergulho insone no “vau da noite” (a “noite do não-saber”), “pode dizer, sem errar” qual é o ruído da natureza. Com sua audição entre animal e sobrenatural, ele “chamava os segredos todos da noite para dentro de seus ouvidos” (ROSA, 2010, p. 308). E, “amarrado ao horror”, ele é tomado pela tortura. É que a noite fala-lhe numa linguagem ferina e enigmática, em termos murmurativos e sugestivos de um mal a ameaçar a ordem do universo e precisamente das coisas na fazenda.

Essa ameaça desconhecida põe em alerta o vaqueiro insone e toda a natureza: “Depois, tanto silêncio no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo” (ROSA, 2010, p. 321). É o prenúncio da chegada de “um espírito mal, ainda sem nenhuma terra” (ROSA, 2010, p. 320). Junto do

galopar dos cavalos, vem se aproximando, “Denegrim, manso e manso, a coisa” (ROSA, 2010, p. 356, grifo do autor). Todo o corpo do Chefe sente as dores dessa presença. Ela chega sob um nome: “é a môrma”, termo que remete à doença contagiosa e geralmente mortal que ataca os cavalos e se transmite aos humanos. Toda a natureza se alucina ante a ameaça da moléstia e passa a falar ainda mais desarticulada. Formando mais rumores do que palavras, os signos pelos quais a natureza anuncia esse inimigo indistinto nada informam, e sim transtornam:

Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desespumava. A coruja concluí. Meu corpo tremeu, mas só do tremor que é das folhagens e águas. Para ouvir o do chão, a coruja entorta a cabeça, abaixando um ouvido despidão. Ela ouve as direções. A jararaca-verde sobe em árvore. – *Ih... O úù, o úù,* enchemenche, aventesmas... O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada – ele igreja as árvores. A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha olhos. Agadanha com possança. E õe e rõe, ucrú, de ío a úo, virge-minha tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo. Ou oçaoão, e psiuzinho. Assim: tisque, tisque... Ponta de luar, pecador. O urutáu, em veludo. Í~éé... Í~éé... Ieu... Treita do crespo de outro bicho, de unhar e roer, no escalavro. No tris-e-triz, a minguável... É uma pessoa aleijada, que estão fazendo. Dou medida de três tantos! Só o sururo... Chuagem, o crú, a renho... Forma bichos que não existem. De usos – as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d’água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que é que é, bichos de todos malignos formatos. O uivo de lobo: mais triste, mais uivoso. Avoagem, só eu que sei dos cupins roendo. Para outros, a noite é viajável. Que não tenho pai nem mãe, meus menos... É a môrma, mingau de coisa, com fogo-frito de ideia. Dela, esta noite, ouvi só dois suspiros, o cuchusmo. Mortemente. Malmodo me quer, me vem, psipassa... Quer é terra de cemitério. (ROSA, 2010, p. 357-358)

Essa linguagem desarticulada e enigmática que ressoa da natureza, sugerindo uma ameaça de doença e morte, prenuncia o que acontecerá com Maria Behú, uma das filhas de iô Liodoro e a quem Chefe Zequiel mais prezava. Inclusive, no dia em que a moça morre, o vaqueiro amanhece misteriosamente curado de sua insônia maníaca.

É interessante notar como Chefe Zequiel estava à margem do círculo humano que habitava ou perpassava por Buriti Bom. Nhõ Gualberto, dono da fazenda vizinha chamada Grumixã, descreve-o como “Um bobo, que deu

em dôido, para divulgar os fantasmas..." (ROSA, 2010, p. 308), portanto como uma mistura de "bestial" (tanto é que, em seguida, compara-o a um cachorro), louco e visionário. E, segundo nhô Gualberto, haveria uma falha na formação do ser dessa personagem: "O Chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs..." (ROSA, 2010, p. 309). Tal descrição, completada com a fala de Maria de Glória de que "o que o Chefe devassou, assim, encheria livros" (ROSA, 2010, p. 288), estabelece uma analogia entre essa personagem e o escritor literário. Em ambos, a natureza sopra, por meio de seu espírito demiúrgico, as histórias do desconhecido, tanto da natureza, quanto do ser humano e do sagrado.

O crítico Franklin de Oliveira incluiu Chefe Zequiel na galeria das personagens rosianas que representam os "seres de consciência incriada", "pré-seres" que trazem a marca do "espírito informe". E, segundo o crítico, por essas personagens Rosa estaria a procurar "no escuro da natureza os mitos primordiais", a "pré-história espiritual" do homem (OLIVEIRA, 2004, p. 505). Diríamos, então, que nessa novela, Guimarães Rosa está a "escrutinar" as relações secretas entre o humano e o inumano e destes com o infinito sobrenatural que rege a vida. Atravessar o infinito da natureza e o da linguagem significa, aí, atravessar os infinitos possíveis da existência.

Por meio das experiências extremas com os extremos da natureza pelas quais passam José, em "São Marcos", Riobaldo e seus companheiros jagunços, em *Grande sertão: veredas*, e Chefe Zequiel, em "Buriti", Guimarães Rosa oferece a seus leitores o contato, também intenso e transformador, com o infinito de sentidos que compõem a vida além de toda determinação. E se é por uma linguagem enigmática e ferina que a natureza se manifesta, é também por uma cifra lacunar e pungente que o escritor pode expressar os sentidos abscônditos da existência.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de Método de Meditação e *Postscriptum* 1953. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Suma ateológica, v. 1).

- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 6. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2012. p. 111-130.
- CERTEAU, Michel de. *La fable mystique: XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1982.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CRUZ, San Juan de la. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma annus Muchail. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- JESUS, Santa Teresa de. *Livro da vida*: Tomo I. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 1935.
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97.
- NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 459-474.
- OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil – Era Modernista*. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004. p. 475-526. (A literatura no Brasil, v. 5).
- ROSA, João Guimarães. Buriti. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. p. 277-508. v. 2.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSA, João Guimarães. Guimarães Rosa por ele mesmo: o escritor no meio do redemunho. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 20-21, p. 77-93, dez. 2006.
- ROSA, João Guimarães. São Marcos. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 71. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 261-291.

SPINELLI, Miguel. O *daimónion* de Sócrates. *Revista Hipnos*, São Paulo, ano 11, n. 16, p. 32-61, 1. sem. 2006.

UTÉZA, Francis. *Grande sertão: veredas*: o recado do Pentagrama. In: FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 114-144.