

O MITO EM GUIMARÃES ROSA: TRAVESSIAS INSÓLITAS

Doutoranda Eliane Batista¹ (UEM/UUEL)

...

Resumo

A presença conflitante do mito na literatura nos leva ao encontro com o desconhecido, com o inusitado, com o impactante, com o insólito, sendo este entendido como uma manifestação da narrativa ficcional que provoca no leitor uma ruptura com os padrões estabelecidos. A nosso ver, essa relação torna-se ainda mais estreita quando nos deparamos com a narrativa de Guimarães Rosa, uma vez que para compreendê-la, segundo Turchi (2003), é preciso penetrar nas esferas do poético e do mítico. As personagens de Guimarães Rosa são retratadas, na maioria das vezes, imersas em situações insólitas, principalmente, no que se refere à existência de uma travessia altamente simbólica a qual praticamente todas estão fadadas, à travessia da existência humana. Assim, o presente trabalho objetiva verificar a presença do mito como gerador do insólito, especificamente no que se refere ao tema da travessia, em alguns contos de Guimarães Rosa presentes em Primeiras Histórias e Sagarana.

Palavras-chave: Mito, Guimarães Rosa, Travessias, Insólito.

O presente trabalho é fruto do Projeto de Pesquisa em andamento na Universidade Estadual de Maringá, intitulado “O Mito e o Rito em Guimarães Rosa: Travessias”, sob minha coordenação, bem como se origina dos estudos realizados no Projeto de Pesquisa “Representação do estrangeiro (“duplo exterior”) e do estranho (“duplo interior”) na narrativa literária brasileira”, em andamento na Universidade Estadual de Londrina, sob a coordenação da Prof^a Dr^a Adelaide Caramuru Cezar, do qual participo.

Pretende constituir-se numa reflexão minuciosa acerca da relação, a nosso ver, intrínseca, entre mito e literatura, bem como de seu caráter insólito, refletindo sobre a importância desses elementos na construção de sentido da obra literária, e que a tornam altamente simbólica. Em especial, nossos apontamentos centrar-se-ão na representação e análise da grande metáfora presente em Guimarães Rosa: a travessia realizada pela maioria das personagens rosianas, ação altamente simbólica que representa um processo ritualístico, de retorno às origens, aos mitos presentes na humanidade. Como bem diz Nunes (1976):

...Não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – o objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger. (*apud* PIRES, 2001, p.75).

Diante do exposto, faremos um breve apanhado teórico sobre as questões acima mencionadas.

“O mito é o nada que é tudo”. Dizia Fernando Pessoa, em *Mensagem*, já antecipando, pela antítese, a problemática que se instaura diante da complexidade do termo. Para Carvalho (2008), a palavra mito requer alguma reflexão, mas não com a pretensão de se chegar a uma definição cabal, tentativa que vem frustrando os esforços de vários pesquisadores, pois este se constitui terreno movediço daquelas ideias sempre discutidas e discutíveis:

Segundo Horta (*apud* Carvalho, 2008), “não há fenômeno natural, nem pertinente à vida humana, que não seja passível de interpretação mítica, e às vezes, até reclama esse tipo de interpretação, o único capaz de humanizar a apavorante presença de seres inanimados, tornando

menos temível tudo quanto existe de inumano na natureza”.

Eliade (*apud* Andrade, 2003, p.863) propõe uma definição que considera “a menos imperfeita porquanto mais ampla”. O mito, nesta concepção “conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos”.

Pierre Brunel (1997) adota essa definição de Eliade e acrescenta algumas observações de Durand (1968), afirmando que “entendemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um tema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a organizar-se em narrativa”. Outra função apontada por Brunel é a de que o mito revela. O caráter revelador do mito é algo que pressupõe tantos outros conceitos que acaba abrindo um novo rol de definições a serem cunhadas.

Neste panorama, encontramos a presença do mito considerado o elemento originário do enredo da narrativa (*mythos*), advindo da teoria de Aristóteles. O mito é o princípio de retorno e o retorno configura ritual, que é o aspecto arquetípico da literatura, abordado por Frye em sua Teoria Arquetípica (1973).

Ainda sobre a relação entre mito e origem da narrativa, Ribeiro (2007) nos diz:

O berço da narrativa literária são os mitos arcaicos, clássicos e os contos populares orais, de modo que a estrutura do enredo está vinculada, antes de tudo à fabulação mítica. Por isso é mister desvelar mitemas e mitologemas para se encontrar a base genética da ficção narrativa. (*apud* CARDOSO e GOMES, 2007:32).

Mas, como bem diz Carvalho (2008), devemos lembrar que o mito só existe em função do homem, pois é ele quem elabora a fábula e materializa o mito. E compreender um mito é, na verdade, interpretá-lo, podendo isto ser feito das mais variadas formas.

Nesta perspectiva, entendendo a literatura como um movimento cíclico, de retomada dos mitos e ritos presentes na humanidade, e sendo o homem o artífice desta matéria bruta, não há como não perceber uma relação intrínseca entre a obra de Guimarães Rosa e a densa carga mítica que nela podemos encontrar, quer seja em seus contos, das obras *Sagarana* e *Primeiras Estórias* ou no romance *Grande sertão: veredas*, fato que tem sido o alvo de muitos estudos críticos da atualidade.

De acordo com Turchi (2003, p.512), para Rosa, o conteúdo mítico não é nem ilustração de tema nem ação exemplar, os mitos representam uma forma privilegiada da sua imaginação criadora. A obra de Rosa é um desafio à narrativa convencional. Para compreendê-la, é preciso penetrar nas esferas do poético e do mítico, intimamente ligadas, uma vez que o princípio fundamental da linguagem poética é o pensamento analógico, que é o pensamento mítico.

Voltando a questão da metáfora da travessia, presente em Rosa, poderíamos elencar algumas reflexões acerca do assunto, que merecem destaque. Para Rosenfield (1992, p.7), “a travessia de *Grande sertão: veredas* corresponde, portanto, à passagem de uma aventura subjetiva e particular a uma aventura universal, válida não apenas para o sertanejo, mas para todo e qualquer ser humano.”

Para Coelho (1975, p.7), sobre *Grande sertão: veredas*, a autora nos diz: “foi o valor da “travessia” e não da *chegada*, o que a obra rosiana nos veio mostrar. É essa principalmente a revelação que o leitor acaba tendo através das várias leituras e releituras”.

A travessia a qual as personagens rosianas estão sujeitas é sempre permeada pelas constantes incertezas humanas, e este movimento de retorno às origens estará sempre marcado pelas dúvidas universais da existência, como o que é o Bem? Mal? a Vida? a Morte? o Destino? Deus? Satanás? a Verdade? Amor? Ódio? Honra? Caridade?, e as experiências vividas pelas personagens, nesta busca em solucionar seus conflitos, na maioria das vezes, encontram-se permeadas de situações insólitas.

O adjetivo insólito, de origem latina *insolitus*, traz em sua definição uma variedade de

significados, sendo eles: que não acontece habitualmente, contrário ao uso, às regras, desusado, desacostumado, incrível, incomum, raro, extraordinário, estranho. Na literatura, o termo também possui uma gama de significados, e a abrangência do insólito ficcional, de acordo com a proposição deste simpósio, dá margem para várias conotações:

Nesse sentido, o leque das vertentes do insólito ficcional é amplo, abarcando uma diversidade significativa de manifestações estéticas em que o trabalho ficcional é sustentado pela emergência de situações insólitas e que geralmente colocam o leitor em contato com o desconhecido, o inexplicável. Assim, pode-se sugerir a manifestação do insólito ficcional sempre que elementos de qualquer uma das categorias da narrativa – tempo, espaço, personagem ou ação – provoquem, nos seres da ficção – narrador, narratário, personagem – e/ou nos seres da realidade – leitor virtual e empírico – um incômodo. Trata-se de uma impossibilidade de leitura passiva e pacífica, comportada e conformada, em que se tem a marca da negação presente em insólito, inaudito, incomum, inusual, inusitado, inesperado, insuficiente, incongruente, infame, incorrigível, ilógico, incrível, inverossímil, irreal, infinito, ou se tem um transbordamento diante das expectativas, atingindo-se o extraordinário – para além da ordinariedade – ou o sobrenatural – para além da naturalidade – e, mesmo, a decepção ou a frustração. O insólito ficcional condiciona um ato de leitura desconfortante, que independe dos valores éticos ou estéticos do leitor real. (GARCIA, VOLOBUEF, KHALIL, 2011).

Como a própria proposição deste simpósio já adianta, a questão central do insólito ficcional é o impacto, o desconforto que ocasiona uma ruptura da ordem estabelecida pelo leitor ou mesmo, nos próprios elementos da narrativa. Todorov (2004, p.37) que serve de arcabouço teórico para as questões referentes ao insólito aponta que há uma condição primeira para que o fantástico exista: a hesitação. E que esta hesitação pode ocorrer sob o prisma do leitor e da personagem, um diante do processo da leitura, e outro, diante das situações vividas que fogem à norma. Além disso, Todorov faz algumas distinções acerca das designações de fantástico, estranho e maravilhoso.

Longe de discutirmos qualquer definição dessas categorias, gostaríamos de demonstrar como vivenciamos a experiência do insólito nas travessias realizadas pelas personagens encontradas em alguns contos de Guimarães Rosa, bem como veremos a presença do mítico subjacente às situações vividas por elas. Lembramos que o insólito deve ser entendido nas suas mais variadas denominações já mencionadas, e que, principalmente, nos centraremos nas atitudes das personagens frente a estas situações insólitas.

Desta maneira, partiremos para a análise dos contos “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Famigerado”, presentes em *Primeiras histórias*, e “Conversa de Bois” presente em *Sagarana*.

O enredo do primeiro conto baseia-se na viagem, na travessia sem retorno da mãe e da filha de Sorôco para a cidade de Barbacena, pois estas sofriam de distúrbios mentais. Há muito que o filho cuidava das duas, mas como haviam piorado, estavam sendo levadas para um hospício. O trem que as levaria já estava na estação, aguardando a hora do embarque. O clima descrito é de enorme tristeza, tanto por parte de Sorôco, como por parte dos habitantes da cidade: “Era uma tristeza. Parecia enterro. Todos ficavam de parte, a chusma de gente não querendo afirmar as vistas, por causa daqueles transmodos e despropósitos, de fazer risos, e por conta de Sorôco – para não parecer pouco caso (...) Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro.” (p.20).

O trem que as levaria é descrito como se fosse um barco: “o carro lembrava um canoão no seco, navio” (p.18). As atitudes de desvario da mãe e da filha centram-se num constante canto entoado durante o trajeto feito até a estação, sendo elas levadas de braços dados com Sorôco:

E principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora

elas cantavam junto, não paravam de cantar (...) a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida. (ROSA, 1985, p.20).

Após a partida das duas, um fato inusitado acontece, Sorôco começa a entoar o mesmo canto que outrora elas cantaram, o que desperta a atenção dos habitantes:

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou. Assim, num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido-ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, a mesmo, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. (...) (p.21).

E o mais insólito foi que os outros habitantes o acompanharam nesta canção: “Todos caminhando com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de trás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente, com ele, ia até onde ia aquela cantiga”. (p.21).

Lembrando os mitos subjacentes, o canto da mãe e da filha de Sorôco se assemelha ao canto das sereias, como se tivessem seduzido, encantado Sorôco e os habitantes da cidade. O canto da loucura, assim como faziam as sereias da mitologia greco-latina, pois qualquer marinheiro que ouvisse sua voz tinha a vontade de se jogar ao mar, seduzido pela melodia. Ulisses, muito ardiloso, pediu que seus companheiros o prendessem ao mastro do navio, bem como tapassem os seus ouvidos, para não ouvi-las. Ou como diz Castro (*apud* Martins, 2003, p.34), o canto de Sorôco lembra o mito de Orfeu, cuja flauta liberava um som tão belo que conseguia aquietar as feras. O canto de Sorôco parece possuir o dom de sensibilizar, multiplicando o efeito da compaixão.

No conto “Famigerado”, temos a história de um médico do interior, que é o narrador, que certo dia, inesperadamente, recebe a visita de quatro cavaleiros do sertão. O líder chamado Damázio, famoso assassino da região, quer ouvir dele, considerado doutor letrado o significado da palavra famigerado, pois a ouvira de um homem do governo: “-Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-megerado... falmisgeraldo...familhas-gerado...?”. (ROSA, 1985, p.15).

O médico, temendo o que na verdade, estaria por trás daquela pergunta, e o que o terrível assassino poderia fazer contra ele e o homem do governo lhe diz que famigerado significa célebre, notável, notório. Mesmo assim, devido a sua simplicidade de sertanejo, Damázio não entende o significado das palavras e pede novamente que explique o que estas palavras querem dizer: “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desafortado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa? (...) Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”. (p. 16).

Ao que o médico responde: “-Famigerado? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...” (p.16). Ao conseguir entender o significado e após pedir que o médico jurasse sobre a Escritura que estaria falando a verdade, Damázio agradece ao doutor e vai embora, contente, ficando até seu amigo e apagando a cismas que tivera com o tal homem do governo.

Logo no início do conto, percebemos que a situação configura-se estranha para o médico, a visita de Damázio constitui uma ruptura com sua vida sossegada. Inicia-se uma travessia, mesmo que momentânea, na ânsia de poder se livrar do perigo iminente, ao que ele mesmo conclui:

Foi de incerta feita - o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo. Parou-me à porta o tropel. Cheguei à janela. Um grupo de cavaleiros. Isto é vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homem a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. (p.13).

O conto dá margens para várias abordagens, principalmente aponta para a questão lingüística, do contraponto entre a linguagem culta e a linguagem do homem simples, do sertanejo representado por Damázio. O médico não mentira, na verdade, etimologicamente, a palavra famigerado (*famigator*), em latim, significa aquele que espalha boatos, e na maioria dos dicionários significa aquele que tem fama, notável. Porém, atualmente, a palavra possui um outro sentido, famigerado pode significar maldito, desgraçado, faminto, talvez por analogia com a palavra latina *fames* (fome), e talvez fosse este o sentido empregado pelo tal moço do governo quando se referira ao cavaleiro.

A questão é que no conto, o narrador, é claro, temendo uma reação negativa do famoso facínora, contra ele próprio, omite esse outro significado de Damázio, apresentando apenas o sentido para o qual ele estaria preparado, revelando sua astúcia em saber lidar com as palavras diante da situação adversa.

Lendo atentamente o conto, percebemos subjacente à narrativa, a presença de vários mitos, que canalizam para o arquétipo literário do herói inteligente, astucioso. Primeiramente, nos lembramos de Édipo, quando este se depara com o enigma da esfinge: “Decifra-me ou devoro-te”, é o que ela lhe diz antes de lançar-lhe o tão famoso enigma. A esfinge, na mitologia grega era um ser terrível com cabeça e corpo de mulher, garras de leão, corpo de cão, a cauda de dragão e asas de pássaro, que enviada à Tebas pela deusa Hera, estrangulava e devorava aqueles que não conseguissem responder sua fatal pergunta. *Sphingo* em grego significa estrangular. Como sabemos, Édipo consegue decifrar o enigma, livrando a cidade do terrível monstro, e torna-se o rei da cidade, recebendo a rainha Jocasta, como sua esposa, iniciando, assim, sua jornada de infortúnios.

Voltando ao conto, o médico, quando se depara com Damázio em seu quintal, fica aterrorizado com a situação, como se realmente estivesse diante de um ser terrível:

Tomei-me nos nervos (...) Saudou-me seco, curto pesadamente.(...) E concebi grande dúvida (...) Com um pingo no i, ele me dissolvia. O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava. (...) Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Assim, no fechar-se com o jogo, sonso, no meu iludir, ele enigmava.” (p.13-14)

Eis aí a palavra chave, enigmava, realmente, o doutor sente-se como se estivesse diante da esfinge, e como sobreviver a esta situação, qual seria o enigma a decifrar? Na verdade, encontra-se diante de duas situações, como um desafiado e como um oráculo com a missão de satisfazer aquele que procurava saber a verdade, como um verdadeiro ritual da profecia.

De acordo com Commelin, na mitologia, os oráculos divulgavam de diferentes modos. Ora para obtê-los eram necessárias muitas formalidades preparatórias, jejuns, sacrifícios, lustrações, etc; ora o consultante recebia uma resposta imediata ao chegar. A ambigüidade era um dos caracteres mais comuns dos oráculos, e o duplo sentido só lhes podia ser favorável.

Assim como nos mitos, a inteligência do narrador em utilizar a palavra a seu favor, em jogar com as palavras, livra o médico de uma situação adversa, pois qual teria sido a reação do jagunço caso soubesse do outro possível significado de famigerado, e possivelmente, o verdadeiro pelo qual tinha sido chamado? Para reforçar sua resposta salvadora o narrador ainda diz: “Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado-bem famigerado, o mais que pudesse!...” (p.16).

Como um verdadeiro Édipo, ao decifrar o enigma, e como um verdadeiro oráculo ao divulgar uma profecia, que como nós sabemos, foi ambígua, o narrador sai vitorioso, escapando de um destino adverso.

Em “Conversa de Bois”, temos a história de Tiãozinho, o guia de um carro de bois, em sua travessia até o cemitério, levando o corpo do pai. O carro pertence a Agenor Soronho, patrão do

menino e amante de sua mãe. Após longo sofrimento, finalmente, o pai do menino havia morrido, depois de ficar durante sete anos cego e preso a uma cama. Durante o percurso, os bois conversam entre si e com o menino e, simbolicamente, como se este estivesse em transe, meio dormindo, tramam a morte do carreiro. Este dorme em cima do carro, e após um solavanco, cai desgobernado sob as rodas e é degolado.

Mesmo que o narrador nos avise, de início, que houve um tempo em que os bois conversavam entre si e com os homens, fato comprovado nos livros das fadas carochas, a travessia apresenta-se insólita pelo fato de os bois conversarem entre si e com o menino. Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Cansado, Brillhante, Realejo e Canindé são personagens da história, pois fazem juízo de valor dos acontecimentos narrados. Há uma espécie de fusão entre menino e bois (*menino/tauro*), assim como Tiãozinho odeia Agenor Soronho, eles também nutrem este sentimento, ajudando, de certa forma, o menino a se vingar das injustiças.

Durante o percurso, o menino vai recordando o sofrimento do pai e demonstrando o ódio que sentia pela mãe e pelo amante, diante da traição, estando o pai ainda vivo. Ainda mais porque Agenor o tratava muito mal: “Tu fala macio, mas pra trabalhar comigo tu não presta... (...) O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo... Só que tu não tem aquela coisa na cara... Mas agora, tu vai ver... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!” (p.298).

E que impunha, até, ter raiva da mãe... (...) Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!... Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio deve ser assim, sem tirar e nem pôr (...) Que ódio!...” (p.299).

Tiãozinho revela o seu desejo de punir os traidores, vingando assim, o pai: “(...) O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca... Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não!” (p.300).

O conto nos remete ao mito de Orestes, ligado ao ciclo dos Átridas. Agamenon, rei de Micenas e chefe da expedição grega ao assalto de Tróia, após retornar da guerra, é morto pela mulher, Clitemnestra e por seu amante Egisto. Tiãozinho, pela vontade que possui de punir a mãe e matar Soronho assemelha-se ao vingador Orestes, como forma de restituir a honra do pai:

“Tudo é enorme... Eu sou enorme! Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho! Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... (p.319) (...) Matei seu Agenor Soronho... torno a matar! Está morto esse carreiro do diabo! Morto matado... Picado... Não ode mais entrar na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser embocar, mato outra vez... Mil vezes!... (p.320).

No mito, após o assassinato de Clitemnestra e de Egisto, Orestes é perseguido pelas Erínias, por ter cometido tão grave ato. Foi julgado por juízes que empataram, cabendo a Atena o voto de desempate (voto de Minerva), sendo absolvido. No conto, quando Tiãozinho desperta da sonolência e se dá conta do acidente, fica aterrorizado, sentindo-se culpado, por ter desejado que realmente Soronho morresse: “Coitado do Seu Agenor! Era brabo, mas não era mesmo mau-de-todo, não... Tinha coração bom... Mas, não foi por meu querer... Juro, meu Nosso Senhor!” (p.323). Mas assim como Orestes teve seu julgamento, Tiãozinho também teve o seu, mas com certeza por Nêmesis, a deusa que tranquiliza os humildes e pune as injustiças.

No conto, percebemos nitidamente a travessia para uma vida nova, pois Tiãozinho agora é

outro, como se fosse uma iniciação: “Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim! Tiãozão... Tiãozão...(p.320).

Podemos perceber que todas as personagens apresentadas nos contos realizam uma travessia, sendo esta altamente simbólica, referente a uma mudança de espírito, diante de uma situação conflitante, impactante, insólita. Essa travessia poderia assemelhar-se a um ritual iniciático, como símbolo de uma mudança de um estágio para outro da vida humana.

Para Riter (2001), os problemas transcendentais da existência, como vida e morte, também estão presentes nesta travessia:

Facetas de uma mesma moeda, vida e morte são co-irmãs da existência. A primeira é meio. A outra, destino. Todavia, se a inexorabilidade da morte é a certeza absoluta, o que resta, segundo Guimarães Rosa, é atravessar! E é o que fazem suas personagens que, via de regra, perambulam por um sertão acronológico, atemporal. Caminham ao encontro da compreensão de si mesmas, bem como do desvendamento do mistério Absoluto. A vida, é pois, travessia”. (RITER, 2001, p.354).

Conclusão

Para finalizar, podemos ressaltar que a presença subjacente dos mitos na narrativa enseja a grande magia da obra de Guimarães Rosa, bem como dá realidade à enigmática travessia insólita do ser humano, como diz Carvalho:

O mito, no seu sentido clássico, esconde – enquanto narra, enreda – enquanto explica, confunde, - enquanto esclarece a respeito de anseios e receios eternos na alma humana: a questão das origens, a questão dos fins, as questões do bem e do mal, do certo e do errado, do prêmio e do castigo, enfim dos porquês da vida e dos mistérios do depois, de tudo o que justifica a angústia e o medo que se esconde na frase “viver é muito perigoso...”. (CARVALHO, 2008, p.29).

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *A Arte Retórica e a Arte Poética*. Trad. A. Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ANDRADE, E. C. **O Mito de Fausto em Grande Sertão: veredas**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p.862-872. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.
- BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.
- CARDOSO, A. L. & GOMES (Org.). C. M. *Do Imaginário às Representações na Literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.
- CARVALHO, A. F. **Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem**. In *Literatura e Intersecções culturais*, MAGALHÃES, J. S. , RIBEIRO, J. CUNHA, F. p.28-34. Uberlândia EDUFU, 2008. CD-Rom.
- CHAVES, S. C. **Tal como um Boi, Ruminar, Digerir e Descobrir Novas Veredas**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. DUARTE, L. P et al. (Org.). p.746-751. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.
- COELHO, N. N. & VERSIANI, I. *Guimarães Rosa. (Dois Estudos)*. São Paulo: Quíron, 1975.

- FRYE, N.. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GARCIA, F. & KHALIL, G. M. & VOLOBUEF, K. **Vertentes do Insólito Ficcional**. ABRALIC, 2011.
- MARTINS, A.M. M. C. **Sorôco: sua viagem, sua vida**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. DUARTE, L. P. et al. (Org.). p.31-35. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.
- PIRES, A.D. **O Recado da Poesia (sobre o Alicerce Lírico da Narrativa Épica Rosiana)**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II* DUARTE, L. P et al. (Org.). p.72-77. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.
- RITER, J. C. **Os Fazeres da Morte em Guimarães Rosa**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p.354-359. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.
- ROSA, G. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 13ª ed., 1985.
_____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ROSENFELD, K. H. *Grande Sertão: Veredas. Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1992.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TURCHI, M. Z. **Tutaméia: O Tecido do Enredo e do Desenredo**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p.512-517. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.

i Eliane BATISTA, Doutoranda

Professora Assistente da Universidade Estadual de Maringá e Doutoranda pela Universidade Estadual de Londrina (UEM/UEL)
Departamento de Letras/UEM
profelianebc@uol.com.br