



**Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa:  
*vita brevis, ars longa***

***Resurrection and Fortleben in João Guimarães Rosa:  
vita brevis, ars longa***

Marcelo Marinho

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Foz do Iguaçu,  
Paraná / Brasil.

biografia@gmail.com

David Lopes da Silva

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Arapiraca, Alagoas / Brasil.

david.ufal@palmeira.ufal.br

**Resumo:** Este artigo parte de um pressuposto hipotético que jamais poderá se confirmar e menos ainda se infirmar, que jamais poderá se resolver ou se dissolver em toda sua plenitude, e por aí mesmo alcançará sua pervivência (na perspectiva do *Fortleben* benjaminiano) e imortalidade, por meio de múltiplas tentativas de interpretação-tradução. Trata-se de um *koan* protobiográfico legado por Guimarães Rosa a seus leitores, que abarca o conjunto de sua obra e alcança sua morte enigmática, previamente anunciada em vários de seus escritos e em múltiplas declarações sábia e parcimoniosamente lançadas ao vento por meio de eficazes passadores de vozes. Para explicitar os elementos desse *koan*, e com apoio no último e conclusivo verso lançado por Rosa (“as pessoas não morrem, ficam encantadas”), o conto “Conversa de bois” será percorrido em busca de eventuais pistas de convergência temática, que prenunciariam o desenredo de *Grande sertão: veredas* e a morte-ressurreição de Guimarães, ocorrida exatamente três dias após a posse na Academia Brasileira de Letras. Buscamos responder à seguinte questão, no que se refere à pervivência: o que se pode inferir das alterações incidentes entre a versão original do conto (constante em *Sezão*, 1937) e a efetivamente publicada em *Sagarana* (1946)?

**Palavras-chave:** João Guimarães Rosa; “Conversa de bois”; pervivência; “autobiografia irracional”.

**Abstract:** We lay upon a hypothetical assumption which could never be entirely solved neither denied, leading itself towards its own *Fortleben* (Walter Benjamin) and immortality, throughout multi-level layers of critical interpretation and translations. This is related to a proto-biographical *koan*, a Guimarães Rosa's legacy to his readers, which covers his whole literary work and reaches his enigmatic death, previously announced within his writings and dissolved under multiple declarations blown into the wind through efficacious voice smugglers. Thus, the short story named "Conversa de Bois" will be crisscrossed in order to bring out some possible thematic convergent paths and clues. They would announce beforehand the final outcome of *Grande sertão: veredas*, as well as Rosa's death-resurrection, precisely three days after his official entrance as a member into the Brazilian Academy of Literature. We aim to answer this question, related to Rosa's planned *Fortleben*: what is possible to be inferred from the amendments introduced by the author into the different versions of *Sagarana* (1946)?

**Keywords:** João Guimarães Rosa; "Conversa de bois"; *Fortleben*; "irrational autobiography".

## 1 Conversa cifrada de bois

Mas, o que o homem é, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feito que a existência lhe impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho.

João Guimarães Rosa

Apresentado inicialmente em *Sezão* (1937) e publicado em *Sagarana* (1946), o conto "Conversa de bois", segundo seu autor, teria sofrido "grandes retoques" e nada recebido "da versão pré-histórica, que fora definitivamente sacrificada" (ROSA, 2015, p. 24), uma versão urdida racionalmente e descartada em favor de outra, concebida em estado de transe, "o único caso, neste livro, de mediunismo puro" (ROSA, 2015, p. 24). Embora apresente alterações, o texto publicado em 1946 é, em essência, o mesmo de *Sezão*, a despeito da declaração do autor – cujo acento tônico deveria talvez recair sobre a inspiração algo fáustica, algo mitogênica, algo irracional trazida ao palco da cena literária nacional.

Por outro lado, *Sezão* é o título inicialmente escolhido por Rosa para a coletânea, sob o pseudônimo de "Viator"; à última hora ele resolveu

inscrevê-la para o Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editora, apenas como “*Contos (título provisório a ser substituído)*”. Pode-se desde já especular se o título original faz referência, por contiguidade homofônica, a *Une saison en enfer* (1873), uma “autobiografia psicológica” de Arthur Rimbaud, na avaliação de Paul Verlaine. Em língua portuguesa, o termo “seção” (título inicial de “Sarapalha”) refere-se aos delírios intermitentes provocados pela malária – tal como, nas páginas de Rimbaud, títulos intermitentes apresentam-se ao leitor como “Délires”... Que se retenha, com vistas ao desenvolvimento deste trabalho em torno da anastasia e da pervivência em Guimarães Rosa, estes versos do poema “Nuit de l’Enfer”: “Sorvi um venerando trago de veneno. Bendito seja o conselho recebido! Ardem-me as entranhas. A violenta peçonha retorrece-me os membros, me deixa disforme, me abate. Morro de sede, me sufoco, nada posso gritar”. (RIMBAUD, 1984, p. 127, tradução nossa).<sup>1</sup>

Pois bem, o penúltimo conto de *Sagarana*, “Conversa de bois”, inscreve-se numa moldura discursiva relativamente complexa em termos de autoria narrativa ficcional: um narrador, que logo veremos ser versado em latim, afirma ter ouvido de certo Manuel Timborna, para em seguida recontar “diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 2015, p. 257), uma estória que pretende pertencer ao tempo em que os bichos “conversavam, entre si e com os homens” (ROSA, 2015, p. 257). Estaria esse tempo revoluto? Essa é a questão que se apresenta ao narrador: “Mas, hoje em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!” (ROSA, 2015, p. 257).

Tal estória, Manuel Timborna afirma tê-la colhido, mediante extorsão (extração e torção: bela definição para *intertextualidade*), de uma irara, um cachorrinho-do-mato, “que era genial, às vezes” (ROSA, 2015, p. 258), e “que se fosse mulher só se chamaria Risoleta” (ROSA, 2015, p. 259):

Maneira seja, [a irara] pôde instruir-se de tudo, bem e bem.  
E, tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, –  
Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio

<sup>1</sup> No original: “J’ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m’est arrivé ! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif, j’étouffe, je ne puis crier.”

bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do bentinho azul que ele usa no pescoço, – ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (2015, p. 260).

Cabe sublinhar que, em *Sezão (contos)*, o volume de 1937 que, refeito, torna-se *Sagarana*, a irara era também “genial”, sem ainda ter recebido o nome de “Risoleta” – eventual anagrama para Rosalite-roselita, “pedra do Rosa”? Teríamos na figura da irara Risoleta uma espécie de pedra de toque (intertextual) para avaliação e interpretação da ficção rosiana? Pedra de Roseta? Cabe sublinhar esta asserção sobre Risoleta, que será de alguma valia na continuação desta leitura hermenêutica: “Maneira seja, pôde instruir-se de tudo, bem e bem” (ROSA, 2015, p. 260). Adiantemos um pouco a perspectiva do presente estudo: talvez coubesse ler este “bem” em língua grega: “eu”, como em “eufonia” ou “eutânasia”. De onde: “Instruir-se de tudo, eu e eu”? Ora pois, ao final de *Sagarana*, o leitor se defrontará com a morte exemplar de Joãozinho Bem-Bem, na precisa incisão de um hara-kiri...

Por essas veredas, se Timborna ouve a estória de uma irara, tanto a diegese quanto a interlocução entre narrador e leitores poderiam situar-se precisamente no tempo mítico em que animais e humanos conversam entre si: o tempo fabuloso dos “livros das fadas carochas” (ROSA, 2015, p. 257).<sup>2</sup> O narrador, no entanto, apresenta como “certo e indiscutível” (ROSA, 2015, p. 257) o fato de esse tipo de conversa ter existido outrora; contudo, o caso contado inscreve-se no espaço temporal do “hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte” (ROSA, 2015, p. 257). Pois bem, o narrador termina por conceder razão (ou o benefício da dúvida) a Timborna, ao acrescentar a ideia de que os dias de hoje se apresentam como extensão do passado mítico: “Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje [...]. Mas, e os bois? Os bois também?...” (ROSA, 2015, p. 257). Ao fim e ao cabo, o narrador afirma que o tempo de hoje é precisamente aquele em que bichos e humanos poderiam conversar entre si. A literatura vem aqui assegurar a solução de continuidade entre

<sup>2</sup>No texto de 1937, são apenas “livros da Carochinha”, fato que comprova o exaustivo trabalho de Rosa em suprimir lugares-comuns e frases feitas, como ele próprio declara a João Condé: “Pelo menos, impiedoso, horror ao lugar-comum; que as chapas são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma” (ROSA, 2015, p. 22).

o passado e o presente – talvez até mesmo abarcando o futuro atemporal da anastasia, como veremos nas páginas a seguir.

Seria oportuno aqui lembrar que, em *Grande sertão: veredas*, trava-se um grande combate entre poetas (R-io-bardo, Dos Anjos, Drumão, entre outros) e o signo arbitrário (Hermógenes), em busca de resposta para o problema linguístico levantado por Platão em *Crátilo*: a motivação do signo (ver MARINHO, 2001, 2003, 2012). Claro está que essa linguagem estruturada em signos motivados seria precisamente aquela, pré-adâmica ou pós-saussuriana,<sup>3</sup> por cujo intermédio os humanos se comunicariam com as demais espécies animais: a pré-babélica língua de Nemrod. Note-se, de passagem, que, nas últimas décadas, multiplicaram-se os estudos sobre as formas de comunicação utilizadas por mamíferos, pássaros, insetos e até mesmo moluscos.<sup>4</sup> Alguns tiveram certo êxito em se comunicarem com golfinhos e bonobos, por exemplo: talvez a intuição manifestada pelo romancista poliglota esteja próxima de se confirmar, ainda que parcialmente, ilustrando as razões pelas quais os poetas são vates, lançadores de vaticínios... Em “Conversa de bois”, os animais são capazes de uma “dupla fala”,<sup>5</sup> pois conversam entre si

---

<sup>3</sup> A título de exemplo, lembremos que o crítico Antonio José Saraiva demonstra, em *O discurso engenhoso*, que o Barroco em geral, e Padre Vieira em particular, são antissaussureanos, pois fazem com que significante e significado estejam ligados por algo mais que a arbitrariedade: “As propriedades materiais da palavra têm, portanto, um sentido” (SARAIVA, 1980, p. 12). Note-se, por exemplo, que Guimarães Rosa diz que “O O é um buraco não-esburacado” (ROSA, 2017, p. 34), chamando a atenção para a materialidade do signo linguístico. Não será mero acaso a presença de um (com)padre Vieira nas páginas de *Sagarana* (em “A volta do marido pródigo”).

<sup>4</sup> Em 2017, o antropólogo sueco Don Kulick escreve: “Desde o fim das pesquisas da década de 1980, conduzidas por psicólogos que tentaram ensinar a linguagem humana a macacos, abriu-se um leque de outras perspectivas que exploram as formas pelas quais humanos podem se comunicar com animais [irracionais], e o significado de tal possibilidade de comunicação. Sociólogos interessados em interacionismo simbólico, antropólogos escrevendo sobre ontologia, treinadores equestres ou caninos, autistas que afirmam entender animais por pensarem como eles, assim como um diversificado batel de mulheres New Age que afirmam sua habilidade de conversar com animais por telepatia, deram curso a uma discussão sobre a comunicação entre humanos e outros animais, cujos rumos realocam completamente o ponto sobre o qual se pensa a questão” (KULICK, 2017, p. 357, tradução nossa).

<sup>5</sup> “E o mais notável é que falam como que duas línguas distintas: eles se valem do mesmo código linguístico dos homens, dos quais aprenderam a fala, mas também falam por

(por meio de onomatopeias como “– *Oung! MOUNG!* [...] – *MOUNG?! – Hmoung-hum!*” (ROSA, 2015, p. 263-264), recurso levado ao paroxismo em “Meu Tio o Iauaretê”) e também com os humanos, por meio de palavras articuladas. A título de ilustração acessória, gostaríamos de trazer à baila a figura de São Francisco de Assis, cuja habilidade em se comunicar com os pássaros é lendária; que se lembre, desde já, do último verso de sua célebre oração: “pois é morrendo que se vive para a vida eterna...” Não será mero acaso a presença determinante do Rio São Francisco na travessia platônica (sarapintada de Sêneca, como se verá) do Rio-baldo, o Crátilo sertanejo.

De forma complementar, o conto rosiano convoca igualmente o território cronológico específico da história da literatura: por um lado, a brasileira, pois são os filhotes recém-paridos de uma irara que permitem a Iracema, “cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha” (ALENCAR, 2010, p. 243), amamentar Moacir (“filho da dor”), ao lhe sugarem os seios doridos; por outro lado, vê-se nas entrelinhas a matriz da literatura ocidental, pois a palavra “ira” (“*mênin*”) inaugura a *Iliada* de Homero, como se constata na tradução de Haroldo de Campos: “A ira, Deusa, celebra, do Peleio Aquiles, / o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas / trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades”.<sup>6</sup> O leitor terá notado que “irara” corresponde ao pretérito mais-que-perfeito do verbo “irar”...

Por outro viés, observe-se que, se a palavra “timborna” não está registrada em dicionários de português, a variante “tiborna” corresponde a “mistura confusa; mixórdia” ou “coisa ruim, sem valor”, segundo o *Houaiss* (HOUAISS, 2001). Por outro lado, o vocábulo “timbó”, no mesmo dicionário, para além da conhecida planta letal, corresponde a “lassidão, moleza, entorpecimento dos membros” (HOUAISS, 2001). No curso do próprio conto, o narrador informa que o boi Tubarão, irmão de Brillhante, “morreu, faz mês e meio, ervado de timbó” (ROSA, 2015, p. 261). O narrador afirma ainda que Manuel Timborna, “em vez de caçar serviço

---

meio de um código cifrado, hieroglífico, por meio de um léxico privado.” (VAZ, 2012, p. 84). Não por acaso, o termo “chifre” retorna de forma reiterada no texto, cabendo tomá-lo em suas acepções em língua francesa (“chiffre” corresponde a “cifra”).

<sup>6</sup> Na tradução de Odorico Mendes, temos: “Canta-me, ó deusa, do Peleio Achilles / A ira tenaz, que, luctuosa aos Gregos, / Verdes no Orco lançou mil fortes almas” (MENDES, 1874, p. 11).

para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar” (ROSA, 2015, p. 257). Pois bem, lerdeza e cansaço – logo, inaptidão para o trabalho – são características decorrentes da ingestão de timbó. Notamos, nessa passagem, uma nítida convergência com as qualificações que, em *Grande sertão: veredas*, serão atribuídas a Selorico Mendes, pai-padrinho de Riobaldo, desdobramento metapoético do maranhense tradutor de Homero e de Virgílio, Manuel Odorico Mendes (ver MARINHO, 2001): assim como Odorico-Selorico, Timborna também se apropria de narrativas alheias, “à sombra do jatobá” (ROSA, 2015, p. 260) (árvore própria à América latina, assim como a irara), para então recontá-las, diferentes (temas colhidos por extorsão). Em “Duelo”, outro conto de *Sagarana*, Timborna é personagem que se apresenta com as mesmas características, as quais emergem também de seu nome, cunhado sob forma de *mot-valise* (timbó+tiborna). Retenhamos, por agora, que o consumo de timbó pode ser letal.

Paralelamente, cabe ressaltar que, às margens do São Francisco no grande sertão, a estória sertaneja de Riobaldo inaugura-se com a figura do grifo (na página de rosto e nas orelhas do romance), um protocolo de leitura que alerta o leitor sobre a necessidade de atentar-se para as múltiplas articulações intertextuais do romance-rio. Se, como quer Haroldo de Campos, a obra de Guimarães Rosa prepara as sensibilidades poéticas pós-modernas para a leitura de Odorico Mendes, poderíamos dizer que os textos rosianos completam o significado dos seus textos prévios; e o último verso de Guimarães Rosa (1967) (“as pessoas não morrem, ficam encantadas”) abre as janelas para a leitura do conjunto de sua obra, intensamente marcada pela metalinguagem, pela metanarrativa e pela metapoesia. Como num jogo de xadrez (lembremos de “Chronos kai Anagke”, tempo e fatalidade, publicado pela revista *O Cruzeiro*, em 21 de junho de 1930), são os lances finais que dão sentido aos movimentos primevos, na perspectiva dos observadores da partida, na óptica dos leitores dos movimentos cifrados em preto e branco... Não por acaso, Rosa declara: “Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol...” (ROSA, 1934<sup>7</sup> *apud* PALMÉRIO, 2009, p. 173). O leitor só poderá decifrar a sequência de lances poéticos ao término do jogo verbo-enxadrístico, com o derradeiro movimento

---

<sup>7</sup> Carta enviada por João Guimarães Rosa a Pedro Moreira Barbosa em 20 de março de 1934.

das peças sobre o tabuleiro pedrês (pintalgado em preto e branco, como também o são as páginas da ficção – e o famoso burrinho de *Sagarana*).

## 2 Noite escura, assuntos infandos

Pois bem, prossigamos nessas veredas. Logo no terceiro parágrafo de “Conversa de bois”, um fragmento em itálicas irrompe à superfície do texto: “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”<sup>8</sup> (ROSA, 2015, p. 257). Esse fragmento é tomado em empréstimo de Virgílio, ao final da Primeira das *Geórgicas* (v. 478-479). Vale notar que Rosa guardava em sua biblioteca pessoal a tradução para o francês de Maurice Rat<sup>9</sup>, em cujas páginas se lê: “Une voix aussi fut entendue partout dans le silence de bois sacrés, une voix énorme: et des fantômes d’une étrange pâleur apparurent à l’entrée de la nuit; et des bêtes parlèrent, indicible prodige!”<sup>10</sup> (VIRGILE, [1932], p. 12).

Como se sabe, com o pretexto de tratar de tópicos relativos ao cultivo da terra (em sua etimologia grega, “geórgicas” significa precisamente “trabalho sobre a terra”), as *Geórgicas* abordam temas de mais ampla envergadura, com vocação didática: guerra, paz, beleza, morte e... ressurreição. Consideremos, desde já, que “anastasia”, em grego, conforme o *Abrégé* de Bailly, significa “erguer um troféu” e, igualmente, “ressuscitar” (BAILLY, 1901, p. 59). Por outro lado, o livro IV sabidamente traz as abelhas como imagem metapoética da inspiração literária. Seria lícito sobrepor o mel das *Geórgicas* com o melado das rapaduras de “Conversa de bois”, ou mesmo o chorume adocicado que é vertido pelo cadáver de Jenuário, pai de Tiãozinho, chorume que se mescla e se confunde com o melado na “Conversa de bois”? Cabe lembrar que a irara também é apresentada como “papa-mel” (ROSA, 2015, p. 258).

<sup>8</sup> Odorico Mendes assim verte os versos 476-480: “Mudos lucos percorre voz medonha, / Feios vagando á bruna espectros baços; / Que assombro! rios param, fallam brutos, / rebentam boqueirões, e até nos templos / Mesto o marfim lagrima, os bronzes suam.” (VIRGILIO..., 1858)

<sup>9</sup> Segundo o levantamento das obras que Guimarães Rosa possuía em sua biblioteca, feito por Sperber (1976, p. 200).

<sup>10</sup> “Uma voz também se ouviu por sobre o completo silêncio dos bosques sagrados, uma voz colossal: e fantasmas de estranha palidez surgiram no umbral da noite; falavam os animais, indizível prodígio!” (tradução nossa).



Seja como for, o verso 478 das *Geórgicas* parece oferecer, nessa perspectiva, o contexto poético que enforma o conto, apesar de os fatos narrativos rosianos transcorrerem, em seu início, à clara luz do dia: conversam entre si os oito animais que, emparelhados, integram a junta que traciona um carro de bois sobre o qual repousa um cadáver, acomodado em cima de um carregamento de rapaduras – paralelepípedos resultantes do trabalho sobre a terra, resultantes do trabalho sobre polpas vegetais (tenhamos em mente a figura da irara, que prepara suas próprias polpas no interior de tocas...). Essa conversa entre reses (coisas) retroalimenta a estória, e se propõe como uma glosa latino-americana a temas tratados por Virgílio. Contudo, Rosa opta por também citar, para além do verso em questão, a primeira palavra do verso seguinte, única e solitária, dentro da rigorosa metrificação do original: “*Infandum!...*”<sup>11</sup>

“Infando”, segundo o Houaiss (2001), denota algo “de que não se deve falar” e é sinônimo de “sacrílego” e “execrável”. Sua etimologia aponta para o verbo latino *fari*, “falar”, antecedido de uma partícula de negação – “in”, no caso em tela – e por isso o verbete aponta um desvio para o adjetivo “nefando”, mais frequente no vernáculo:

1. De que não se deve falar, por ser digno de aversão; abominável, execrável, infando.
  2. De má índole; malvado, perverso.
  3. Que denota ou revela impiedade, desprezo pela religião; ímpio, sacrílego.
  4. Moralmente degradado; corrupto, depravado.
- (HOUAISS, 2001)

O narrador culto, responsável pela transmissão da versão final da estória, ao servir-se do vocábulo “*Infandum*” em sua versão do relato de

<sup>11</sup> O verso 479 da primeira *Geórgica* é: “*Infandum! sistunt amnes, terraeque dehiscunt*”, que o cratiliano Odorico Mendes verte, com ênfase no poder expressivo da sonoridade: “Que assombro! Rios param, falam brutos, / rebentam boqueirões [...]” (VIRGÍLIO, 1858). Ao pé da letra, teríamos: “Infando! Rios param, abre-se a terra” (tradução nossa). Parece haver aqui o recurso poético à elipse, que incidiria sobre essa vala abismal que se rasga na superfície da terra: voçoroca ou sepulcro, vala ou cova, fenda ou jazigo? Que se tenha em vista a advertência lançada por José Bergamín: “Al pie de la letra muere siempre el espíritu crucificado” ((BERGAMÍN, 2006, p. 33). Traduzimos: “Ao pé da letra sempre morre o espírito crucificado.” Caberia talvez relembarmos o poema “Nuit de l’Enfer”, de Rimbaud, que eventualmente ressoa na expressão “sub obscurum noctis”, dissimulado por sob uma escrita cifrada, como ponto de convergência especular entre Sezão e Saison, entre morte voluntária e projeto de vida...

segunda mão recontado por Timborna (quando bastaria apenas a citação erudita que testemunhasse da emergência de animais falantes à noite), obriga-nos, agora, a tarefa nefanda, na “selva oscura” dos signos: falar do que não deve ser falado, por ser “torpe e indigno que se hable de ello”<sup>12</sup> (COROMINAS, 1967, p. 413).

Este ensaio aqui é torpe e indigno: nas trevas da noite e da “selva oscura”, o infando solicita fala, reclama escrita, exige texto. Está lá, debruçado na primeira página da penúltima estória do primeiro livro de contos: “*Infandum!*...”. E cabe notar que os versos latinos foram acrescentados por Rosa entre a primeira versão do conto, em *Sezão* (1937), e a publicação de *Sagarana* (1946). Tomamos, portanto, os versos de Virgílio como índice de que uma redefinição (ou consolidação) teria ocorrido nos projetos biográficos do escritor durante essa década: a emergência do “nefando” no curso biopoético de uma existência que se consolida (ou se esvai) entre a ficção poética e o cotidiano empírico.

Para o presente estudo, partimos então de uma premissa infanda, todavia autorizada com base em testemunhos legados por Carlos Heitor Cony, José Mindlin e Paulo Dantas, entre outros: uma eventual vaidade observável nos feitos poéticos e biográficos de Guimarães Rosa, autor cuja obra e vida são indissociáveis, segundo suas próprias palavras. Reiteramos, aqui, a possibilidade de que talvez até mesmo sua morte empírica seja indissociável de sua obra ficcional – ressaltando-se, entretanto, a ideia de que a morte empírica corresponderia apenas a um projeto de premeditada passagem para a terceira margem, para a imortalidade, para a anastasia na eternidade da glória literária, o troféu-ressurreição (no âmbito da polissemia que marca o vocábulo grego “*ἀναστασία*”). Aliás, Vilém Flusser (1967) informa que a imortalidade é tema recorrente em suas últimas discussões com Rosa... Assim, competiria aqui relembrarmos a noção benjaminiana de “*Fortleben*”, ou pervivência,<sup>13</sup> conceito que Walter Benjamin elabora, originalmente, nos seguintes termos:

---

<sup>12</sup> “torpe e indigno que se fale sobre o assunto” (tradução nossa).

<sup>13</sup> Em língua portuguesa, o termo é forjado por Haroldo de Campos para sua tradução de Benjamin. Em espanhol, o vocábulo é consagrado, derivado diretamente do latim “*pervivere*”, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola. *En passant*, e antecipando o tema do presente ensaio, cabe lembrar que Walter Benjamin optou por se subtrair voluntariamente à vida no trágico palco do nazismo em 1940 – assim

Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência [Überleben]. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida [Fortleben]. A ideia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (BENJAMIN, 2008, p. 68, grifo nosso).

Observa-se que “sobrevivência” corresponde a um período que antecede uma morte inevitável, enquanto *pervivência* implica a ideia de uma existência que prossegue indefinidamente, enquanto houver textos que traduzam o original, ou textos que glosem as traduções do original, num empilhamento (*Über*) infinito de discursos que avançam e se sucedem (*Fort*). Susana Lages (1999, p. 52) acrescenta:

[...] a insistência com que Benjamin fala da sobrevivência (*Überleben*), da continuidade da vida (*Fortleben*) e do renascer da obra (*Aufleben*) nas potenciais traduções, é, na verdade, índice invertido da presença da morte em toda dimensão vital, uma vez que se trata não tanto da vida (*Leben*) em si, mas de algo que a faz ultrapassar (*Über*), avançar (*Fort*) ou elevar (*Auf*) para além de um certo limite.

Tais ideias ressoam nesta declaração de Rosa: “O que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte” (LIMA, 2000, p. 64). Nessa perspectiva, com esteio na distinção proposta por Benjamin, assim como em sua orientação de que tal distinção deve ser entendida objetivamente, lancemos um olhar atento a esta afirmação de Rosa a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, em carta datada de 4 de dezembro de 1963:

---

como o estoico Sêneca acatou pacificamente a sentença proferida por Nero, encerrando memoravelmente sua própria vida, em companhia de sua esposa, por meio de secção de veias e ingestão de veneno, num ato final apoteótico que ressoará e perviverá na literatura e nas artes pictóricas ulteriores. Sêneca é autor de *Sobre a brevidade da vida*, que celebra o adágio hipocrático “*Ars longa, Vita brevis*”, o qual encontra significativas ressonâncias no discurso proferido por Rosa em sua posse na ABL, três dias antes da misteriosa e inexplicável ascensão à terceira margem.

Nada de sentimentos de culpa. Você jamais me decepcionará. Porém, para melhor tranquilizá-lo, digo a verdade a Você. Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo’, de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução’. Assim, quando me ‘re’-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara... (ROSA, 2003, p. 99, grifo do autor).

Guimarães parece trazer a ideia de Fortleben para o plano da própria existência empírica ao sublinhar sua consciência de que todo ato discursivo é uma tentativa de tradução de fatos empíricos, como se vê também em Michel de Certeau, quando este afirma que as maneiras de falar usuais não são traduzíveis em discursos filosóficos, pois comportam muito mais informações que estes últimos (CERTEAU, 1999, p. 72). Assim, pode-se perceber que Rosa busca traduções transitórias de aspectos da existência humana, consciente de que seus futuros exegetas e demais tradutores deverão complementar as lacunas de sentido existentes naquela tradução primordial, primeva, primitiva e provisória. Ora, se a obra de arte pervive por intermédio das traduções, caberia relembrar que o conjunto da obra de arte rosiana poderia trazer este grande e único título: “Eu”. Cada página de Rosa se dedica a tentar traduzir esse Eu assombroso, que porta “o indecifrável e familiar segredo do monumento”, para aqui empregar uma imagem tomada em empréstimo a Michel de Certeau (1999, p. 76).

Ao que emerge dos desvãos da escrita rosiana, o “infando” permeia momentos capitais na trajetória e na morte exemplar dos personagens. O trabalho sobre a terra que corresponde a “geórgicas”<sup>14</sup> receberia aqui outra significação: o do enterro, sepultamento ou assentamento de um monumento póstumo – o memorial do jazigo.

O último verso, por demais célebre, que Rosa inscreveu neste mundo é: “as pessoas não morrem, ficam encantadas” (ROSA, 1967).

<sup>14</sup> Veja-se Francis Utéza: “mal o narrador [de *Grande sertão: veredas*] consegue segurar o narratário no pacto de audiência por três dias, ele se lança à evocação virgiliana do alto do vale do Uruçuia - *Geórgicas* e *Bucólicas* naturalizadas em Minas.” (UTÉZA, 1994, p. 82)

Lançado no final de seu discurso de posse na ABL, em meio a múltiplas referências à morte e a Getúlio Vargas (cujo último verso no mundo é: “serenamente, dou o primeiro passo no caminho da eternidade [...]”) (VARGAS *apud* SKIDMORE, 1982, p. 180), a lapidar sentença rosiana anuncia sua morte-ressurreição, que terminaria por ocorrer ao final do terceiro dia! Mas tal assunto é nefando, em razão da condição de tabu com que a cultura ocidental trata a morte – sobretudo a morte voluntária, como no caso da eutanásia (do grego “boa morte”). Seja como for, veja-se o que diz Rosa sobre o infando assunto, apenas três dias antes de morrer: “De repente, morreu: que é quando um homem vem inteiro pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o lado claro, fora e acima de suave ramerrão e terríveis balbúrdias. [...] A gente morre é para provar que viveu” (ROSA, 1967).

Em outros termos, Rosa afirma que se dissolve a vida, mas permanece a obra literária – abstrato esteio para a pervivência na anastasia. E o discurso de posse na ABL torna-se extremamente ilustrativo, caso o leitor se disponha a levar em consideração o que afirma o romancista, às vésperas de sua morte: “No que refiro, sub refiro-me” (ROSA, 1967).

### **3 Normalidade, animalidade, mortes exemplares e anastasia ao pé do freixo**

Uma diferença semântica marca o desvão entre o infando (ou nefando) e o silêncio: sobre este constrói-se o conto “A terceira margem do rio”, em cujo enredo “o pai nada não dizia”, esse mesmo pai que “nessas artes não vadiava” (ROSA, 1997, p. 32). Nesse conto, coloca-se em cena o silêncio que se manifesta como *decisão* de suicida, ou como “*punição* (autopunição) – na loucura exemplar de artistas (Hölderlin, Artaud)”, para glosarmos Susan Sontag (1987, p. 16, grifos do autor) em contexto rosiano.<sup>15</sup> Ora, tal silêncio decorre precisamente da condição

---

<sup>15</sup> Susan Sontag (1987, p. 14) assim discorre sobre o tema infando: “As pistas para a libertação final do artista, diante da necessidade de praticar sua vocação, provêm da observação de seus companheiros artistas e da observação de si próprio com eles. Uma decisão exemplar dessa espécie [o gesto final de silenciar-se] só pode ser efetuada após o artista ter demonstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade. Uma vez suplantados seus pares pelos padrões que reconhece, há apenas um caminho para seu orgulho. Pois ser vítima de ânsia de silêncio é ser, ainda num sentido adicional, superior a todos os demais”.

nefanda da decisão tomada nas mais íntimas margens do Eu. Pois bem, muitos intérpretes da obra de Rosa sustentam que sua escrita é toda autobiográfica, como se vê, por exemplo, em Heloísa Vilhena de Araújo: “Guimarães Rosa é, ao que tudo indica, o personagem único de *Grande sertão: veredas*” (ARAUJO, 1996, p. 121). A identificação (biopoética) entre autor e personagem, no caso desse conto de *Primeiras histórias*, é evidentemente com o pai silente, navegante e portador solitário de assunto nefando, embarcado em canoa de vinhático (madeira destinada à exportação desde o Brasil Colônia): o projeto de inventar e transpor a terceira margem, que corresponderia a perfazer sua *hýbris*, seu descomedimento, pois recusar a contingência de duas margens e criar uma terceira – imaginária – implicaria em incorrer em violação das normas (naturais e culturais). De forma exemplar, Rosa afirma a Afonso Arinos que “a normalidade é afinal a animalidade” (ROSA *et al.*, 1968, p. 149). O descomedimento é a justa medida.

O filho, definitivamente preso às margens, balda sua própria expectativa em assumir o lugar do pai no rio, pois teme “abreviar com a vida” e recusa essa possibilidade de destino, criando assim a narrativa como pedido angustiado de “perdão” (ROSA, 1997, p. 37). Por outro lado, o pai logra perviver por intermédio do filho e de uma narrativa em torno de mais uma morte exemplar. Nova extorsão: a trama é inventada pelo pai silente, por meio de índices factuais – mas é contada pelo filho, que dela se apropria. “A terceira margem” parece oferecer aos leitores dois modelos de existência biopoética: 1) a normativa; 2) a sacrílega (que implicaria a infanda opção de encerrar voluntariamente os capítulos da autobiografia irracional). O filho não logra inventar sua própria história e, limitado em suas margens, vê-se constringido a recontar histórias alheias.

Nefando seria sugerir que a morte de Guimarães Rosa poderia eventualmente ter feito parte de um *projeto biopoético*, anunciado sob forma cifrada pelo autor em diversos trechos de sua obra, inclusive, quem sabe, já no pacto inscrito em “Chronos Kai Anagke” (“Tempo e fatalidade”), de 1930 (cf. ROSA, 2011). Na trama desse conto publicado pela revista *O Cruzeiro*, após receber o prêmio e a glória por um torneio enigmaticamente vencido, talvez em estado de transe, por meio de um eventual pacto faustiano, o enxadrista Zviazline abandona por completo a prática do xadrez (ou seja, morre para esse exercício intelectual), acolhe como esposa Ephrozine (cujo nome é uma variante para “Eufrosina”, ou “boa mente”, em grego, que se traduz como “felicidade”): “tendo vivido

o casal sempre muito feliz” (ROSA, 2011, p. 69), dirá o narrador, e dissolve-se no anonimato na longínqua Ucrânia (ou seja, morre para seus coetâneos) – o leitor terá certamente aí reconhecido a trama de *Grande sertão: veredas* (assim como o fim do Fausto de Goethe – e também de Adrian Leverkühn, o “faustino” de Thomas Mann, que só seria escrito na década seguinte)! As duas sentenças finais do conto de juventude são: “Mais forte que Adão, [Zviazline] recusara provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu” (ROSA, 2011, p. 69). Em outros termos, à maneira de Riobaldo, Zviazline (“linha do caminho”, “vereda”?) renuncia a conhecer o incognoscível (a efetividade do pacto) e a compartilhar com a humanidade um segredo que evitou subtrair aos deuses, por temor de imprevisíveis consequências. Compete lembrar que, nesse conto, o narrador menciona símbolos cabalísticos inscritos sobre os muros, imagem que retoma a capa original do *Dr. Faustus* (1616), de Christopher Marlowe, entre outros. Ademais, o conto foi publicado precisamente como resultado de um prêmio em certame literário! Por esse viés, que se releve esta declaração do autor: “A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever” (ROSA, 1966<sup>16</sup> *apud* PALMÉRIO, 2009, p. 155). Estaria Rosa concebendo sua obra prima (e seu projeto biopoético) já aos 21 anos de idade? Estaria ele planejando trazer o pacto faustiano ao plano de sua própria existência empírica?

Por outra vertente, décadas mais tarde, em “Darandina”, Rosa menciona a produção de um “suicídio reflexivo – e o desmoronamento do problema” (ROSA, 1997, p. 130). Pois bem, o antropônimo hindi “Daranda” designa alguém que tem profundo conhecimento de si próprio e age motivado pela intuição. Ora, é de seu amigo pessoal Paulo Dantas o seguinte testemunho:

Era claro e natural o seu esgotamento [nos últimos anos de vida]. Não podia mais superar-se a si mesmo. Adotara a síntese das *Terceiras estórias*, admiráveis e perfeitas como pequenas joias, mas sem aquela comoção ou força de *Grande sertão: veredas* ou *Corpo de baile*. [...] Estranha e cansadamente, Rosa estava abatido. Não dormia direito. Dera para rezar muito. De crucifixo. Puxando terços como um irmão maior [...] (DANTAS, 1975, p. 45).

<sup>16</sup> ROSA, João Guimarães. Entrevista concedida por carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1966.

No mesmo sentido, em entrevista concedida a Pedro Bial para o documentário *Os Nomes do Rosa* (1997), o filósofo Benedito Nunes confidencia que “*Grande sertão* foi a salvação da vida dele [JGR]. Sem *Grande sertão*, ele teria morrido; ou, mais expressamente, ele teria se matado” (OS NOMES..., 1997). Seria esse o “desmoronamento do problema” de que trata o romancista?

Retornemos sobre “A terceira margem do rio”. Em uma imagem terceira, poderíamos lembrar que o Rio (Rosa-io) no qual o pai vaga entre as margens, até que decide pelo momento em que já não vaga, mas *vargas*, e serenamente dá sua remada derradeira rumo à eternidade: parábola para a *hýbris* (uma vez que o pai recusa a contingência das duas margens, buscando a desmesura da terceira) de uma navegação de cabotagem em si mesmo, até o momento em que se lança em mares sem margens – a posteridade: “Visões sob as trevas da noite. O Gado falou. / Infando.” Três dias antes de se tornar imortal, Rosa acrescenta: “porquanto flui, outro-e-outro, o rio humano” (ROSA, 1967). A metáfora, ainda que carcomida pela torrente irrepresável do tempo, é clara.

Observe-se que, em “Conversa de bois”, o corpo de Jenuário, o pai de Tiãozinho, jaz sobre uma carrada de rapaduras, que deve ser entregue ao Major Fréxes. Tendo em mente que a expressão “entregar a rapadura”, segundo os dicionários, corresponde, exatamente, a morrer, cabe interrogar o sentido e a estranheza do féretro de um defunto solitário (tal como o moribundo navegante de “A terceira margem do rio”), que é conduzido apenas por seu filho (doravante órfão) e por seu algoz Soronho, levado por quatro juntas de bois – em meio a um carregamento de rapaduras, cujo formato é precisamente aquele de... um livro. Pois bem, vejamos o nome do destinatário da encomenda fúnebre e bibliográfica: “Fréxes” é uma evidente corruptela para o catalão “freixe” ou para o português “freixo”, árvore que, na cosmogonia grega, serve como vínculo entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos.<sup>17</sup> E seria muito mais do

<sup>17</sup> “Para os Gregos, o freixo é o símbolo de poderosa solidez. No mito escandinavo, é o símbolo da imortalidade, e o traço-de-união entre os três níveis cósmicos”, segundo Junito Brandão (1986, p. 214). De forma complementar, “para os povos germânicos, o freixo Yggdrasil é a árvore do mundo: o universo se expande à sombra de suas ramas, inúmeros animais aí se abrigam, todos os seres dele descendem. O freixo está sempre verde, pois extrai uma força sempre viva do Poço de Urd. [...] Ele simboliza a perenidade da vida, que nada pode destruir” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1982, p. 467-468, tradução nossa). Pois bem, na mitologia escandinava, o deus Odin enforca-se num



que mero acaso encontrarmos aqui um freixo maior (“major fréxes”), para que o leitor possa assegurar-se de que a referência é precisamente o freixo, cujo nome científico é *Fraxinus excelsior*. Haveria aqui uma referência velada à glória divina no firmamento supremo (“*Gloria in excelsis Deo*”)? Ao que tudo indica, a escrita transculturadora de Rosa se inscreve na recomposição permanente da constelação de signos proposta por Mallarmé em seu célebre *lance de dés* – ainda que, no caso em tela, os dados recaiam reiteradamente sobre as faces previamente sobrecarregadas com o chumbo denso da tipografia rosiana. Relembre-se ainda que, na cosmogonia cristã, “*Gloria in excelsis Deo*” teriam sido as palavras lançadas pelos anjos quando anunciaram aos pastores o nascimento de Jesus – aquele que ressuscitaria no terceiro dia após seu sacrifício voluntário, para alcançar a vida eterna na terceira margem.

Por outro lado, “Jenuário” poderia eventualmente remeter a São Januário (“*Gennaro*”, em italiano), aquele que pervive ainda nos dias de hoje por meio do fenômeno de liquefação esporádica de seu sangue coagulado, dezessete séculos após sua morte voluntária e exemplar... Lembremos que, condenado à morte pelo Imperador Diocleciano, São Januário teria logrado salvar-se em companhia de outros cristãos, ao se comunicar com os famintos leões, tigres e leopardos que executariam a sentença imperial na arena de Puzzoles, segundo reza a tradição cristã. Ora, se, em vida, Jenuário se devota ao exercício de preces, depois de definitivamente morto, sobre a carrada de rapaduras, ele ressuscitará a cada vez que um leitor percorrer as páginas da estória; em outros termos, seu sangue coagulado voltará a fluir, à imagem do sangue de São Januário. De forma complementar e coesa, os índices performativos desse eventual projeto de pervivência biopoética alcançam seu paroxismo no conto “Os chapéus transeuntes”, na figura do Vovô Barão – que reúne a família

---

freixo para alcançar a iluminação, e seu sacrifício traz à luz as runas que, entalhadas em madeira de freixo, servem como escrita alfabética em textos poéticos e adivinhações. Segundo Jérôme Cappello (2013), à imagem da fênix, o freixo é uma árvore que morre e ressuscita de suas próprias cinzas. Logo, símbolo de morte e ressurreição. Por extensão, poderíamos dizer que o freixo representaria o próprio conceito de Fortleben, de pervivência, na trama metapoética da “Conversa de bois”: ponte entre vivos e mortos, passado e futuro, imanência e transcendência, iluminação, poesia, epifania e vaticínio... Como se vê, Odin e Shiva convergem também sobre as veredas do autossacrifício em favor da humanidade, tal como Jesus – cuja morte pode ser considerada voluntária, pois resulta de sua recusa em negar sua fé. Ou também São Januário...

para a augusta função de seu próprio féretro, ostensivo e solene: unção memorial por meio de uma morte exemplar e infanda.

#### 4 Soronho, o Onho e o Redemonho

Agenor Soronho é o antagonista da estória sobre bois falantes, rapaduras-livros e nhenhém de carreiros autoritários: o *happy end* do enredo é assegurado com sua decapitação pelas rodas do carro-de-bois. Com essa morte, Tiãozinho, o herói, passa a ser “Tiãozão” (ROSA, 2015, p. 284). De um lado, na primeira versão do conto, o menino chama-se “Zézinho”, e não se transforma em um eventual “Zézão”, ao fim da estória; de outro lado, “Soronho” obviamente guarda relações com o Onho, um dos nomes do Diabo, segundo Rosa relembra em correspondência com seu tradutor italiano.<sup>18</sup> De mais a mais, Agenor Soronho é dito “homem maligno” (p. 265); vive gritando “diabo”, como se fora um “refrão” (p. 269); Tiãozinho pensa nele como “capeta!”, e que “O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr...” (p. 268); e também o narrador afirma que “Aí é que Agenor Soronho está mesmo com o demo” (p. 274), e que “Lá vem seu Soronho, que nem um demônio” (p. 277). O personagem também é chamado de “Angenor”, corruptela para “*Ange Noir*”, ou Anjo Negro...

Portanto, é com a morte de seu provedor, de seu padrasto putativo e efetivo – o Onho –, que Tiãozinho ascende a Tiãozão, assim como Riobaldo-Tatarana ascende à condição cratiliana de Urutu-Branco ao transcender sua tarefa de bardo para além de sua mera filiação genética a Selorico-Odorico Mendes (seu provedor biopoético). Pois bem, Tiãozinho deseja que Agenor seja morto por picada de uma... urutu (ROSA, 2015, p. 275)! Ora, um dos bois é assim descrito: “Da garupa do Brabagato a cauda cai como uma cobra grossa, oscilando, e o pincel zurze no ar,

<sup>18</sup> “O mesmo procedimento de correlação de referências disparatadas agenciadoras de indeterminação é explicado pelo escritor em uma carta para Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, onde comenta seu processo de invenção de seres que povoam a imaginação popular, como o nhã-ã, o goro, o **onho**, o saponho, o õsgo” (HANSEN, 2007, p. 35). Em *Grande sertão: veredas*, o “redemoinho” ou “redemunho” carrega em si o demônio, com ressonâncias homofônicas que sugerem o rodopiar de um “redemonho”, em linguagem expressiva que estaria perfeitamente ao gosto de Crátilo. Ademais, se Angenor Soronho é personagem pivô em *Sagarana*, cabe lembrar a ressurgência do demônio em “Une saison en Enfer”...

quase nos chifres de Brillhante, que fechou de todo os olhos e vergou o touthço” (ROSA, 2015, p. 273). Zurzir, como se sabe, é também fustigar com críticas acerbas, com críticas de crótaló...

Uma das questões que hipoteticamente seria necessário explorar é, dado o autobiografismo “irracional” inerente a toda a obra de Guimarães Rosa, *quando* ele teria eventualmente concebido e consolidado o seu pacto biopoético a fim de alcançar a imortalidade. Seria legítimo supor que tal evento teria ocorrido entre o concurso de contos de 1937 (Rosa obtém o segundo lugar) e a publicação de *Sagarana* (1946)? Segundo Marília Rothier Cardoso, fortes índices poderiam sugerir que, nesse período, Rosa assume a literatura como atividade-fim, numa existência banalmente assentada sobre o exercício perfunctório da medicina ou das incumbências diplomáticas:

É possível rastrear, na correspondência privada de Guimarães Rosa, o momento em que a atividade literária deixou de ser exercício diletante para tornar-se uma tarefa de profissional. Esse momento, localizado nos meados da década de 1940, quando se aproximava a publicação de *Sagarana* – conjunto de contos inscritos num concurso em 1934 (*sic*) e laboriosamente recompostos, nas brechas do trabalho diplomático –, teria como referência as cartas de 6 e 30/11/1945, enviadas do Rio para Minas [...] (CARDOSO, 2006, p. 112).

Para embaralhar as pistas que levam ao pacto e à ABL, Rosa declara, já no ano de 1946, em entrevista a Ascendino Leite: “Na roça, o diabo ainda existe. Já fiz pequenos pactos, provisórios, com o dito. Se eu tivesse morrido três meses depois, estava frito...” (LIMA, 2000, p. 62).<sup>19</sup> Por consequência, seria perfeitamente possível inferir-se que o projeto de pervivência seja bem anterior a *Grande sertão: veredas*, o que significa que, antes de escrever sua obra-prima, ele tinha já a certeza de que ela seria escrita: em 1956, Rosa cumpre a promessa implícita na epígrafe da “Conversa de bois”:

- Lá vai! Lá vai! Lá vai!...
- Queremos ver... Queremos ver...
- Lá vai o boi Cala-a-Boca

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida a Ascendino Leite e publicada originalmente em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 maio 1946.

fazendo a terra tremer!...

(ROSA, 2015, p. 257)

A terra, ou pelo menos os segmentos cultos do Brasil, tremeu ou tremeram em 1956, com o *Corpo de baile*, publicado em dois volumes, em janeiro, e, finalmente, o GSV, em maio. Diante do falatório levantado com a poeira de cascos e carros de bois, GR trouxe à luz seu “cala-a-boca”, talvez especialmente endereçado àqueles que se recusaram a lhe atribuir o primeiro prêmio no concurso de contos ou aos demais escritores que lhe devotavam sincera mágoa por tamanha genialidade de plana superior, tal como se infere desta irônica asserção de Nelson Rodrigues, em necrológio que coloca em pauta a vaidade do universo das letras: “[...] súbito, num domingo, morria Guimarães Rosa. A notícia deu-me um alívio, uma brusca e vil euforia. É fácil admirar, sem ressentimento, um gênio morto. [...] Repito: – pela primeira vez fez-se crítica literária nas manchetes” (RODRIGUES, 1993, p. 24). Na segunda metade da década de 1950, Rosa recebera dos carros das impressoras tipográficas as páginas de seu espantoso “Cala-a-Boca” poético, por meio do qual “ele nos agredia e humilhava com a sua monumental presença literária”, nas palavras de Nelson Rodrigues (1993, p. 23) – condição que talvez tenha lhe valido a obrigação de candidatar-se por três vezes à sua planejada vaga de Fausto na ABL.

Destarte, a publicação desses dois estupendos volumes foi insuficiente e insatisfatória para que conquistasse a maioria dos votos necessários para atingir uma possível meta bioficcional de ocupar uma cadeira na ABL, na candidatura de 1957 (com sufrágio ocorrido em 23 de janeiro de 1958), pois obteve apenas 10 votos, contra 27 dados a Afonso Arinos de Melo Franco. Anteriormente, ainda em 1956, ao ser informado de que se planejava eleger Raymundo Magalhães Jr. à unanimidade, retirou-se voluntariamente do certame, em sua primeira candidatura – a derrota estava por demais evidente? Ou mera gentileza nesse universo de todas as vaidades?

Em 31 de março de 1963, com a morte de João Neves da Fontoura, torna-se vacante a cadeira da ABL para a qual Rosa lançaria sua candidatura vitoriosa, com o aval prévio dos membros da confraria poética. Pois bem, data de abril de 1963 o datiloscrito final de “Os chapéus transeuntes”, texto de encomenda sobre o pecado da soberba, que anuncia antecipadamente, sob forma cifrada, o majestoso fêretro-entronizamento de um vaidoso “Vovô barão”. Unanimemente eleito somente em 6 de

agosto de 1963, Rosa consumiria três longos anos antes de marcar a data de posse, definida, em 1966, para dali a mais de um ano ainda: quinta-feira 16 de novembro de 1967 – dia em que João Neves completaria oitenta anos. Ou, com precisão milimétrica, para três dias antes da misteriosa morte por infarto (numerologistas poderiam aí decifrar o enigmático 666, cardiologistas nem tanto...). Ora, a João Condé, Rosa explicita sua meta de escrita: “Um ideal: precisão, micromilimétrica” (ROSA, 2015, p. 22).

Tal precisão antropométrica causa profundo espanto e incompreensão entre todos que se interrogam sobre a importância atribuída pelo romancista à posse na ABL, como se vê nesta declaração de Afonso Arinos: “Eu observava muito Guimarães Rosa e perguntava porque ele dava importância transcendental à Academia” (ROSA *et al.*, 1968, p. 168). Adonias Filho: “Não hei de esquecer o terror de criança que havia nos seus olhos, ao justificar com a maior humildade o adiamento indefinido de sua posse na Academia” (ROSA *et al.*, 1968, p. 161). Geraldo França de Lima adensa o mistério, ao dizer que na quarta-feira, véspera da cerimônia, Rosa demonstrava ostensivo “temor de desmaiar na tribuna, de perder a voz, de chorar e sobretudo de o coração parar!” (ROSA *et al.*, 1968, p. 191). E Josué Montello assim comenta o estado de violenta comoção do romancista, logo ao início da infanda cerimônia de entronizamento: “Ao apertar-lhe a mão, senti-a gelada. Pilheriei com ele, citando Machado de Assis: – Ninguém finge as mãos frias...” (ROSA *et al.*, 1968, p. 179).

Nessa ordem de ideias, em que medida o letal “timbó” de “Conversa de bois” se relacionaria com a letal “dona joana” de *Grande sertão: veredas*? Ambas as plantas têm o condão de atuarem precisamente sobre o coração: a *Ateleia glazioviana* pode causar morte súbita por insuficiência cardíaca, enquanto a *Himatanthus drasticus* pode induzir o infarto. Qual é sua função na prosa de um médico que conhece amplamente os princípios da fitologia, “devotadíssimo às cadeiras básicas, mormente Botânica e Zoologia” (PALMÉRIO, 2009, p. 160), quando ainda estudante?<sup>20</sup> Lembremos que, em *Grande sertão: veredas*,

---

<sup>20</sup> Mário Palmério (2009) retoma esse esclarecedor testemunho dos colegas de faculdade do jovem Rosa e, ademais, sustenta a ideia de que a personagem de Quelemém de Góis (“oráculo de Riobaldo”) foi inspirada na figura de um fazendeiro e raizeiro chamado Manuel Rodrigues de Carvalho, ou “Seu Nequinha”, “espírita, estimado e ótimo remedista, foi ele – o próprio é quem diz – quem bastante acompanhou e bastante adjutorou o Dr.

uma metanarrativa coloca em cena um certo Faustino que, por querer desfazer o pacto passado com Dá-Vidão, termina por cravar um punhal em seu próprio coração, anunciando o desenredo que se reserva a R-io-bardo... Por outro lado, em seu discurso de posse, Rosa menciona o nome de dois presidentes da República que morreram, respectivamente, por infarto e por tiro certoiro desfechado contra o próprio coração (ver SILVA; VILAR, 2017).

Uma perspectiva tangente ao nefando assunto, embora em direção totalmente diversa, é proposta por Clara Rowland, como interpretação para o desenredo de “Pirlimpisique”, de *Primeiras estórias*: “A entrega das crianças ao jogo da improvisação só poderá ter fim, instituindo o regresso a uma ordem, num ‘salto mortal’ que põe ponto no que não pode ‘ajuizado’ terminar” (ROWLAND, 2011, p. 69), como se observa neste trecho:

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a

---

Rosa em seus primeiros chamados e aflições médicas” (PALMÉRIO, 2009, p. 170). Note-se que, segundo Paulo Rónai, em comunicação pessoal a Luiz Otávio Savassi Rocha, “Quelemém” é “a transcrição exata do nome próprio *Kelemen*, forma húngara para o antropônimo Clemente (do latim *clemens*, *-entis*)” (ROCHA, 2002, p. 251). Pois bem, Sêneca é precisamente o autor da obra intitulada “Da clemência”. O nome Quelemém de Góis poderia sugerir que o personagem representa algo ou alguém fora da cultura judaica, pois “góí” é termo que se refere aos não judeus, aos gentios ou pagãos – como bem se apresentam os Romanos, em seu embate contra os cristãos. Retomemos Palmério (2009): sua indicação acima parece apontar para outra possível pista de leitura, esteada agora na relação paronomástica que se estabelece entre “seu Nequinha” e “Sêneca”. De onde decorre esta escorregadia questão: “Quelemém de Góis” representaria, do ponto de vista intertextual, o “Clemente de Roma”, ou seja, o próprio Sêneca? Seria Sêneca o oráculo que conduz Riobaldo ao prêmio (Otacília) e à entrega da alma (Diadorim)? Relembremos que Rosa cita explicitamente esse filósofo estoico e conserva, em sua biblioteca, exemplares das *Lettres à Lucilius* e dos *Traitéts philosophiques*. Caso a hipótese se avere produtora, o leitor rosiano teria interesse em se debruçar sobre o texto poético para decifrar um enigma (grifo) que se desdobra em palimpsesto: o primeiro solve-se no (auto)biografismo historiográfico, apenas para instantaneamente instalar um segundo, no plano da paronomásia (“Seu Nequinha” e Sêneca), do multilinguismo (regionalismos, latim e húngaro), da metonímia (nome do autor pelo título da obra) e da fabulação (estória ou “autobiografia irracional”).

frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí. E, me parece, o mundo se acabou (ROSA, 1997, p. 46).

Rosa se desentranha do R-io (Rosa-eu) por meio de um salto de pirlimpisquice, uma cambalhota verbal que o projetaria para a imortalidade do “falando sempre” (por meio de seus exegetas e dos jornalistas, volta e meia ludibriados pelos bois que falam de assuntos nefandos nas trevas da noite), como se vê neste testemunho de Nelson Rodrigues: “No dia seguinte [à morte], Guimarães Rosa tinha uma imprensa de chefe de Estado assassinado. [...] Pela primeira vez, um escritor aparecia em oito colunas, nas primeiras páginas” (RODRIGUES, 1993, p. 24). Em seu discurso de ascensão à imortalidade, Rosa denuncia a brevidade da vida empírica, nestes termos: “Esta horária vida não nos deixa encerrar parágrafos, quanto mais terminar capítulos” (ROSA, 1967). Por esse viés, “pirlimpisquice” seria uma evidente alusão ao pó de pirlimpimpim, substância poética que teria o condão de fazer a alma (psiquê) alçar velas rumo à terceira margem – a pervivência na eternidade da obra de Arte. Rosa assim descreve seu projeto biopoético: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (ROSA, 2015, p. 21). Em seu discurso de posse na ABL, esclarece, sempre em cifras, por meio de exemplos alheios que lhe servem para falar de si próprio (talvez seu tema mais recorrente, como bem compete a um Daranda): “Como redemonstrar a grandeza individual de um homem, mérito longuíssimo, sua humanidade profunda: passar do João Neves relativo ao João Neves absoluto?” (ROSA, 1967).

## **5 Considerações finais e transitórias**

Ao longo de sua obra e no desvã de suas declarações esparsas, Rosa deixa entrever sua clara consciência de que todos os índices e cifras que se deitam trás de si são os elementos coesos de uma autobiografia, como se infere desta asserção a respeito da memória dos fatos empíricos realizados por João Neves da Fontoura, lançada três dias antes da misteriosa e infanda morte: “discorrem e esclarecerão, a olhos gerais, os anais, arquivos, livros, esplêndida informação autobiográfica. Esse o

metal já amoadado – não permitido a alguma espécie de desaparecimento e esquecimento” (ROSA, 1967).

Sêneca, o filósofo estoico, assim apresenta o palco da existência humana: “na vida é como no teatro: não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseres, mas dá à tua vida um fecho condigno.” E acrescenta:

[...] nada há de mais divino para o homem do que meditar na sua mortalidade, conscientizar-se de que o homem nasce para ao fim de algum tempo deixar esta vida, perceber que o nosso corpo não é uma morada fixa, mas uma estalagem onde só se pode permanecer por breve tempo, uma estalagem de que é preciso sair quando percebemos que estamos a ser pesados ao estaleiro (*Cartas a Lucilio*, n. 77, 120).

Joaquim Serra (2008) salienta que, em Sêneca, essa franca apologia à Boa Morte implica a ideia de que o ânimo leve ou a paixão devem ser descartados do projeto biopoético, pois se trata de uma decisão que deve ser racional e ponderada, no que tange ao lugar, ao momento e à forma de conclusão do projeto – pois “um homem corajoso e sábio não deverá fugir da vida, mas sim sair dela” (*Cartas a Lucilio*, n. 24). *Vita brevis, Ars longa*: seria infanda a ideia de que João talvez tivesse planejado o momento exato de sair de cena, de suspender a representação factual para dar nascimento a uma dramaturgia bioficcional perene e multifacetada (à imagem de um dado ligeiramente viciado pelo peso do chumbo tipográfico), de forma que ficasse para sempre encantado, pervivendo na Arte para além da breve vida?

Assim, no curso de sua “autobiografia irracional”, o *koan* aberto pelo desaparecimento de Rosa constrói-se com múltiplas referências a textos sagrados e profanos das culturas ocidental e oriental. As possíveis respostas a tal *koan*, caro leitor, Rosa levou consigo para a terceira margem... Não por acaso, Rosa declara: “o sábio fia-se menos da solércia e ciência humanas que das operações do Tao” (ROSA, 1967). Caberia aqui, como encerramento provisório, retomarmos esta autoapreciação lançada pelo romancista, cifrada sob um julgamento a respeito de João Neves da Fontoura, outro de seus duplos ficcionais: “Dessa oratória e eloquência – quais o mérito e crédito, o mando, o móbil? De onde fura a fonte? Diga-se: valor. O altamente impessoal, quer dizer, o personalissimamente



profundo” (ROSA, 1967). Uma leitura do conjunto da crítica poderia demonstrar que a poética rosiana espelha, sob forma transculturada, os conceitos que Arthur Rimbaud apresenta em seu “Sezão” original: “Era um estudo, ao princípio. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Eu detinha vertigens”<sup>21</sup> (RIMBAUD, 1984, p. 136, tradução nossa). Pois bem, se Rosa nos deixa ainda relativamente cedo, aos 59 anos de idade, demonstrando com sua própria existência vertiginosa que a vida empírica é breve, nos recolhemos com Sêneca e Benjamin no portal de seu mausoléu, sobre o qual eventualmente se poderia ler: que seja longa a pervivência por meio da Arte...

## Referências

ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus – dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996.

BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1901.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).

BERGAMÍN, José. *La importancia del demonio*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

CAPPELLO, Jérôme. *Le Souvenir d’Yggdrasil: recherches sur la mythologie du frêne II*. 2013. 106 f. Memoire (Master II Literatures) – Université Stendhal Grenoble, Grenoble, 2013.

CARDOSO, Marília Rothier. Cadernos de Rosa: uma lição benjaminiana sobre a arte da linguagem. *Revista de Letras*, [Fortaleza], n. 28, v. 1-2,

---

<sup>21</sup> No original: “Ce fut d’abord une étude. J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges.”

p. 112-115, jan.-dez. 2006. Disponível em: <[www.periodicos.ufc.br/revletras/article/download/2324/1791](http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/download/2324/1791)>. Acesso em: 8 abr. 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, Jupiter, 1982.

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1967.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FLUSSER, Vilém. A morte de Guimarães Rosa. [S.l.], novembro de 1967. Manuscrito. In: BRAGA, Mariana Fontenele. *Poesia talhada em madeira: João Guimarães Rosa e Arlindo Daibert*. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Anexos, p. 91-92. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/10497>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

HANSEN, João Adolfo. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antônio Carlos *et al.* (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 29-49.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD-ROM)

KULIK, Don. Human-Animal Communication. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, CA, v. 46, p. 357-378, 2017. Disponível em: <<https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev-anthro-102116-041723>>. Acesso em: 12 abr. 2018. doi: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102116-041723>

LAGES, Susana Kampff. Alegoria da leitura, figuras da melancolia: a ‘tarefa do tradutor’ de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999. p. 47-60.

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2000.

MARINHO, Marcelo. *GRND SRT~*: vertigens de um enigma. Campo Grande: UCDB, Letra Livre, 2001.

MARINHO, Marcelo. João Guimarães Rosa, “autobiografia irracional” e crítica literária: veredas da oratura. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 186-193, abr./jun. 2012. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11315>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

MARINHO, Marcelo. *João Guimarães Rosa*. Paris: L’Harmattan, 2003.

MENDES, Manuel Odorico. *Iliada de Homero em verso portuguez, por Manuel Odorico Mendes*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.

OS NOMES do Rosa. Direção: Pedro Bial; Cláudio Rodrigues. Produção: Pedro Bial. Rio de Janeiro: GNT, 1997. 1 fita VHS, son., color.

PALMÉRIO, Mário de Ascensão. *Discursos acadêmicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Tomo V: 1966-1980.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Grands Écrivains, 1984.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. Guimarães Rosa e a medicina. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 249-256, 1. sem. 2002.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSA, João Guimarães *et al.* *Em memória de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 25-34.

ROSA, João Guimarães. Chronos kai anagke. In: \_\_\_\_\_. *Antes das primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 52-69.

ROSA, João Guimarães. Conversa de bois. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 257-285 (Coleção 50 Anos).

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano (Edoardo Bizzarri)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

ROSA, João Guimarães. O verbo e o logos. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. Pronunciado em 16 nov. 1967. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>> Acesso em: 20 fev. 2018.

ROSA, João Guimarães. Os chapéus transeuntes. In: \_\_\_\_\_. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 34-65.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROWLAND, Clara. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: EDUSP, 2011.

SARAIVA, Antônio José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SÊNECA. *Epístolas morales a Lucilio I*. Tradução de Ismael Roca Meliá. Madrid: Editorial Gredos, 1986. Libros I–IX. Epístolas 1–80. (Biblioteca Clásica Gredos, 92).

SÊNECA. *Epístolas morales a Lucilio II*. Tradução de Ismael Roca Meliá. Madrid: Editorial Gredos, 1989. Libros X–XX; XXII. Epístolas 81–125. (Biblioteca Clásica Gredos, 129).

SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de William Li. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SERRA, Joaquim Mateus Paulo. *O suicídio considerado como uma das Belas Artes*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

SILVA, David Lopes da; VILAR, Fernanda. Guimarães Rosa “Ad Immortalitatem”: la mort et l’immortalité dans “Le verbe & le logos”. *Nonada*, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 76-78, 2017. Disponível em: <<https://seer.uniritter.edu.br/index.php?journal=nonada&page=article&op=view&path%5B%5D=1588>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Trad. coord. Ismênia Tunes Dantas. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

TREVISAN, Matheus (Org.). *Geórgicas I*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho e Matheus Trevisan. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. (Palimpsestos).

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.

VAZ, Valteir Benedito. “*Conversa de bois*”, de João Guimarães Rosa: uma leitura à luz da poética do próprio autor. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

VIRGILE. *Les bucoliques et les georgiques*. Trad. Maurice Rat. [Paris: Garnier, 1932]. Disponível em: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/georg/georgi.html>. Acesso em: 20 jan. 2019.

VIRGILIO Brasileiro. Ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes. Paris: W. Remquet, 1858.

Recebido em: 23 de abril de 2018.

Aprovado em: 30 de maio de 2018.