



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ORALITURA E ECUMENISMO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908-1967):
PAISAGENS SIMBÓLICAS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956).**

ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA

Foz do Iguaçu
2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**ORALITURA E ECUMENISMO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908-1967):
PAISAGENS SIMBÓLICAS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956).**

ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho

Foz do Iguaçu
2024

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

V658

Vieira, Elizabete da Conceição.

Orality and ecumenism in João Guimarães Rosa (1908-1967): symbolic landscapes in Grande Sertão: Veredas (1956) / Elizabete da Conceição Vieira. - Foz do Iguaçu-PR, 2024.
118 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.
Orientador: Marcelo Marinho.

1. Oralidade na literatura. 2. Guimarães, Rosa. 3. Ecumenismo. 4. Espiritualidade na literatura. I. Marinho, Marcelo. II. Título.

CDU 82.091(81)

ELIZABETE DA CONCEIÇÃO VIEIRA

ORALITURA E ECUMENISMO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908-1967): PAISAGENS
SIMBÓLICAS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956).

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura Comparada da
Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Marinho
UNILA

Prof. Dr. Luciano Melo de Paula
Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias
UNILA

Foz do Iguaçu, 30 de março de 2024.



ATA NÚMERO 01/2024

DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos trinta dias do mês de março de 2024, no horário das 09h00min às 10h52min, foi realizado, por webconferência, o exame de defesa de dissertação de autoria de **Elizabete da Conceição Vieira**, do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), cujo estudo intitula-se **“ORALITURA E ECUMENISMO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908-1967): PAISAGENS SIMBÓLICAS EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956)”**. A banca examinadora, constituída pelo professor Dr. Marcelo Marinho (Orientador - UNILA), pelo professor Dr. Felipe dos Santos Matias (PPGLC - UNILA) e pelo professor Dr. Luciano Melo de Paula (Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS), emitiu o seguinte parecer:

A banca considera a dissertação inédita, inovadora e relevante nos estudos sobre a obra de João Guimarães Rosa, sobretudo no tocante à espiritualidade e à emergente área da oralitura, e parabeniza a candidata por sua contribuição à teoria da oralitura e pelo amplo arcabouço teórico e crítico articulado em sua dissertação de Mestrado. Assim, aprova o estudo em sua versão atual e sugere pequenas alterações formais, assim como a publicação da dissertação em sua integralidade. Também aconselha a continuidade das pesquisas em nível de doutorado. Proclamado o resultado pelo presidente da banca examinadora, encerraram-se os trabalhos e, para constar, eu, Marcelo Marinho, lavrei a presente Ata, que assino, por via eletrônica, juntamente com os demais membros da banca, em documento a ser cadastrado no SIGAA da UNILA.

Resultado final: Dissertação Aprovada

A mestre terá o prazo de **60 dias** para apresentar ao professor-orientador a versão definitiva do seu trabalho, incorporando as reformulações exigidas pela banca examinadora. Eu, Marcelo Marinho, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, na qualidade de presidente da banca, e pelos demais membros avaliadores.

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCELO MARINHO
Data: 30/03/2024 19:28:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Marcelo Marinho
(Orientador - UNILA)

Documento assinado digitalmente
gov.br FELIPE DOS SANTOS MATIAS
Data: 30/03/2024 16:45:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Felipe dos Santos Matias
(UNILA)

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCIANO MELO DE PAULA
Data: 30/03/2024 11:05:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Luciano Melo de Paula (UFFS)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu professor orientador, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade. Por meio de suas orientações, foi possível me aventurar na escrita rosiana e me embrenhar pelos ocultos caminhos e longos atalhos de **Grande sertão: veredas**. Agradeço ao professor Marcelo Marinho pela confiança e solidariedade manifestadas desde o início até a concretização final das pesquisas, na forma da presente dissertação.

Agradeço especialmente aos professores Dr. Luciano Melo de Paula e Dr. Felipe dos Santos Matias, pelo interesse e disponibilidade em participarem da Banca de avaliação do trabalho e por suas respectivas contribuições para o resultado final do estudo.

Agradeço ao Ataíde Justino Filho, meu esposo e companheiro de longas primaveras, por fazer este percurso comigo, aconselhando, ajudando e acreditando em minha caminhada.

Durante o período do mestrado, laços de amizades foram fortalecidos, razão pela qual agradeço aos amigos que acreditaram em meu sonho e me ajudaram em diversos momentos, contribuindo para com a concretização de meus objetivos.

Meus sinceros agradecimentos à diretora da Escola Municipal Cecília Meireles, professora Caroline Gomes Cassanego, pelo apoio na minha formação como professora e pelas muitas palavras de incentivo durante esta longa jornada em que, ao mesmo tempo, eu cursava o mestrado e ministrava aulas em nossa querida escola.

Deixo meus agradecimentos à professora Maria Andréia da Silva Gusson, você enxergou o que há de melhor em mim desde o começo desta jornada. Às professoras Ana Marcia Ransolin e Luana Vailões, que sempre me inspiraram, incentivaram e muitas vezes compartilharam seu entusiasmo em relação aos meus estudos e sonhos. Às coordenadoras pedagógicas Graciela da Silva Barros e Juliana Gerhardt, meu agradecido reconhecimento por seu estímulo e fomento.

Agradeço aos meus alunos da Escola Municipal Cecília Meireles, com quem compartilho esta grande e prazerosa jornada em busca de saberes.

E dou graças a Deus.

*“Todas as pessoas sobrevivem sob o mesmo céu e
habitam a mesma ‘casa’, nosso planeta.”*
(José Marin)

RESUMO

Este estudo tem como objetivo percorrer o romance **Grande sertão: veredas** (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), com base em instrumental teórico em torno de aspectos conceituais e históricos da categoria estética denominada “oralitura”. Essa categoria é aqui entendida como modo tradicional de expressão comunicativa, de natureza poética e verbal, cuja transmissão interpessoal ocorre de forma acústica, em performances corporais, coletivas e gregárias. Portanto, como ponto de partida, propomos uma revisão histórico-bibliográfica em torno do conceito de “oralitura”. Em momento ulterior, trilhando e explorando pistas de leitura deixadas por Guimarães Rosa em sua obra **Grande sertão: veredas**, seguimos os movimentos e ritmos da oralitura, suas diversificadas manifestações nas páginas da obra do bardo mineiro, em estreito diálogo com as performances da oralitura no terreiro do sagrado e no terreno do profano. No tocante à conflituosa formulação do conceito de “oralitura”, confrontamos as ideias de Hampâté Bâ (2010), Aguirre (1992), Ferrer (2010), Friedemann (1999), Lisbôa (2020), Maglia (2016), Martins (1997), Mendizabal (2010), Thiong'o (2007) e Zirimu (1998), para logo contemplarmos, em perspectiva comparatista, os estudos pioneiros de Mário de Andrade (2002). De forma complementar, buscamos apoio em críticos pioneiros que analisam as vertentes regionalista e popular da obra rosiana, tais como Candido (1983) e Arroyo (1984). Para melhor compreensão do viés espiritual e ecumênico dessa obra, seguimos os estudos de Utéza (1994) e Campos (2006), em leitura contrastiva com recentes pesquisas publicadas por Marinho, em co-autoria com Castro (2021), Maciel (2021), Santos (2021), Silva (2019, 2020), Souza (2022) e Leal (2023). Com base nesse arcabouço crítico e teórico, percorremos a narração do próprio bardo Riobaldo, de forma a evidenciar o encontro de múltiplas espiritualidades em suas variadas manifestações diastráticas, diacrônicas e diatópicas – tal qual a linguagem utilizada pelo romancista mineiro. Caberia aqui lembrar que o próprio autor afirma se dedicar ao preparo de um “omelete ecumênico”, ou seja, uma obra poética que busca inspiração em todos os solos, em toda a terra habitada, no conjunto do universo, tal como indica a etimologia de “ecumênico” (do grego “οἰκουμένη”, oikumene, significado “mundo habitado”). Nesse sentido, buscamos identificar passagens textuais articuladas em torno da oralitura e do ecumenismo espiritual, enfeixadas em elementos de paisagem pretextualmente sertaneja.

Palavras-chave: Oralitura. Guimarães Rosa. Ecumenismo. Literatura e Espiritualidade.

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo recorrer la novela *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), a partir de instrumentos teóricos en torno a aspectos conceptuales e históricos de la categoría estética denominada “oralitura”. Esta categoría se entiende aquí como un modo tradicional de expresión comunicativa, de carácter poético y verbal, cuya transmisión interpersonal se produce de forma acústica, en actuaciones corporales, colectivas y gregarias. Por ello, como punto de partida, proponemos una revisión histórico-bibliográfica en torno al concepto de “oralitura”. Posteriormente, siguiendo y explorando las pistas de lectura dejadas por Guimarães Rosa en su obra *Grande sertão: veredas*, seguimos los movimientos y ritmos de la oralitura, sus diversas manifestaciones en las páginas del bardo de Minas Gerais, en estrecho diálogo con las actuaciones de oralitura en el terreiro de lo sagrado y el terreno de lo profano. Respecto a la contradictoria formulación del concepto de “oralitura”, confrontamos las ideas de Hampâté Bâ (2010), Aguirre (1992), Ferrer (2010), Friedemann (1999), Lisbôa (2020), Maglia (2016), Martins (1997), Mendizabal (2010), Thiong'o (2007) y Zirimu (1998), para luego considerar, desde una perspectiva comparada, los estudios pioneros de Mário de Andrade (2002). Para comprender mejor el sesgo espiritual y ecuménico de este trabajo, seguimos los estudios de Utéza (1994) y Campos (2006), en una lectura contrastante con investigaciones recientes publicadas por Marinho, en coautoría con Castro (2021), Maciel (2021), Santos (2021), Silva (2019, 2020), Souza (2022) y Leal (2023). A partir de este marco crítico y teórico, cubrimos la narración del propio bardo Riobaldo, con el fin de resaltar el encuentro de múltiples espiritualidades en sus variadas manifestaciones diacrónicas, diacrónicas y diatópicas – tal como el lenguaje utilizado por el novelista minero. Valdría recordar aquí que el propio autor afirma dedicarse a preparar una “tortilla ecuménica”, es decir, una obra poética que busca la inspiración en todos los suelos, en toda la tierra habitada, en el universo entero, como lo indica la etimología de “ecuménico” (del griego “οἰκουμένη”, oikumene, que significa “mundo habitado”). En este sentido, buscamos identificar pasajes textuales articulados en torno a la oralitura y el ecumenismo espiritual, incrustados en elementos de un paisaje campestre pretextual.

Palabras-clave: Oralitura. Guimarães Rosa. Ecumenismo. Literatura y Espiritualidad.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** -Três volumes da edição de Danças dramáticas do Brasil: tomo I, com 388 páginas, tomo II com 208 e tomo III com 326. Publicados em 1959, aos cuidados da livraria Martins Editora, de São Paulo.....38
- Figura 2** - Obra: Danças dramáticas do Brasil, reunidas por Oneyda Alvarenga.....40
- Figura 3** - Registro fotográfico de Mário de Andrade e capa de livro: Negro drama.....42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A ORALITURA, ENTRE O PROFANO E O SAGRADO: ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS.....	17
1.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO SOBRE A CATEGORIA CONCEITUAL DE ORALITURA: “COMO SE DE LITERATURA SE TRATASSE”?.....	19
1.2 ELEMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO PARA A ORALITURA: BREVE PANORAMA.....	24
1.3 MÁRIO DE ANDRADE E A ORALITURA: UMA NOVA VELHA HISTÓRIA	38
2 FORTUNA CRÍTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: DA PAISAGEM SERTANEJA AO “OMELETE ECUMÊNICO”.....	51
2.1 PAISAGEM SIMBÓLICA E CULTURA POPULAR EM GUIMARÃES ROSA: DA ORALIDADE À ORALITURA.....	51
2.2 ENTRE REGIONALISMO E ESPIRITUALISMO NA OBRA ROSIANA.....	58
3 PAISAGENS SAGRADAS E PROFANAS: ORALITURA E ESPIRITUALIDADE ECUMÊNICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS.....	62
3.1 ECUMENISMO E ESPIRITUALIDADE EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	63
3.2 O PACTO FAUSTIANO NA PERSPECTIVA DA ORALITURA.....	76
3.3 ORALITURA E ESPIRITUALIDADE ECUMÊNICA.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

“Não narrei nada à-tôa: só apontação principal, ao que crer posso.
Não desperdiço palavras.” (Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

Ao seguirmos os passos e vestígios deixados pela voz do narrador nas páginas de **Grande sertão: veredas**, alcançamos rapidamente a tradição oral da produção estética de povos ancestrais e logo chegamos a esse modo privilegiado de transmissão de saberes que, de uma geração a outra, ou entre congraçantes de uma mesma faixa etária, congrega, em um só corpo social, crianças, jovens, adultos e anciãos. Lembremos, por exemplo, daquela famosa saga de dois irmãos que, crianças abandonadas à própria sorte em uma floresta por eles desconhecida, salvam-se graças a pedrinhas astuciosamente deixadas atrás de si, as quais lhes permitem retomar o caminho de volta para casa. Esses marcos memoriais materializados nas trilhas de João e Maria poderiam talvez corresponder aos vestígios e pistas deixados por Riobaldo, personagem narrador do romance, nas curvas e enleios de sua vasta narração acústica de um passado mirífico e plurissignificante.

Ao recorrer a memórias inventadas ou experiências ficcionalmente vividas, ao articular lembranças poéticas e vestígios verbais, o ex-jagunço e agora fazendeiro abastado lança sobre o solo verbal suas pedrinhas memoriais, marcos de múltiplos caminhos a percorrer para o retorno à Casa. Por meio da privilegiada arte de narrar, Riobaldo encanta o leitor do romance e o convida a se envolver na errância e a trilhar as veredas do sertão rosiano, espaço simbólico repleto de indagações, recoberto por atávicas superstições, forças místicas, apelos ao sobrenatural e ao telúrico, finamente adereçado com oferendas votivas, crenças espirituais, rezas ecumênicas e profundos mistérios. A dicção poética de Riobaldo, ao ilustrar a arte de narrar por meio da voz, recorre não só à memória histórica e afetiva, mas ao ouvido, ao corpo sensorial, ao espaço de celebrações coletivas, às emoções gregárias, à sabedoria ancestral. Para essa tão viva arte da narração acústica, que une a audição e as performances espaciais do corpo, a presente dissertação toma o conceito de “oralitura” como referencial teórico.

O universo da oralitura faz parte da minha trajetória acadêmica desde a graduação, quando o interesse em explorar as diferentes facetas e aprofundar-me no entendimento do conceito conduziu-me, no ano de 2014, à concretização da pesquisa de TCC para obtenção do título de Bacharel em Letras - Artes e Mediação Cultural. Naquele momento, dei ênfase ao estudo da oralitura tal como se manifesta na obra do escritor José María Arguedas. Esse autor peruano, em seu romance seminal **Los ríos profundos**, reflete sobre a situação histórica do povo quéchua e sua memória, por meio

de uma obra na qual o leitor entra em contato com as canções celebradas (e graficamente reproduzidas) na própria língua desse povo autóctone de Abya Yala. Por esse viés, o escritor serve-se de fontes acústicas autóctones para reconstruir uma memória coletiva que, por sua vez, evidencia traços culturais ancestrais, especialmente no que se refere aos assim chamados “huaynos”, canções tradicionais andinas que se destinam a celebrações coletivas corpóreas e espirituais.

Em meados do ano de 2016, ingressei como professora efetiva da rede municipal da cidade de Foz do Iguaçu, trabalhando com o Ensino Fundamental. Lecionando em uma escola de bairro, busquei formas pedagógicas de tornar o processo de ensino-aprendizagem uma prática cotidiana mais lúdica e prazerosa. Nesse contexto, as manifestações da oralitura, tais como a contação de histórias infantis, as canções populares, cantos indígenas, anedotas, causos, lendas, contos, poemas espontâneos, literaturas de cordel, passaram a fazer parte da minha prática pedagógica. Buscando ampliar e aprofundar meu conhecimento sobre o conceito de oralitura, iniciei o Mestrado em Literatura Comparada em 2022, em busca de novos olhares para esse conjunto de práticas fruitivas sonoras, hoje agrupadas sob a categoria de “oralitura”.

Ao longo desta pesquisa, pretende-se identificar um referencial teórico pertinente e, se assim me for facultado, desenvolver eventuais reflexões inéditas que melhor permitam o discernimento sobre o universo das produções estéticas orais, marca característica de comunidades prioritariamente acústicas, produções que serão aqui tomadas sob a denominação de “oralitura”. Quando, no presente estudo, nos referimos às manifestações da oralitura para muito além da mera arte de narrar vocalmente, aludimos a manifestações populares como, por exemplo, cantos e danças narrativas populares, saudações devotas, cortejos votivos, acontecimentos estéticos performáticos, brincadeiras coletivas e jogos gregários infantis, em meio a uma miríade de outras possibilidades expressivas. Essas manifestações da oralitura, tão presentes no cotidiano social de grupos étnicos e comunidades tradicionais, contribuem para a ampliação e fortalecimento dos laços afetivos entre os membros das respectivas comunidades.

Nessa perspectiva, este trabalho tem por objetivo desenvolver e apresentar um abrangente panorama sobre a conceituação da categoria estética a que se batizou como “oralitura”, em leitura comparatista com seus desdobramentos na obra de Guimarães Rosa. Tratando-se de uma prática recorrente nas manifestações culturais populares, essa arte viva transmite-se como herança de atores sociais que são fiéis depositários da memória e ágeis difusores de tradições, saberes e conhecimentos de um grupo, de uma comunidade. Uma das múltiplas denominações conferidas a esses atores sociais é aquela de “griô”, que corresponde aos “contadores de histórias, genealogistas,

mediadores políticos, contadores, cantores e poetas populares que vivem em alguns países africanos” (BRASIL, 2014, p. 33), tal como se lê nessa publicação do Ministério da Educação, realizada em co-edição com a Unesco, cuja tiragem de 150.000 exemplares impressos e acesso livre ao volume digital poderiam indicar uma nítida viragem decolonial em segmentos específicos dos estudos em poéticas, bruscamente interrompida pelo golpe de estado de 2016 e suas nefastas consequências.

No presente estudo, portanto, buscaremos definir outras categorias de ativos praticantes da oralitura em tempos modernos, cuja atuação por vezes é mediada, nos dias de hoje, também pelas correções e evolutivas tecnologias de informação e comunicação.

Em sua condição de forma de expressão oral de natureza poética, que resulta em uma performance de voz, corpo e memória, buscaremos elementos e fragmentos da “oralitura” nas páginas de **Grande sertão: veredas**, em convergência com múltiplas espiritualidades de diversas formas e matrizes. A obra rosiana, em uma primeira leitura, é emoldurada por uma paisagem imaginária do sertão, e as ações transcorrem em um espaço geográfico hostil e marcado pela violência, em ambiente agreste afastado de centros urbanos letrados, em cujo âmbito a destreza verbal e a força física são indispensáveis para a sobrevivência social. Sobre tal espaço simbólico, assim discorre Riobaldo, o bardo narrador:

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade (ROSA, 2019, p. 14).

Pelos caminhos poéticos que conduzem o leitor do violento sertão pretextual aos misteriosos “céus gerais” e ao espaço simbólico da transcendência, a oralitura é mimeticamente simbolizada pela performance da voz poética de Riobaldo, ex-jagunço que recorre à memória e lança pedrinhas memoriais por sobre as veredas do sertão. O narrador dispara reiterado convite para que os leitores participem ativamente de causos, histórias, lendas, provérbios, rezas e cantos, em busca da possibilidade de questionar, duvidar, experimentar novas trilhas de leituras e se maravilhar diante de espantosas eventualidades interpretativas.

Se, como afirma Riobaldo, “O sertão está em toda a parte” (ROSA, 2019, p. 14), espalhando-se e espelhando-se generosamente sobre todos os pontos de nossa morada física transitória, de nosso oikos terrestre, é de essencial importância considerar que o termo “ecumênico”, segundo Houaiss (2001), remete ao “gr. oikoumenikós, ê, ón 'do ou aberto para o mundo inteiro', pelo lat. oecumenicus, a, um 'universal, de todo orbe’”.

Assim, o presente estudo lança um olhar perquiridor sobre a construção poética desse sertão doravante “ecumênico”, um espaço transcendental que “congrega

peças de diferentes credos ou ideologias”, para aqui retomarmos, uma vez mais, as palavras de Houaiss (2001). Cabe aqui ressaltar que o leitor encontrará, ao longo das páginas do presente estudo, inúmeras e indispensáveis remissões e referências a esse dicionário da língua portuguesa. Haja vista a escrita polissêmica do poliglota romancista mineiro, assim como sua propensão ao emprego lúdico e logográfico das palavras, sempre marcado por retrospectos etimológicos, por prospecções diastráticas, diatópicas e diacrônicas da língua, por neologismos e cultismos, tomo como um dever irrecusável a permanente consulta ao dicionário originalmente concebido e elaborado pelo filólogo Antônio Houaiss (1915-1999).

Ainda que esse abrangente e fecundo dicionário esteja hoje aos cuidados de uma equipe de profissionais da qual Houaiss já não faça mais parte (pelo menos fisicamente), rogo ao leitor que me conceda até mesmo sua cordial anuência para tomar esse instrumento institucional da cultura, da língua e da história brasileiras como um ser vivo, um ente único, simbolicamente personificado, um companheiro de viagem que me guia pelas estradas do sertão rosiano. Por vezes, no curso da presente dissertação, poderei até mesmo interpelar, em apóstrofe, esse indispensável amigo na extraordinária viagem rumo ao conhecimento, como no caso em que sua definição para “oralitura” resvala pelas perigosas bordas do precipício...

Nessa perspectiva, buscaremos os elementos constitutivos e fragmentos esparsos de oralitura que se distribuem ao longo da obra rosiana e conduzem o leitor atento pelas veredas do sertão de Riobaldo, em cujo solo se manifestam espiritualidades de distintas origens geográficas e matrizes étnicas. Assim, por meio da criteriosa observação de marcas de espiritualidade que brotam do árido torrão sertanejo, buscaremos possibilidades de sentidos previamente sugeridas por estudos dedicados à receita culinária do “omelete ecumênico” rosiano, pista de leitura indicada pelo próprio romancista em entrevista concedida a Haroldo de Campos:

Dizem que o Rosa é regionalista e coisa e tal. Ele ria, dava uma risadinha bem típica dele e dizia assim: “Ah!, eu me divirto muito com isso, porque dizem ‘o Rosa ali, aquela paisagem, aquele crepúsculo mineiro’, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que vi na Holanda, misturei com algumas coisas que vi em Hamburgo, misturado com algumas coisas de Minas, misturei tudo aqui e fiz, joguei lá, e as pessoas dizem que só estou pintando uma cena do interior de Minas e estou é fazendo uma espécie de **omelete ecumênico** (CAMPOS, 2006, s.p. Grifo nosso.).

No que se refere ao conceito de paisagem, trabalharemos sua definição em estreita observância ao que sugere a historiadora Giuliana Andreotti, quando afirma que a paisagem “marca o homem do qual é marcada, reflete-o, dele é a história”

(ANDREOTTI, 2012, p. 8). Em um de seus estudos em que trata de refletir sobre a teoria da paisagem, a autora do livro **Paisagens culturais** assim discorre sobre o tema:

a paisagem pode ser considerada “o poema que narra os eventos humanos em seu desenvolvimento: a composição na qual o homem escreveu tudo o que tem estado na ética, na estética, no pensamento, na guerra e na paz, no progresso ou na decadência, na carência ou na abundância, na história ou no mito, nos momentos de religiosidade ou de agnosticismo (ANDREOTTI, 2012, p. 8).

No tocante ao conceito de paisagem e seus desdobramentos, o leitor terá grande proveito em considerar o abrangente estudo realizado por Juliana Aparecida Leal (2023), em cujas páginas articulam-se noções teóricas e dezenas de imagens ilustrativas, tanto no que se refere às divergentes teorias sobre o construto social denominado “paisagem”, quanto no que tange à aplicação dessas teorias sobre o corpus poético da obra de Guimarães Rosa – ou, mais especificamente, o conto intitulado “O recado do morro”.

Paralelamente, retomaremos o conceito de espiritualidade articulado pelo antropólogo e comunicólogo Gustavo de Castro Silva em conjunto com o crítico literário Marcelo Marinho (2020, p. 36), no sentido de que “a espiritualidade apresenta-se como uma intuição ou sentimento aberto, fluído, muitas vezes indeterminado, mais próximo de uma vontade do Divino do que propriamente de um modelo institucionalizado de fé”. Na esteira aberta pelas ideias acima expostas, buscamos analisar novas possibilidades para explorar o imaginário das espiritualidades, agora pelo viés ecumênico, emolduradas por uma paisagem sobre a qual transitam personagens que abraçam ou rechaçam regras e normas estabelecidas, no tocante ao plano espiritual e religioso.

Por esse prisma, partiremos da hipótese de que esses personagens, assim como os espaços que eles ocupam, tais como aldeias, matas, capões, estradas, caminhos, edificações rústicas ou populares, acidentes geográficos, formações geológicas, em confronto com a ausência de marcadores espaciais ou temporais, habilmente articulados com cenários, vestuário, alimentos ou ingredientes culinários, plantas e animais, fornecem os ingredientes votivos para pensarmos o “omelete ecumênico” de Guimarães Rosa.

Para tanto, veja-se aqui a frase lançada por Riobaldo logo ao início do romance: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2019, p. 20). Tal afirmação será tomada como ponto de partida para pensarmos a construção poética do “omelete ecumênico”, uma forma de apropriação narrativa de múltiplas espiritualidades, para além das fronteiras artificiais e arbitrárias de religiões institucionalizadas e suas conflitivas vertentes. Assim,

propomos desenvolver um estudo que contempla o romance **Grande sertão: veredas** numa perspectiva cultural e espiritual marcada pela busca da universalidade.

Assim, no capítulo I, o estudo dedica-se a articular teoricamente o conceito de “oralitura”, partindo-se de uma revisão bibliográfica sobre aspectos conceituais e históricos da noção de “oralitura”, de sua origem etimológica e de uma breve história do controverso surgimento do vocábulo e do conceito. Após apresentarmos um panorama sobre as reflexões decoloniais desenvolvidas após os anos de 1960, as quais se desdobram e se multiplicam no primeiro quartel do século XXI, elaboramos um painel sobre as pioneiras ideias propostas por Mário de Andrade ao longo de sua trajetória de pensador rapsodo, interrompida por sua morte no ano de 1945. Como teremos talvez a ocasião de constatar em sua obra póstuma, o autor de **Macunaíma** tece inúmeras reflexões sobre as formas de manifestação da oralitura, ainda que o termo seja ulterior a seu falecimento.

Já no capítulo II, apresentamos uma breve revisão bibliográfica sobre a fortuna crítica de Guimarães Rosa, contemplando, sobretudo, as vertentes regionalista e espiritual, em razão de sua maior relevância para o presente estudo. No tangente à vertente regionalista e popular, o presente estudo abarca os estudos de Antonio Candido (1983), Leonardo Arroyo (1984) e Davi Arrigucci Júnior (1994). Como ponto de partida para a compreensão da vertente espiritual, adotamos os estudos de Francis Utéza (1994), Vilma Guimarães Rosa (2008) e Haroldo de Campos (2006). Por fim, no que se refere ao ecumenismo rosiano, buscamos apoio em recentes estudos publicados por Marcelo Marinho, em coautoria com David Lopes da Silva (2019, 2020), Gustavo de Castro Silva (2020), Josemar de Campos Maciel (2021, 2022), Juliana Aparecida Leal (2023), Mirian Santos de Oliveira (2021) e Viviani Busko Souza (2022).

Com esteio nas ideias articuladas nos dois primeiros capítulos, seguimos então para o capítulo III, dedicado a uma análise contrastiva de **Grande sertão: veredas**, cujo ponto de partida é esta declaração de fé ecumênica lançada pelo bardo Riobaldo, que aqui retomamos e reiteramos: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2019, p. 20). Tal afirmação nos convida a seguir os movimentos espiralados de personagens pretextualmente sertanejos, seus conhecimentos, suas crenças, descrenças, fé, convicções, ensinamentos, superstições, observando assim os personagens que vão se construindo no transcorrer do longo monólogo de Riobaldo. Nessa perspectiva, buscaremos significados implícitos que possam revelar ou sugerir espiritualidades emergentes na paisagem sertaneja rosiana.

1 A ORALITURA, ENTRE O PROFANO E O SAGRADO: ASPECTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

“Na África, quando morre um ancião, é toda uma biblioteca que se queima.” (Amadou Hampâté Bâ)

“Conversamos de coisas miúdas em valor alheio, e eu tive uma influência para contar artes de minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom.” (Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

A arte de narrar causos, lendas, histórias e relatos sagrados é uma prática pluri milenar, transcontinental, ancestral, ecumênica, pluri étnica e assume um lugar mais que privilegiado nas performances de manifestações culturais populares, que também incluem a recitação de fórmulas mágicas propiciatórias, rezas, saudações votivas, ditados e provérbios, anedotas, chistes, adivinhas, cantigas de ninar, coplas, quadrinhas, repentistas, trava-línguas. Aedos, rapsodos, vates, troubadours, bardos, griôs, repentistas, cordelistas, cantadores, rappers, slammers, piadistas e contadores de causo são alguns entre os títulos atribuídos aos praticantes dessa arte pluri milenar, sempre viva, intensa e atual, confraria poética à qual poderíamos acrescentar os sacerdotes e pregadores de múltiplas orientações religiosas: padres, pastores, monges, ímanes, rabinos, xamãs, babalorixás, ialorixás, pajés, lamas, oradores kardecistas etc.

A esse amplo e diversificado grupo de praticantes da oralitura, seria possível ainda acrescentar rezadores, curandeiros e carpideiras, entre outros tantos celebrantes individuais de cerimônias ritualísticas de natureza encantatória, por vezes alheios a congregações e grupos religiosos socialmente instituídos. Trata-se de uma prática coletiva e gregária que contribui para a compreensão do mundo em que vivemos, da percepção do que está ao nosso redor e da função da linguagem que nos permite fruir e explicar esse mundo.

A arte de narrar integra as múltiplas manifestações da oralitura e tem importância fundamental no âmbito educacional, contribuindo para com a formação das relações sociais e das regras de convívio, do prazer da fruição poética, do respeito aos anciãos, na produção de novos conhecimentos, na reflexão e criatividade. Nas rodas de contação de histórias infantis e causos adultos, nas performances dos cantos coletivos como rodas de capoeira e cerimônias espirituais, nos cortejos religiosos ou danças dramáticas seculares, nas reuniões de família e de amigos em torno de adivinhas e chistes provocativos, crianças, jovens adultos e anciãos se juntam para compartilharem o prazer de celebrar o mágico som da voz humana e da sabedoria ancestral. Walter Benjamin (1892-1940), o renomado crítico literário e filósofo judeu alemão, assim discorre sobre a natureza aberta da arte de narrar, em contraponto às técnicas protocolares de

suscintamente informar o leitor apressado sobre fatos banais e desprovidos de qualquer transcendência:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte na narrativa está em evitar explicações. (...) informação, só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive neste momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega, Ela conserva as suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1987, p. 203).

A tradicional e pluri milenar arte da narração acústica e melódica está viva, por exemplo, na herança dos griôs, em sua condição de “bibliotecas vivas da tradição oral de vários povos africanos”, fiéis depositários que assumem a honrosa incumbência de “guardar e transmitir a história do seu povo” (BRASIL, 2014, p. 33). Com o escritor e etnólogo malinês Amadou Hampâté Bâ (1901-1991), cujos estudos pioneiros são de fundamental importância para pesquisas sobre o tema que nos ocupa na presente dissertação, vale sublinhar as seguintes ideias:

Os griôs classificam-se em três categorias: os griôs músicos que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã etc). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores de música antiga e, além disso, compositores; os griôs embaixadores e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa; os griôs genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que, em geral, são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.193).

Nas últimas e mais recentes décadas, a esse conjunto de práticas fruitivas sonoras atribuiu-se o nome de “oralitura”, em tradução do francês “oraliture”. Este capítulo se dedica a discorrer sobre o surgimento, a formação e a definição dos conceitos conflitivos em torno dessa categoria poética, ao mesmo tempo em que se propõe a perscrutar sua relevância social e certos aspectos de sua prática no âmbito do sagrado e do profano, no âmbito de uma paisagem imaginária em que natureza e cultura se articulam de forma a criarem possibilidades de sentido para a existência humana, no plano transcendente ou na dimensão imanente, ainda que, segundo orienta Hampâté Bâ (2010, p. 162), “dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”.

Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 172), ao analisar o universo e o poder da fala no contexto da oralitura, sustenta a ideia de que “a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (yaa-warta, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida

e ação”. A presente dissertação, com esteio nas palavras de Hampâté Bâ, destina-se a explorar trilhas e caminhos do ser-tão com base em pistas de leitura deixadas por Guimarães Rosa em **Grande sertão: veredas**, seguindo os movimentos e ritmos da oralitura, as formas como ela se manifesta na obra do bardo mineiro. Propomos, nas páginas abaixo, um breve panorama sobre os aspectos conceituais e históricos do termo “oralitura”, aqui tomada como categoria para definir uma forma de expressão verbal de natureza poética, transmitida por meio acústico e corporal, em performances coletivas e gregárias. Na sequência do trabalho, dialogaremos com distintas performances da oralitura no terreiro do sagrado e no terreno do profano.

1.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO SOBRE A CATEGORIA CONCEITUAL DE ORALITURA: “COMO SE DE LITERATURA SE TRATASSE”?

Ao longo da última década, o termo “oralitura”, corrente em língua espanhola, vem se afirmando também em língua portuguesa, em detrimento de “oratura”, vocábulo primevo forjado para traduzir “oraliture”, cuja origem, ainda que recente, é disputada por teóricos e poetas nos espaços em que se discorre sobre poéticas ágrafas de expressão popular, sobretudo de matriz africana ou ameríndia, cuja principal característica é o fato de serem praticadas de forma oral ou transmitidas de forma acústica, como passaremos agora a discutir.

O termo “oralitura” corresponde a um conceito ainda em disputa e formação, tendo surgido na segunda metade do século XX, em um contexto de pensamento e combate decolonial. O termo vem ganhando espaço considerável em diversos estudos mais recentes, como revela o mecanismo de busca indexada do Google, quando se rastreia o hipertexto à procura de textos acadêmicos, com apoio simultâneo nas palavras-chave “oralitura” e “abstract”. O somatório remonta, na data de 17 de fevereiro de 2024, a mais de oito mil resultados, entre livros, artigos, teses e dissertações. Ao substituímos “oralitura” por “oratura”, os resultados alcançam a soma de cinco mil ocorrências.

O termo “oratura” foi originalmente criado pelo linguista ugandês Pio Zirimu, na década de 1960, para contemplar as manifestações estéticas transmitidas de forma acústica na África, ainda que a maternidade do termo esteja hoje em disputa nos meios acadêmicos. Note-se que aqui adotamos “transmissão acústica” para se evitar qualquer possibilidade de confusão com o termo “oral” ou “oralidade”, o qual, segundo Houaiss, assim se define:

ORALIDADE: “substantivo feminino. 1 qualidade, estado ou condição do que é oral. Ex.: a o. de certas tradições. 1.1 exposição oral; parte oral de um discurso. 1.2 caráter ou condição de línguas ou povos ágrafos; parte oral ou uso falado de

uma língua. Ex.: a o. do tronco lingüístico tupi. 1.3 Rubrica: termo jurídico. procedimento exclusivamente verbal” (HOUAISS, 2001).

Cabe sublinhar, desde já, que o pedagogo e historiador José Miguel Lopes assim discorre sobre as assim chamadas “comunidades acústicas”:

Designamos por cultura acústica a cultura que tem no ouvido, e não na vista, seu órgão de recepção e percepção por excelência. Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora (LOPES, 1999, p. 69).

Com base nessa importante distinção conceitual, buscaremos, ao longo do presente estudo, articular argumentos em contraponto à espantosa aberração que se encontra na seguinte definição proposta por Houaiss:

ORATURA: “n substantivo feminino. Rubrica: lingüística. conjunto de saberes, fazeres e crenças retidos oral e mnemonicamente pelas **sociedades primitivas, como se de literatura se tratasse**, mas **antes do advento das letras** e suas decorrências na história do homem” (HOUAISS, 2001. Grifo nosso).

“Sociedades primitivas”? “Como se de literatura se tratasse”? “Antes do advento das letras”? Como assim, Monsieur Houaiss? A oralitura corresponderia então a um mundo revoluto, ultrapassado? Um mundo obsoleto, antiquado, antigo, desatualizado, arcaico, passado, vetusto, cediço, atrasado, defasado, morto, superado, transposto, decorrido, excedido, sobrepujado? Uma sociedade falecida, defunta, cadavérica, extinta?

Penso aqui em meu querido e finado avô, Josino Ponciano, conhecido praticante da oralitura e da cura mediada por plantas medicinais em algum lugar mirífico na divisa entre Minas Gerais e Bahia, que nos contava, à família e aos amigos reunidos em roda em torno do fogão à lenha, estórias encantadas sobre seres ainda mais encantados que habitavam bosques, florestas e pradarias, junto a sangas mágicas e cachoeiras das quais saíam curupiras, duendes, mulas sem cabeça, boitatás, botos cor-de-rosa, sacis pererês, sapos cururus e distintos seres místicos que nos agraciavam com a satisfação imaginária de nossos sonhos e desejos, povoando nossas vidas.

Seria Vô Josino, meu tão querido e saudoso ancestral, esse ser “primitivo” de que trata o dicionário Houaiss? E quando, em sala de aula, eu própria, no prazeroso ofício de professora, conto a meus alunos estórias de seres como Boicy, Naipi e Tarobá, também me invisto nessas “sociedades primitivas” que, ao que tudo indicaria, o conceituado dicionário lança nos escaninhos do ninguneio, do silenciamento e da invisibilização, “antes do advento das letras”, praticando da mais autêntica poesia “como se de literatura se tratasse”? E o pastor da congregação, quando reconta, encena e reinterpreta, em alto e bom som, os relatos maravilhosos sobre anjos que falam e espantosos milagres nas dunas e falésias do mágico deserto, de galos que anunciam o

arrependimento, de seres que caminham sobre as águas e multiplicam pão e vinho, seria esse reverendo pastor o tal do ser “primitivo”? Que dizer dos demais sacerdotes de diferentes profissões de fé, sejam eles pajés, babalorixás, ialorixás, rabinos, imames, padres, bispos, cardeais ou papas, gurus, lamas ou xamãs? Ao que tudo indica, essa entrada do dicionário Houaiss foi elaborada, às escondidas, por algum filólogo putativo, talvez possuído pelas assombrações do mais preconceituoso e excludente etnocentrismo eurocêntrico, misógino e patriarcal.

Para levar esta reflexão adiante, retomo aqui o célebre dicionário de língua portuguesa, aqui propositadamente personificado na figura do mais que eminente filólogo brasileiro, para relembrar esta definição relativa ao vocábulo “estória”:

n substantivo feminino, 1 Diacronismo: antigo. m.q. história. 2 (1912) Regionalismo: Brasil. narrativa de cunho popular e tradicional; história”, cuja etimologia remete a “ing. story (sXIII-XV) 'narrativa em prosa ou verso, fictícia ou não, com o objetivo de divertir e/ou instruir o ouvinte ou o leitor', do anglo-francês estorie, do fr.ant. estoire e, este, do lat. historia,ae; f.divg. de história adotada pelo conde de Sabugosa com o sentido de narrativa de ficção, segundo informa J.A. Carvalho em seu livro *Discurso & Narração*, Vitória, 1995, p. 9-11; f.hist. sXIV estorya (HOUAISS, 2001).

Pois bem, nos dias de hoje, o termo “estória” retorna com força à variante brasileira da língua portuguesa, talvez em razão do empenho poético e da energia demiúrgica do polígrafo escritor mineiro, que assim se manifesta no tocante à sua preferência pela forma lexical que sabe a arcaísmo e a sachê de lavanda no guarda-roupa da vovó: “A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 2017, p. 25). Cabe lembrar que, em sua etimologia, “anedota” se define nestes termos:

Do gr. anékdota 'coisas não publicadas', neutro plur. substv. de anékdotos,os,on 'não publicado, inédito'; título da história secreta, cheia de detalhes sobre os personagens de seu tempo escrita em adendo de sua História das guerras de Justiniano pelo historiador grego Procópio (sV e VI d.C.) (HOUAISS, 2001).

Destarte, em seu discurso reiteradamente alusivo e elusivo, Rosa parece propor que se tome “estória” como uma forma de relato inédito, ainda não impresso ou graficamente publicado, vivo e autônomo, animado e personificado (“quer-se”, frisa o poeta...), o qual, no tecido de suas tramas secretas e palimpsésticas, porta os rizomas de novas histórias inéditas, sempre por fora e além do corpo da história, sobretudo as que já se encontram distribuídas e cristalizadas sobre a superfície rasa de suportes letrados, em contraponto àquilo que se gesta nos profundos abismos do ser humano, ser-tão – corpóreo, psíquico ou espiritual. Que se registre aqui, portanto, a significativa soma de mais de 2.720.000 de ocorrências para “estória”, esse termo considerado (por quem mesmo?) arcaico, em consulta ao mecanismo de busca Google, na data de 15 de

fevereiro de 2024. Tal aspecto parece indicar a existência de uma lacuna lexical na precisa fratura entre o canônico “história” e o alternativo “estória”, para a qual o escritor mineiro adota uma solução já existente na língua portuguesa: o saboroso e histórico “estória”. No presente estudo, acompanharemos, sem reservas, o rapsodo bardo poliglota.

Por outro lado, o **Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana** (DELC), que hoje já não mais se encontra disponível em linha, assim definia “oralitura”, no ano de 2014:

“El término ‘oralitura’ se utiliza para referirse a las formas artísticas verbales de las comunidades afrocolombianas e indígenas, y el de tradición oral, más específicamente, para la de índole hispánica. Enrique Ballón Aguirre concibe ambas nociones como literatura ancestral, para el caso de la ‘oralitura’ y como literatura popular en lo que se reconoce como ‘tradición oral’. Se entiende como todas aquellas manifestaciones literarias no escritas, que han sido denominadas como oralitura y se presentan como leyendas, cuentos, cantos, coplas, romances, rimas, entre muchos otros géneros de carácter lírico, dramático, oratorio y narrativo. La oralitura se diferencia de la etnoliteratura en la medida en que esta última realiza una elaboración escrita con base en la expresión estética oral, es pues, una reelaboración; por su parte, lo ‘oraliterario’ se caracteriza por conservarse en la tradición como texto oral. No cualquier texto oral es literario, ni hace parte de la tradición oral, puesto que también se habla de historia oral que se compone por relatos de testigos. La tradición oral se caracteriza por transmitirse de generación en generación y se divide en diversos tipos: superficiales informales y formales como las genealogías, tradiciones de génesis, y tradiciones literarias, estas últimas privilegian un criterio estético que alude tanto al lenguaje como a los temas sobre los que versan los textos” (apud VIEIRA, 2014, p. 10).

Optamos por retomar esta definição, como ponto de partida para nosso estudo, ainda que tal texto já não esteja acessível em linha, em sua versão original ou em textos que dela decorrem. Felizmente, esse fragmento está registrado em meu TCC, datado de 2014, ao qual recorro, à guisa de memória sobre saberes e silenciamentos programáticos, a título de alerta decolonial sobre o epistemicídio em termos de práticas estéticas. Vejamos, por exemplo, que esse dicionário, agora extinto, recorre à noção de “etnoliteratura”. Ora, se toda literatura é resultado do construto coletivo de um povo ou uma comunidade étnica ou idiomática, pode-se dizer, do ponto de vista da sociolinguística, que o termo “etnoliteratura” é redundante, tanto quanto “etnodesign” ou outros “etnos” que tendem a consagrar a ideia de supremacia hierárquica e hegemônica de uma suposta estética universal – eurocentrada, diga-se de passagem.

Segundo célebre afirmação do escritor malinês Amadou Hampâté Bâ, “na África, cada ancião que morre é uma biblioteca que se queima”. Na perspectiva do presente estudo sobre poesia e ancestralidades, cabe frisar que os termos “oratura” (em português) e “oralitura” (em espanhol) indicam formas de expressão oral de natureza poética, enquanto o vocábulo “oralidade” remete ao ato da fala espontâneo, sem intento ou efeito estético. O vocábulo “oralidade”, segundo a definição do filólogo Antônio

Houaiss, remete àquilo que “é relativo à boca; que se produz na boca; que se propaga se transmite pela boca; que não é ou não está escrito; dito, realizado ou expresso de viva voz; verbal” (HOUAISS, 2001). No plano dos estudos literários, muitas vezes por falta de conhecimento, engajamento social ou interesse participativo pelo conceito decolonial de “oralitura”, ou seja, por sua condição de fenômeno poético e importante manifestação estética de comunidades acústicas (entre as quais se incluem as sociedades ágrafas), as expressões “oralidade”, “literatura oral” ou “etnoliteratura” entram em cena para tentar categorizar esse fenômeno de larga amplitude e incidência social. Portanto, explicar sobre a distinção conceitual entre “oralitura” e “oralidade” é fundamental para o presente exercício de reflexão crítica.

Destarte, o filólogo e teórico da literatura Juan José Prat Ferrer (2010) está entre aqueles que relembram que “oratura” é um termo conceitual proposto pelo linguista ugandês Pio Zirimu, em contexto estético e decolonial, na década de 1960. No tangente ao assunto em questão, Nina Friedemann (1999) afirma que o termo surge como uma proposta conceitual destinada a acusar e criticar a hierarquização do conceito canônico, hegemônico, etnocêntrico e acadêmico de “literatura”. Nessa perspectiva, Ferrer assim discorre sobre a questão:

Del debate que se produjo en diversas universidades africanas sobre la hegemonía de las lenguas europeas y la problemática de la adaptación de los conceptos que se manejan en estas lenguas a la realidad africana, surgió el término oratura (orature en inglés y francés). El lingüista ugandés Pio Zirimu, el novelista keniano Ngũgĩ Wa Thiong'o, profesor de literatura comparada de la universidad de California en Irvine, y la profesora universitaria de arte Micere Mugo, también keniano, fueron los primeros que abogaron por el uso de esta palabra (FERRER, 2010, p. 26).

Contudo, a origem do termo permanece em disputa. Por exemplo, entre muitos estudos publicados sobretudo no Brasil e no Canadá, destacamos um artigo em que Camila de Matos Silva e Sávio de Freitas, talvez um pouco apressadamente, apresentam um breve arrazoado em cujas linhas defendem a ideia de que o termo “oralitura” teria sido inventado, já na década de 1970, pelo linguista e sociólogo haitiano Ernst Mirville (1940-2021), ativista engajado no combate pela valorização da língua crioula praticada no Haiti, assim como das narrativas acústicas populares “sobre a resistência negra e sobre os horrores da escravidão” (SILVA; FREITAS, 2016, p. 229), geralmente contadas à noite, em sessões ritualísticas devotadas a celebrar a ancestralidade africana e o idioma popular daquele país, uma variante insular da língua francesa, amplamente ressignificada e adaptada à gramática das línguas fongbé e igbo.

Na mesma perspectiva, Francesca Bassi, Rubens da Cunha e Danilo Barata (2020) também sustentam a eventual possibilidade de que teria sido Ernst Mirville

o inventor do conceito que, ao tratar das poéticas acústicas das Antilhas, corresponderia ao “conjunto de criações não escritas de uma comunidade” e teria sido criado em contraponto à expressão “literatura oral”, de cunho oximórico, paradoxal, hierarquizante e excludente (BASSI et al, 2020, p. 352). De acordo com Margarete dos Santos (2012), no curso da década de 1980, escritores das Antilhas, fortemente engajados na incansável luta por imprimir um viés decolonial a suas produções e manifestações poéticas destinadas à transmissão acústica, passam a rechaçar o termo “oralidade” e a fazer uso do termo “oralitura”.

No tangente às características distintivas dessa prática estética, Leda Martins (1997, p. 77) afirma que a oralitura, em sua performance vocal e corporal, “indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade”. Como definir os múltiplos aspectos sócio-estéticos que a oralitura implicaria? Para encontrarmos elementos de resposta para essa importante questão, buscaremos lançar, nas próximas páginas, um breve arrazoado de considerações com base em reflexões propostas por autores estrangeiros, para logo nos focarmos em importante e volumosa produção de Mário de Andrade a respeito do tema, ainda que sob outra denominação, uma vez que o vocábulo “oralitura” somente vem à luz duas décadas após a morte do autor de **Macunaíma**, esse poético mosaico textual qualificado por seu próprio criador como “rapsódia”, isto é, compilação recitada de obra sonora formada de trechos poéticos de autoria alheia (geralmente anônima ou coletiva), ou, no plano das produções acústicas, “peça musical de forma livre que utiliza ger. melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais” (HOUAISS, 2001). Caberia aqui frisar, desde já, que os rapsodos são aqueles mediadores profissionais encarregados de percorrer a Grécia, na antiguidade, exercendo o ofício de compendiar, adaptar ao público ouvinte e recitar mosaicos verbais de poemas alheios, em alto e bom som, no curso de eventos ritualísticos realizados em locais, dias e horários propícios e propiciatórios.

1.2 ELEMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO PARA A ORALITURA: BREVE PANORAMA

Como ponto referencial, a presente seção desta dissertação destina-se a explorar as principais características da oralitura, tal como foram abstraídas e compendiadas em revisão bibliográfica ao longo do presente estudo, no bojo das reflexões desenvolvidas por múltiplos autores, de distintas origens geográficas, extrações étnico-culturais e instituições de pesquisa. Para fins didáticos e argumentativos, elencamos aqui uma lista sintética das características intrínsecas da oralitura, as quais

serão ulteriormente analisadas e comentadas, nas páginas que seguem: memória coletiva; afetividade compartilhada; criatividade renovada e ressignificativa; saberes tácitos coletivos e ancestrais; expressividade corporal (visão, audição, tato, olfato e paladar); veiculação prioritariamente acústica (ênfatazada por meio dos cinco sentidos); prática gregária; protocolos rituais; autoria coletiva ou indeterminada; evento único e irrepetível; devoção cúlrica; significação transcendental; espaços votivos; tempos propícios e propiciatórios (ao longo do dia, da semana ou do ano); narrativas exemplares dramatizadas; socioleto popular e/ou regional; registro sociolinguístico popular; temas relativos aos segmentos sociais e invisibilizados, subalternizados e ninguneados. Nesse contexto, nosso estudo parte do pressuposto de que a oralitura corresponde a um conjunto de práticas frutivas de natureza acústica, mas igualmente multissensorial, veiculadas e recebidas pelo corpo humano, prioritariamente de forma presencial.

Para darmos início a nossa argumentação, tomaremos como pedra inaugural deste trabalho as seguintes ideias lançadas por Leda Martins (2003), que assim se propõe, pioneira, já em 1997, a caracterizar essas práticas culturais que remontam a tempos imemoriais, conforme se lê no trecho abaixo reproduzido de um artigo que, em 2024, alcança a espantosa média mensal de 800 downloads na plataforma do periódico **Letras** (UFMS), para além do acesso em outros eventuais repositórios, testemunhando da relevância do tema para os estudos poéticos decoloniais:

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dosnegros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcrita, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. [...] A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhado ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2003, p. 77).

Em tal perspectiva, a oralitura resulta em uma performance da voz, do corpo, da memória, da espontaneidade ensaiada e do ritual improvisado, da capacidade criadora do ser humano, de um saber cultural e ontológico que emerge da memória coletiva. Sobre a incidência da memória coletiva nesta forma de comunicação estética, Walter Benjamin assim discorre:

A reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela

inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo Narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a memória épica e a musa da narração (BENJAMIN, 1987, p. 203).

As manifestações da oralitura resultam em um acontecimento performático e artístico que, mesmo em reiteradas repetições, deságua num evento único e irrepetível, pois, na oralitura, cada sílaba pronunciada faz emergir um novo universo, que se reinventa e se reconstrói. Esse movimento, no entendimento de Ferrer (2010, p. 26), é possível porque o “discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo, [...] se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz”. A oralitura demarca-se da literatura pelo fato de ser um evento coletivo, no qual os cinco sentidos são convocados à fruição estética coletiva, a memória é perscrutada, o corpo se movimenta e a voz dos silenciados emerge, altíssima e altiva. Analisando esse fenômeno, Ferrer (2010) lança a seguinte afirmação:

En la oralitura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público (FERRER, 2010, p. 26).

Manifestações culturais como contação de histórias, anedotas, causos, lendas, narrativas breves, récita de rezas e preces votivas, poemas espontâneos, literatura de cordel, repentistas, prolação de palavrões e injúrias, toada de cantigas populares e canções de povos ancestrais, entre outros, fazem parte do repertório da oralitura, pois nessas manifestações estão presentes as performances da vocalização verbal acústica, dos gestos e expressões corporais, das condicionantes geoespaciais e do momento propício e propiciatório. Por exemplo, Enrique Ballón Aguirre relembra que, no contexto peruano, “la poesía anónima o autorial transmitida por medios musicales (yaravíes, música chicha, etc.), en las plazas públicas (‘cuenteros’, teatro de plazuela, etc.)” (AGUIRRE, 1992, p. 113). Como se observa, a oralitura se manifesta em múltiplas modalidades de comunicação estética, reproduzindo artefatos acústicos de autoria coletiva, anônima ou indeterminada, em locais específicos.

De forma complementar, em recentes estudos sobre o “Mané do Rosário”, um cortejo ou folguedo que resulta de uma ampla e gregária celebração popular da cidade de Coruripe (estado de Alagoas), Ana Paula Santos e Victor Oliveira afirmam que, nessa manifestação da oralitura, o “corpo opera como caminho de inscrição da memória na disseminação de saberes” e se concebe como veículo privilegiado para

“imensas possibilidades de processos e repertórios que se revelam na escuta, na palavra”, ou seja, na intercomunicação corpórea e acústica (SANTOS e OLIVEIRA, 2021, p. 9). Para os autores, ademais, esses folguedos manifestam e veiculam saberes tácitos coletivos e ancestrais sobre as possíveis formas e fórmulas combinatórias de se habitar o oikos terrestre.

De forma complementar, Priscylla Silva (2013) relembra que esse folguedo específico, o assim chamado “Mané do Rosário”, decorre de um construto coletivo popular, cujas origens inscrevem-se no espaço indeterminado da autoria anônima, ainda que sua criação primeva seja atribuída a um mítico Manuel que, paramentado com múltiplos rosários, teria dado nascimento ao cortejo aldeão, marcado por uma narrativa sagrada. Aqui se exemplifica essa condição essencial da oralitura, a saber, a criação coletiva e anônima. Nesse contexto, retomemos aqui as ideias propostas por Amadou Hampâté Bâ:

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiões e transmissores qualificados (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

Com esteio nas ideias de Graciela Maglia (2016, p. 511), adotamos o princípio de que “la oralitura constituye sin duda una cardinal estrategia de resistencia y preservación de paradigmas ético-estéticos afrodiaspóricos que se instituirá en elemento de cohesión social y cultural”. Como já assinalamos anteriormente, a oralitura não se constitui apenas como gesto de resistência, uma vez que realça a força e a importância da comunicação vocal gregária, ao mesmo tempo em que induz a reprodução e transmissão de conhecimentos tácitos sobre a existência humana. Em tal contexto, ao pensarmos nas manifestações estéticas acústicas, podemos retomar Amadou Hampâté Bâ para enfatizar que a oralitura “é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 169).

Nessa perspectiva, Graciela Maglia (2016, p. 512) sustenta a ideia de que a oralitura “constituye no solo una manera de documentar el pasado, sino un sistema de conocimiento y transmisión” que, para ser compartilhado por uma comunidade, solicita formas alternativas àquelas que se aplicam em contexto de estabelecimentos instituídos para o ensino e a formação, nas mais diversas áreas do conhecimento metodologicamente sistematizado, sobretudo em tópicos que se relacionam com a espiritualidade e a psiquê humana. Como exemplo, tomemos a instigante leitura e as ideias propostas por Bruno Bettelheim em seu célebre **Psicanálise dos contos de**

fadas, ensaio psicanalítico em que o psicólogo analisa o impacto da oralitura sobre a formação da psiquê infantil, na medida em que essa prática de matriz popular trata, de forma implícita e em plásticas narrativas ficcionais, sentimentos humanos difusos que, por consequência, são inenarráveis ou indizíveis, tais como a rejeição e o desamor parental (“João e Maria”), o conflito edipiano (“Branca de Neve”) ou a rivalidade familiar (“Cinderela”), a emergência e descoberta da sexualidade (“Chapeuzinho Vermelho). Sobre o sentido aberto à interpretação que se manifesta nessas célebres peças de oralitura, o psicólogo austríaco assim escreve:

A história só alcança um sentido pleno para a criança quando é ela quem descobre espontânea e intuitivamente os significados previamente ocultos. Essa descoberta transforma algo recebido em algo que ela cria parcialmente para si mesma. (BETTELHEIM, 1997, p. 3).

Por esse prisma, é lícito inferir que a oralitura traz à luz e permite compartilhar, em manifestações estéticas de natureza performática, os saberes presentes no arcabouço cultural de um grupo social, de um coletivo humano, saberes que, no mais das vezes, desenvolvem-se e se transmitem de forma tácita, em âmbito intergeracional ou intragrupal, na condição de signo aberto à interpretação por parte da assembleia de ouvintes. Vale ressaltar que, nas sociedades africanas, a palavra acusticamente pronunciada, lançada ao vento, é assim considerada:

Um elemento central na produção e manutenção das mais diversas culturas, dos valores, conhecimentos, ciência, história, modos de vida, formas de compreender a realidade, religiosidade, arte e ludicidade. A palavra falada, para os povos africanos, possui uma energia vital, capaz de criar e transformar o mundo e de preservar os ensinamentos (BRASIL, 2014, p. 34).

Em outros termos, o conhecimento tácito é compartilhado ou transmitido de forma pessoal, aprimorado e desenvolvido por meio de convívio coletivo e práticas culturais colaborativas, por fora de espaços formais institucionalizados que, por sua vez, se dedicam à interpretação protocolar e à explicação formalizada de fenômenos analisados e sistematizados pela Ciência, instituída e reconhecida como tal por grupos sociais hegemônicos. A oralitura presta-se eficazmente a esse processo informal de ensino-aprendizagem, razão pela qual o seu estudo, como o que ora nos propomos a desenvolver, é de fundamental importância para o entendimento de distintas formas de existência do seres humanos, em seu meio natural ou cultural, em sua co-habitação como os demais seres vivos, corpóreos ou incorpóreos.

Conforme relembram Bassi et al (2020), o conceito de “oralitura” vem conquistando maior difusão e consequente adesão por parte de pesquisadores e profissionais da educação, em tempos recentes, nos seguintes termos:

Vem se firmando como um termo agregador, capaz de ampliar o conceito de literatura oral, pois se coloca de forma multimodal, quando se propõe a se pensar toda a força, a inventividade, a tradição ainda vivas na oralidade. Além disso, o termo também amplia o próprio conceito de literatura, rasurando suas certezas grafocêntricas (BASSI et al, 2020, p. 352).

O termo “oralitura” corresponderia, portanto, a uma forma de comunicação intragrupal ou coletiva, cuja natureza ritualística está relacionada com o contato humano presencial, por meio da expressão vocal e corporal, da criatividade e da memória. Nesse contexto, o escritor e dramaturgo Ngũgĩ Wa Thiong'o (Quênia, 1938-) afirma que fórmulas narrativas cristalizadas, tais como enigma, provérbio, história, canção, poesia, drama e dança narrativa, são uma tentativa imaginativa de explicar e ressignificar o universo, de propor sentidos para a existência humana e as formas de se habitar o oikos terrestre. Segundo esse pensador e artista queniano, tais fórmulas de expressão estética, quando acusticamente veiculadas, proporcionam “fluidez entre drama, história, música, discurso e performance” (THIONG'O, 2007, p. 5).

Por viés convergente, Maria Nazareth Fonseca (2016) considera que tal conceito estético contemplaria “as produções orais características de comunidades acústicas”, comunidades que, no presente estudo, correspondem também aos grupos em que a comunicação vocal prevalece sobre a escrita, para muito além do espaço ocupado pelas sociedades ágrafas. Por sua vez, o crítico literário Marcelo Marinho (2012, p. 190) sublinha que a oralitura corresponde a um “acontecimento performático único que jamais se repetirá em hipótese alguma, numa autêntica e expressiva manifestação cultural do ser humano, criação coletiva própria para instigar a criatividade”.

No entendimento de Débora Mazza e Nima Spigolon (2020, p. 91), o repertório da oralitura corresponderia a “um mecanismo de transmissão e retenção de conhecimentos acerca do comportamento humano ou da natureza”. Nesse contexto, podemos aqui elencar uma breve série de expressões poéticas acústicas, tais como contos, provérbios, ditados, ladainhas, cantos, louvação, ditos populares, orações e preces, lendas, adivinhas, anedotas, locuções metafóricas tradicionais (lugar comum ou frases feitas), saudações votivas, entre outros exemplos possíveis, os quais pertenceriam ao patrimônio da oralitura, em razão de sua natureza simultaneamente didática e estética.

Em complemento, segundo explanam Mazza e Spigolon (2020, p. 102), essas expressões poéticas integram “um conjunto de formas verbais, orais, ritualísticas e artísticas que trazem a palavra como central podendo ou não dar origem à linguagem escrita”. Com esteio nas ideias acima propostas, vale lembrar que a presença da voz e

do ouvido, do emissor e do interlocutor, é indispensável nas manifestações da oralitura, razão pela qual pode-se dizer que a oralitura está presente em nosso cotidiano, manifestando-se em eventos verbo-acústicos e estéticos que, ao se repetirem, tornam-se únicos, em cada performance poética. No tangente ao assunto em questão, Ferrer assim discorre sobre a oralitura:

Apoya en el uso de la memoria, tanto colectiva como individual, y de una imaginación creativa que la apoya. El discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo y perdura en variantes, la espontaneidad es una de sus características más valoradas (FERRER, 2010, p. 26).

O linguista Pio Zirimu (Uganda, n/c-1977) e a arte pedagoga Micere Mugo (Uganda, 1942-2023), ao criarem e difundirem o termo “oratura” na década de 1960, sustentam a ideia de que o conceito foi adotado para proceder à descolonização literária das tradições poéticas de comunidades acústicas da África. Nesse contexto, Hampâté Bâ afirma que a herança cognitiva dos povos africanos decorre de transmissões acústico-corporais consumadas de “boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167); por tal razão, tais formas de manifestação estética não poderiam, em hipótese alguma, ser rotuladas como “literatura oral”. Igualmente, essas manifestações não podem ser tomadas ou entendidas como um construto estético inferior à escrita ou às formas gráficas, artefatos hegemônicos da cidade letrada. Tais aspectos são de fundamental importância para a leitura da obra palimpséstica de João Guimarães Rosa, como veremos ao longo do presente estudo.

O crítico literário uruguaio Ángel Rama (1926-1983), em sua obra póstuma intitulada “La ciudad letrada” (1984), discorre sobre a evolução das cidades latino-americanas. O antropólogo Ricardo Cavalcanti-Schiel (2020, s.p.) relembra que, para Rama, a “cidade letrada” latino-americana espelha, como eixo estruturante da colonialidade, o “sonho de ordem” que se materializa na abstração retilinearmente quadricular do plano urbano imposto pela Coroa Espanhola em suas colônias. Nesse sentido, veja-se este comentário do filósofo sobre a “cidade letrada” que emerge das ideias de Rama:

Mais do que isso, a cidade americana (...) expressaria, dessa forma, para Rama a independência da ordem dos signos, o primado do plano, do traçado da ordem manipulatória do centralismo monárquico, de modo que Rama chega a sintetizar que, nessa perspectiva, a ordem existe antes da cidade existir. Nessa quimera da razão e do poder, as formas do signo e do discurso assumem uma função normativa. A partir de então, a escritura e o tabelião passam a ser suas figuras culturais chave. “Dar fé”, que corresponderia a trazer um fato da ordem do cogito para a ordem da efetividade das relações, significava, antes de mais nada, registrar em documento. Todo rito fundacional de lugar, território e propriedade era regido pela fé dada na (e por meio da) palavra escrita. (...) A cidade colonial (e seu intrínseco aparato escriturário) se assentaria e se reproduziria, assim,

sobre um corpo de operadores que fazia funcionar aquele sonho de ordem que produziu, na América, essa característica experiência burocrática, irmã siamesa do exercício do poder. Tal poder, operado e mediado pelos artífices do logos (clérigos, juristas, advogados, escrivães, cronistas, escreventes...), dispensados da “servidão das circunstâncias”, outorgará à cidade a condição tanto de sede administrativa quanto de lugar da produção de discurso, ambos entrelaçados, e de onde, por meio de ordenanças, cédulas e provisões, se repartirão mercês e privilégios, já que conformado um “cordão umbilical escriturário” com a sede metropolitana. Essa é a cidade letrada de Ángel Rama, seus instrumentos e seus agentes (CAVALCANTI-SCHIEL, 2020, s.p.).

As produções estéticas orais características de comunidades acústicas, ou seja, aquelas que promovem a interação por meio daquilo “que diz respeito ao ouvido” (HOUAISS, 2001), integram a oralitura e divergem dos artefatos próprios às culturas “letradas”, majoritariamente articulados em torno da escrita e das figuras estampadas, impressas ou projetadas em diferentes suportes físicos, à imagem do rigoroso e quadricular traçado urbano imposto pela Espanha em suas colônias latino-americanas. Por esse viés, é preciso ainda notar que a oralitura é uma categoria conceitual indispensável para se pensar a distinção entre fenômenos de produções verbais artísticas (orais ou impressas), por um lado, e o ato de fala cotidiano, por outro. No que se refere à oralitura, tomamos a iniciativa de estudar a obra **Grande sertão: veredas** no ponto de convergência entre a voz acústica e a voz transcrita, entre o vocal e o transcrito, partindo do princípio fundamental de que a arte da palavra não é “apenas um meio de comunicação diária, mas também um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais” (VANSINA, 2010, p. 139), segundo constata o historiador e antropólogo africanista Jan Vansina (Bélgica, 1929-2017).

No universo da oralitura, a devoção cúltica se expressa em espaços votivos, lugares sobre os quais se projeta a sacralidade e a transcendência espiritual, manifestadas em divindades ou entidades hieráticas. Bassi et al (2020, p. 353), com base em entrevistas realizadas com o filho-de-santo Babá Géri, assim explanam sobre as manifestações da oralitura nos rituais e celebrações do Candomblé:

No entanto, Babá Géri destaca algo que pode ser visto como oralitura, dentro da perspectiva de Leda Martins, que é o fato da comunicação não ser apenas pela fala, pela voz, mas também pelo gesto, pelo corpo. O iniciado tem que ter toda uma postura corporal específica. Não há aleatoriedade nos gestos, cada um deles comunica tanto quanto a voz. Essa postura não fica restrita aos rituais internos dos terreiros, durante a festa do Bembé, essa ‘oralitura’ se faz pública, sai para a rua, sai para ser vista, tanto na preparação da festa, quanto no xirê no barracão e na entrega do presente no mar. A postura se articula com a escolha das roupas, dos adereços, as cores e detalhes da decoração da festa, a coreografia e música, as cantigas e rezas, produzindo sinestesia, pois combinam-se sentidos, sensações e imagens diversas. A palavra ancestral protagoniza o Bembé já nas ações preparatórias da festa. O jogo, instrumento de vocalização dos orixás e dos ancestrais, é continuamente mobilizado, assim todo o Bembé é ‘dialogado’ (BASSI et al, 2020, p. 353).

Com base na articulação das ideias acima desenvolvidas, podemos relembrar que os espaços cúlticos, para além de sua condição de cenário de devoção e fé, concebem-se como um arcabouço físico e simbólico para memórias de significação afetiva e transcendental. Com base nas palavras de Babá Géri sobre os rituais acústicos e corporais do Candomblé, caberia acrescentar que a devoção é expressa pelos movimentos espaço-temporais do corpo, saboreada pelo olfato (flores, velas e banhos de cheiro) e pelo olfato-paladar (alimentos e iguarias votivas), degustada acusticamente pela audição (cantos, rezas, saudações litúrgicas, toque de instrumentos específicos etc.), captada pela visão e pelo tato (vestuário e adereços diversos, adornos cerimoniais, imagens sacras, movimentos coreográficos etc.). Sensações cognoscentes e memórias afetivas são veiculadas e experimentadas pelos praticantes, ao passo que vão se manifestando no plano dos cinco sentidos do corpo humano. Assim, Valda Suely Verri (2006), em seus estudos sobre a manifestação e a importância das formas acústicas na obra de Guimarães Rosa, discorre sobre essa questão pelo seguinte viés:

Para se comunicar, os seres humanos fazem uso de todos os seus sentidos: tato, olfato, paladar, visão e audição. Algumas formas de comunicação são extremamente ricas, como, por exemplo, a gestual. Entretanto a audição tem ainda papel fundamental no processo de comunicação. Em qualquer sociedade formada por seres humanos, há uma linguagem e nesta a modalidade oral precede a escrita (VERRI, 2006, p. 2).

Por sua vez, Walter Ong (1987) analisa aspectos mais restritos da comunicação humana em termos de oralidade primária e secundária:

Designo como "oralidade primária" a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É "primária" por oposição à "oralidade secundária" da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão (ONG, 1987, p. 19).

Segundo Ariane Fagundes Braga (2019), os processos de comunicação (oral ou escrita) articulam-se por meio da sobreposição dos seguintes registros de linguagem, os quais correspondem a variantes diastráticas, diacrônicas e diatópicas da língua:

Erudito, técnico, culto, coloquial, popular, regional, gíria, infantil e chulo. Seria importante considerar outros registros em construção pelos estudiosos da língua, tais como neologismos, arcaísmos, ciberlinguagem, estrangeirismos ou linguagens mistas como o yopará (guarani e espanhol), o portunhol (português e espanhol), o spanglish (espanhol e inglês), franglais (francês e inglês) (BRAGA, 2019, p. 24).

Com esteio nas ideias de Braga (2019), é lícito concluir que a oralidade corresponde a uma forma de comunicação ampla e genérica, privada de intentos

estéticos, que se manifesta na troca banal e cotidiana de informação entre indivíduos, sendo possível a ocorrência de eventos de oralidade em registro infantil, coloquial, erudito, técnico, etc. Em síntese, a oralidade ocorre em todo evento de comunicação vocal, razão pela qual esse vocábulo descobre-se em toda sua mais plena impropriedade para tratar especificamente de fenômenos estéticos de comunicação em que a materialidade do conjunto do corpo humano está implicada, assim como condições espaços-temporais específicas, desígnios de natureza cosmológica, implicações transcendentais, relações afetivas, saberes ancestrais etc.

Por outro lado, na esteira aberta pelas teorias de Jan Vansina (2010), observa-se que, em termos de comunicação ritualística, a “oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”, uma vez que “a palavra tem um poder misterioso, pois cria coisas” (VANSINA, 2010, p. 140). Nesse contexto de criação coletiva de mundos possíveis, os socioletos locais e os protocolos rituais, em sua condição de força gregária, assumem, segundo o semioticista da cultura e linguista Enrique Ballón Aguirre (Peru, 1940-), papel de fundamental importância, como se constata na seguinte reflexão sobre aspectos socioletais da oralitura:

El texto pronunciado es reconocido en su totalidad o en parte por el auditorio y el narrador, al presentar su variante, hace intervenir en la norma sociolectal del grupo su participación idiolectal; en ello consiste la "habilidad" —no la "novedad"— de ciertos narradores orales prestigiosos en las diversas comunidades del país a quienes se les pide "tomar la palabra" en nombre de la colectividad. Intervienen, además de las circunstancias de enunciación características de este contexto —por ejemplo, los ritos y ceremonias del acto de narración etnoliteraria sólo se exteriorizan en las circunstancias que cada comunidad instaure—, la gestualidad, la mímica, la entonación y las impostaciones verbales que en el segundo contexto se reducirán enormemente, para desaparecer en el tercero (AGUIRRE, 1992, p. 126).

No tocante ao poder expressivo da oralitura, Aguirre cita um extenso trecho de **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, do romancista e antropólogo José María Arguedas (Peru, 1911-1969), no qual Carmen, habilidosa e eficaz contadora de causos, toca afetivamente o coração dos ouvintes com temas e paisagens inerentes aos segmentos sociais invisibilizados, subalternizados e ninguneados da sociedade peruana, servindo-se também de forte expressividade corporal para intensificar a narrativa:

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los Cien años . . . aunque en Cien años hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la

Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin (apud AGUIRRE, 1992, p. 126-127).

Discorrer sobre oralitura é um encargo complexo e exaustivo. Trata-se de um amplo conceito em acirrada disputa, que se encontra atualmente bastante estudado e debatido, em aguerrida formação, o qual vem se propagando em diversos estudos literários recentes. A crítica literária portuguesa Susana Machado Nunes, do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, afirma que “escrever sobre oratura africana é um desafio arriscado e sedutor”, uma vez que não há qualquer “unanimidade teórica quanto a esta questão; os escolhos continuam com a delimitação dos territórios oral e escrito” (NUNES, 2009, p. 23). Entrementes, essa autora discorre sobre esse conceito plástico e corrediço em termos de “arte verbal”, como se lê nesta passagem de seu livro intitulado **A milenar arte da oratura angolana e moçambicana**:

A presença de uma arte verbal cuja transmissão se concretiza e difunde pela via oral – contada, cantada ou recitada –, de geração em geração. Os registos desta arte verbal fazem-se no decorrer do processo de transmissão natural; contudo, antes de tomarem a forma escrita, permanecem vivos pela memória colectiva oral. A escrita constitui um suporte que garante a conservação da performance passada de uma criação colectiva anónima (NUNES, 2009, p. 35).

No presente estudo, conceituamos “oralitura” como um conjunto de práticas frutivas sonoras veiculadas pelo corpo humano, em ritos coletivos que ocorrem em espaço e tempo específicos. Portanto, ao longo deste primeiro capítulo, pretendemos apresentar a oralitura como uma narrativa que vai muito além do texto verbal, pois incorpora outras textualidades sensoriais específicas ao corpo humano. Assim, para melhor atender aos leitores interessados no assunto, focamos em contribuir de forma clara e com uma linguagem simples um melhor entendimento do termo estudado. Nesse sentido, nas próximas páginas, conduziremos nosso privilegiado leitor à reflexão sobre essa ferramenta conceitual que traz, em sua maternidade ancestral, um contexto decolonial de embate entre periferia e centro, entre saberes ninguneados e conhecimento hegemônico.

Segundo relembra o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2020, p. 36), o embate decolonial decorre da “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos”, o qual solicita a urgente “emergência de uma mente crítica” para que possa induzir a materialização de “sentidos reavivados”. Numa perspectiva decolonial sobre produção e difusão do conhecimento, a oralitura, na medida em que permite a ressignificação cultural, o resgate de valores identitários e a articulação entre saberes locais e temas universais, consiste em práticas coletivas que trazem energia e dinamismo a um ambiente social que se quer vivo, por meio da

transmissão de conhecimentos tácitos ancestrais, legados às novas gerações sob forma de herança estética acústica, transmitida de “boca a ouvido”, como bem ressalta Hampâté Bâ:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 167).

Explorando a reflexão sobre o conceito de oralitura, Maria Nazareth Fonseca assim desenvolve seus argumentos:

ORATURA – Em concordância com as discussões propostas por teóricos africanos e antilhanos, pode-se dizer que a oratura se voltaria, mais especificamente, ao acervo de produções orais pertencentes a culturas acústicas, aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz’ / ORALITURA: Oraliture, para estudiosos como Mirville, Laroche, Chamoiseau e Confiant, seria o acervo oral de estórias guardadas pela memória de grupos (FONSECA, 2016, p. 14).

Nesse quesito, Ferrer enfatiza a importância do ouvido e do rito corporal na prática da oralitura:

En la oratura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración de la comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público. La oratura se apoya en el uso de la memoria, tanto colectiva como individual, y de una imaginación creativa que la apoya. El discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo y perdura en variantes, la espontaneidad es una de sus características más valoradas. La retórica que rige la oratura es diferente a la de la literatura; se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz, el uso de pausa y del tempo y los gestos (FERRER, 2010, p. 16).

Assim, por viés convergente, Isabel Gomes (2019) contribui com a seguinte explicação para o termo “oralitura”, registrado em entrada específica no **Dicionário Alice**, da Universidade de Coimbra, disponibilizado em meio digital, nos seguintes termos:

A arte de criar, recriar, transmitir e conservar oralmente composições poéticas, narrativas, dramáticas e outras configurações performativas. Devido à sua transmissão através de gerações, estas constituem um património oral que configura, e reforça, a identidade de uma comunidade (GOMES, 2019, s.p.).

Nesse tocante, como bem define Leda Martins em seus pioneiros estudos sobre o tema, a oralitura pode ser compreendida como “uma grafia, uma linguagem, seja

ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo” (MARTINS, 2003, p. 77). No curso desses movimentos espiralados se manifestam “registros tão complexos como os textos escritos”, ou talvez ainda mais complexos, uma vez que tais narrativas acústicas se articulam de forma indissociável com musicalidade instrumental, entonação vocal, ritmo cerimonial, expressão corporal, linguagem coreográfica e interpretação dramatúrgica (BRASIL, 2014, p. 34).

Em tais ocasiões e espaços votivos, pessoas se agrupam com o propósito de celebrar a memória e o poder encantatório da voz, tal como ocorre, por exemplo, com o povo Guarani, cuja população se distribui sobre amplas extensões dos territórios do Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. As práticas autóctones de oralitura desse povo ancestral de Abya Yala são assim comentadas pelo antropólogo social Paulo Victor Albertoni Lisbôa:

Uma *opy* pode ser um local de reunião, mas a sua especificidade está no acolhimento diário de pessoas Guarani, que ocupam o recinto por horas com os seus cantos *mborai kyrigue*, “coral de crianças”, e os *tarova'i* de cantores que entoam pequenas falas em adoração aos deuses e enunciam melodias acompanhadas de um violão, *mbaraká*, enquanto os jovens tocam as rabecas, *rave'i*, e tambores, e as jovens tocam os *takuapú*, bastões rítmicos de bambu. (LISBÔA, 2020, p. 20-21).

No tocante às relações entre espiritualidade guarani e manifestações da oralitura, Paulo Lisbôa assegura, de forma complementar, que o ambiente de cerimônias rituais têm significação transcendental, como se constata nesta passagem:

Durante as suas cerimônias de batismo, os Guarani permanecem, desde o entardecer ao amanhecer, cantando até a sua exaustão. A *opy* é também o local onde as curas xamânicas são realizadas na *tekoa*, onde os feitiços são retirados, e onde a “fala dos antigos” é proferida para fazer os Guarani voltarem-se a *yvy tenonde*, a primeira terra, e aos seus costumes (LISBÔA, 2020, p. 20-21).

No caso em tela, a oralitura se manifesta nos cantos coletivos, nas rezas curativas e nas fórmulas verbais encantatórias, cujo ritmo melódico é escandido por meio de instrumentos musicais, num espaço em que os participantes manifestam sua fé também por meio de paramentos litúrgicos. Na cultura guarani, as experiências espirituais humanas são cadenciadas por conhecimentos ancestrais, cujo fiel depositário é o pajé, sacerdote que, no espaço propiciatório denominado *Opy*, exerce o poder de evocar, acusticamente, o poder da cura física e espiritual.

Nesse contexto, poderíamos lembrar, com Isabel Gomes, que a oralitura corresponde a “um saber ancorado na experiência [coletiva] de corpos em relação” mútua e espaço-temporal, uma vez que “todos os sentidos são convocados para este ato

relacional de comunicação”, num “encontro de sentidos, na sua pluralidade, desde a audição à cinestesia” (GOMES, 2019). É de fundamental importância considerar que a oralitura resulta de uma “experiência de corpos em relação”, ou seja, trata-se de uma prática gregária que solicita a reunião e o encontro presencial de seres humanos, em um espaço e um tempo devotados a esse fim específico, espaço-tempo que acolhe, ritualisticamente, “experiências de vivência em comunidade, distintas das possíveis num universo apenas literário”. No tocante ao problema em apreço, Isabel Gomes (2019) ressalta o fato de que “rosto, presença, toque, escuta, ritual, tempo kairológico, são constitutivos da oratura”. Como se observa, o tempo adequado, oportuno e propiciativo (“kairós”) é parte essencial da oralitura.

Em contraponto, no que se refere aos aspectos inerentes àquela literatura hegemônica ocidental, veiculada por suportes letrados (impressos ou eletrônicos), disseminada por meios de transmissão controlados com impiedosas tenalhas por instituições como o Estado, escolas, universidades, empresas editoriais, órgãos de comunicação, academias e congregações culturais diversas, órgãos de premiação e fomento à produção, família, instituições religiosas, entre outros, assim discorre a filósofa:

A literatura é, desde a antiguidade, a arte da gramática, da retórica e da poética. Ora, as gramáticas e os dicionários, nos quais se baseia, são produzidos por academias intimamente relacionadas com os distintos poderes, veiculando, através das palavras, os seus valores e ideologias. São profundamente normativos e constituem um exercício de poder, ao mesmo tempo que difundem a ideologia dos que dominam e dificultam o acesso ao poder dos socialmente desfavorecidos (GOMES, 2019, s.p.).

Essas ideias espelham a seguinte apreciação lançada por Juan José Prat Ferrer, com a qual encerramos a presente seção de reflexões sobre as características conceituais de “oralitura”:

El concepto de oratura se contrapone al de literatura al referirse a la expresión oral (recitación, dramatización o actuación) de las producciones verbales artísticas. No solo abarca la producción folklórica, sino que incluye creaciones de carácter culto o institucional, siempre que estas funcionen dentro de la oralidad. Se rompe así con la dicotomía que separa lo folklórico y lo culto, y que asigna la oralidad a lo folklórico y la literatura a lo culto, y se intenta acabar con el prejuicio que conlleva el uso hegemónico de la palabra literatura, como lo han señalado, entre otros, Thomas Brückner y Susan A. Gingell. No solo por el hecho de proceder del África negra, sino también por lo reivindicativo del término, la palabra no ha tenido demasiada buena acogida en los ámbitos universitarios occidentales, pero ha tenido bastante más suerte en los países no europeos (FERRER, 2010, p. 26)

Em que pese a forte carga de colonialidade ancilar implicada nos pejorativos conceitos de “folklore” (em inglês, “folk” corresponde a “povo” e “lore” remete a “saber, conhecimento, ciência”, em franca e aberta hierarquização, silenciamento e invalidação epistemicida de saberes populares) e “oralidade” acima articulados, essa pertinente passagem de Ferrer nos permite passar às ideias e práticas decoloniais de um

admirável e prodigioso pensador brasileiro, em cujas linhas de atuação e reflexão é possível observar as indeléveis marcas ecumênicas de ancestralidades simultaneamente africanas, ameríndias e européias: Mário de Andrade.

1.3 MÁRIO DE ANDRADE E A ORALITURA: UMA NOVA VELHA HISTÓRIA

Danças Dramáticas do Brasil é o título de uma publicação póstuma de de Mário de Andrade (1893-1945), em primorosa edição organizada pela musicóloga, jornalista, poeta, pianista e etnóloga Oneyda Alvarenga, assistente de pesquisas e devotada amiga do escritor e ensaísta. Publicada aos cuidados da editora Itatiaia, na cidade mineira de Belo Horizonte, a obra, aqui tomada em sua 2ª edição, lançada no ano de 2002 em comemoração dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922), traz aos leitores um extenso e abrangente estudo que se distribui ao longo de 849 páginas, impressas no formato 18X24 cm e em fonte de reduzidas dimensões. O prolífico estudo foi escrito entre 1934 e 1944, ao passo que sua publicação primeva data de 1959, aos cuidados da Livraria Martins Editora, de São Paulo, em três volumes que assim se apresentam: tomo I, com 388 páginas, tomo II com 208 e tomo III com 326.

Figura 1 -Três volumes da edição de Danças dramáticas do Brasil, aos cuidados da livraria Martins Editora, de São Paulo.



Fonte: Vera Nunes leilões, 2016.

O paulista Mário de Andrade, um dos principais representantes do Modernismo, é um prolífico pesquisador da cultura brasileira, em cujas obras busca evidenciar o sentimento de pertença cultural e de identidade nacional. Vale aqui lembrar o admirável **Macunaíma** (1928), rapsódia na qual o escritor, em sua condição de aedo moderno, articula e ressignifica narrativas acústicas populares, de autoria coletiva ou

indeterminada, em intensa fricção com a cultura e a linguagem popular nacional. Em tal perspectiva, **Danças Dramáticas do Brasil** é um importante aparato de estudos sobre as culturas populares e um guia essencial para o percurso que traçamos nas páginas desta dissertação, para melhor entendermos o universo da oralitura. Nesse quesito, cabe sublinhar que Andrade assim se posiciona no tangente ao conceito por ele adotado:

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (ANDRADE, 2002, p. 71).

Em contraponto à possibilidade de que a expressão “danças dramáticas” tenha sido cunhada por Mário de Andrade, Eleonora da Motta Santos (2010) busca as origens da expressão e sustenta a ideia de que essa categoria estética teria sua primeira aparição registrada em publicação datada de 1915, na qual William Ridgeway, fundador do departamento de antropologia da Universidade de Cambridge, tece considerações definitórias para tal fenômeno cultural transcontinental:

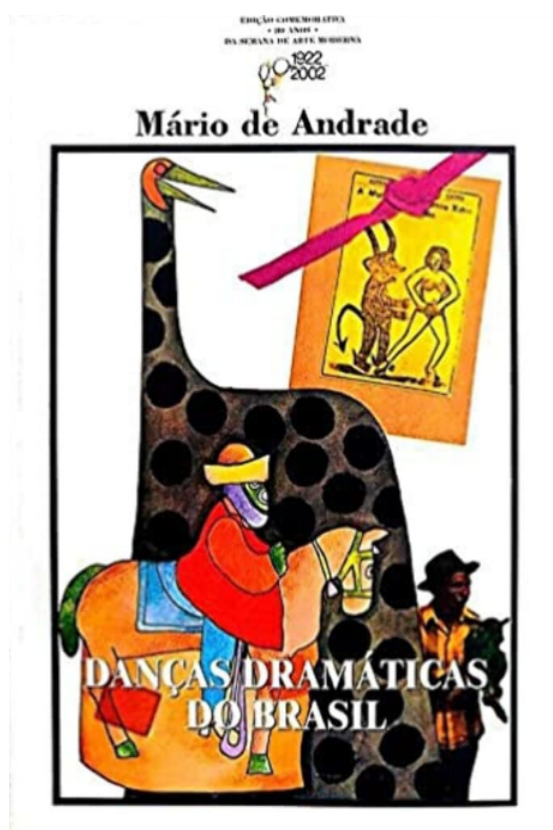
Tendo como foco a teatralidade presente nesses rituais e cerimônias, Ridgeway considera-os performances dramáticas: primeiras manifestações relativas ao teatro, campo para ele relacionado com a **(re)encenação dramática da emoção, da experiência, da crença, do mito**. O autor usa o termo *dramatic dances* para identificar a presença de **ações dramáticas** – características do drama grego – na encenação dos **rituais** dos povos não-europeus. Da p. 335 em diante, o autor analisa rituais existentes entre índios do Oceano Pacífico, nas regiões da Austrália, África e América, comparando-os com práticas gregas e **liturgias ritualísticas** da Índia, China e Japão, reconhecendo nelas a presença de *dramatic dances*. Na p. 338, fala sobre *Dramatic and Pantomimic Dances and Masks* e indica o uso da dança, da pantomima e das máscaras como estratégias para fazer o drama emergir (SANTOS, 2010, s.p. Grifo nosso).

Eleonora Santos informa ainda que, entre as referências bibliográficas de Mário, o nome de Ridgeway não é mencionado, mas “muitos trabalhos de antropologia são citados, o que pode indicar conhecimento da expressão” (SANTOS, 2010, s.p.). Segundo essa pesquisadora, Ridgeway concebe essa forma de dramaturgia melódica e coreografada em convergência com elementos que também caracterizam a oralitura, tais como podem ser observados em repertório crítico proposto na seção anterior da presente dissertação. A primeira dessas características seria a encenação espacial de uma récita acústica e corporal, tal como se define o “drama”, no sentido aristotélico do termo, ou seja, “forma de linguagem ou diálogo que se caracteriza pela ênfase na ação, sem a interferência do narrador, de tal modo que esta, movida a partir de um conflito, transcorre diante do espectador como se estivesse acontecendo pela primeira vez”, segundo relembra Houaiss (2001). A segunda seria a emergência da emoção e da afetividade. A terceira poderia ser vista no âmbito da memória empírica, da experiência coletiva socialmente compartilhada. A quarta remeteria às crenças espirituais ou seculares

comungadas pelo grupo de congraçantes. A quinta poderia ser vista no âmbito dos mitos que contribuem para estruturar a cosmologia e os investimentos ontológicos individuais no plano das questões sociais e problemas existenciais. A sexta se manifestaria no âmbito das liturgias ritualísticas, que pressupõem obrigatoriamente um tempo kairológico e um espaço votivo.

Ora, como veremos nas páginas a seguir, Oneyda Alvarenga reuniu os pioneiros estudos de Mário de Andrade a respeito das assim chamadas “danças dramáticas” brasileiras, parte integrante e essencial da cultura popular do país, em estudos que enfeixam pioneiras reflexões sobre as manifestações que hoje recebem o rótulo de “oralitura”.

Figura 2 - Obra: Danças dramáticas do Brasil, reunidas por Oneyda Alvarenga



Fonte: Editora online, 2023.

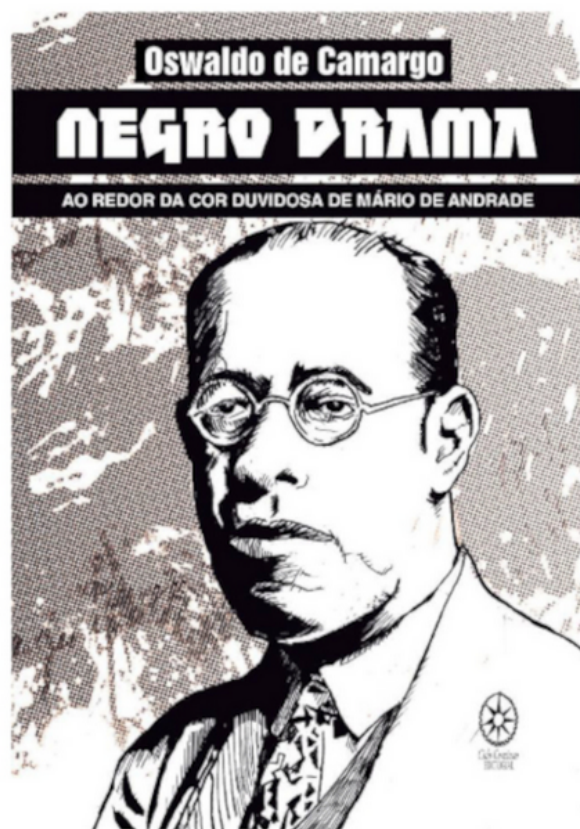
Nesse sentido, competiria aqui mencionar aspectos do lugar de fala que Mário de Andrade parece assumir em suas narrativas interpretativas da cultura e da história do Brasil. Por tal razão, caberia revisitar certos fatos analisados e comentados por Maria Nazareth Soares Fonseca, crítica literária dedicada às relações literárias entre África e Brasil, em ensaio publicado por Literafro (“O portal da literatura Afro-Brasileira”), veículo digital hospedado eletronicamente pela Faculdade de Letras da Universidade

Federal de Minas Gerais. Fonseca aí relembra os “traços fisionômicos herdados de seus ancestrais negros” por Mario de Andrade, ao passo que retoma Edimilson Pereira e Núbia Gomes para comentar o livro intitulado **Negro drama**, de Oswald de Camargo, nestes termos:

A cor negra da pele, após a abolição da escravatura, continua a figurar, no imaginário do Brasil, como indicadora de inferioridade e isso fará com que os mulatos, como Mário de Andrade, sejam ora considerados positivamente, porque estão mais próximos da cor branca, ou negativamente, porque, apesar de não serem negros, não podem ser considerados brancos. Ser mulato como Machado de Assis e Mário de Andrade e vários outros escritores e artistas citados por Camargo em seu ensaio representa uma condição nem sempre fácil de conviver com as normas da elite brasileira. Como demonstra Camargo, na época de Mário de Andrade o racismo era discutido e combatido por intelectuais brancos, negros e mulatos, sem que, de forma prática, fosse desacreditado por uma nação que se diz mestiça. O racismo fortalece o processo de exclusão de negros e mulatos do projeto arquitetônico das grandes cidades e explica sua “inclusão parcial numa ordem projetada por grupos hegemônicos” (apud FONSECA, s.d., s.p.).

No tocante aos “traços fisionômicos herdados de seus ancestrais negros”, tal como realçados pela argumentação de Maria Nazareth Fonseca, seria importante frisar o processo de “branqueamento” imaginário que se opera, no imaginário coletivo, sobre figuras como Mário ou Machado de Assis, por meio de representações visuais institucionalmente disseminadas pela mídia ou por publicações de cunho educativo (deseducativo?) ou cultural, tais como ilustrações pictóricas, bustos ou estátuas (esculpidos na pedra ou forjados em ligas metálicas), fotografias (manipuladas quimicamente por técnicas de revelação ou reprodução, sejam elas físicas ou eletrônicas), caricaturas e desenhos icônicos, estamparias diversas...

Figura 3 - Registro fotográfico de Mário de Andrade e capa de livro: Negro drama.



Registro fotográfico (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mario_de_andrade_1916.jpg) e capa de livro que trata do lugar conflituoso ocupado por Mário de Andrade na sociedade paulistana, frente ao racismo sistêmico, excludente e epistemicida que se constata na cultura brasileira.

Nesse contexto, seria interessante refletir em que medida os estudos historiográficos de Mário de Andrade, assim as ilações que deles decorrem, tomam assento ao lado daqueles textos interpretativos que, nos dias de hoje, são categorizados como decoloniais, tais como os que fornecem a base teórica para o presente estudo, sobretudo pelas mãos de Aguirre, Ferrer, Hampâté Bâ, Martins, Mendizabal, Thiong'o e Zirimu, entre outros. Destarte e em perspectiva decolonial, a antropóloga Maria Laura Cavalcanti assim discorre sobre esse extenso estudo de Mário de Andrade, focado na cultura de segmentos ninguneados da população brasileira:

“Danças dramáticas do Brasil” (doravante DDB) foi cuidadosamente organizada por Oneida Alvarenga (1982). O farto material coletado, acrescido de muitas notas e comentários, é precedido pelo ensaio do mesmo nome (doravante DD). Pela amplitude do impulso sistematizador e conceitual, esse texto ocupa lugar importante na caracterização de Mário de Andrade como um estudioso do folclore brasileiro. O corpo do texto, datado de 1934, sofreu revisões e significativos acréscimos até a publicação, em 1944, no VI Boletim LatinoAmericano de Música, sendo essa a versão publicada na coletânea sobre o tema. Alvarenga (1982, p. 21) assinala o fato de ser esse o único trabalho do autor sobre os bailados populares a apresentar uma “forma positivamente definitiva”. O texto acompanhou, portanto, a vida do autor por um período de dez anos (CAVALCANTI, 2004, p. 61).

Esse compêndio póstumo se apresenta como um admirável material que perscruta performances corporais com múltiplas denominações regionais, as quais Mário de Andrade mapeou sob nomes como Boi-Bumbá, Nau, Mouro, Navegação, Morte, Louvação, Portugal, Ressurreição, Marujada, Cortejo, bailado, Índio, Cantoria, Espanha, Reis, Caboclinhos, Pastoril, Congo, Maracatu, Chegança, Cordão, Pagé, Côco, Cantigas e Ranchos. Nesse tocante e com o objetivo de melhor exemplificar as características que norteiam o entendimento do conceito de oralitura, exporemos nas páginas a seguir um breve panorama sobre alguns desses cortejos votivos, tais como foram descritos pelo modernista brasileiro. Vejamos aqui as “danças dramáticas”, em sua dimensão de manifestação performática ou de dramaturgia melódica e coreografada, tal como apresentadas por Andrade (2002):

- “Pastoril Palmares” é um espetáculo nordestino que se realiza especialmente em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. Trata-se de um bailado no qual convergem teatro e música, cujo tempo kairológico corresponde ao período dos festejos votivos de Natal, no mês de dezembro, em razão de seu caráter religioso.
- “Bumba-meu-boi” (Rio Grande do Norte, Pernambuco, Rio de Janeiro) ou “Boi-bumbá” (Ceará, Amazonas, Pará) é uma dança popular encontrada em várias regiões brasileiras, especialmente no norte e nordeste do nosso país. Animal sagrado ou oferenda espiritual votiva em diversas culturas, o boi aqui se concebe como um ser fantástico e transcendente, cuja devoção cúltica remete ao mistério relativo à morte e à ressurreição, na perspectiva do cristianismo. A lúdica cerimônia articula-se em torno de uma narrativa coletivamente encenada, emoldurada por uma coreografia simultaneamente ensaiada e espontânea, aberta à participação e à criatividade dos congraçantes. Os participantes também se adornam com coloridas fantasias de boi, emprestando suas almas para o simbólico animal cúltico.
- “Congada” de Mogi das Cruzes é uma manifestação cultural do estado de São Paulo, por cujo intermédio se escandem e se cadenciam, sob o ritmo dos tambores de ancestralidade africana, os tempos de vida coletiva, tanto espiritual quanto secular, de uma comunidade confrontada à fragmentação social dos utilitários e reificantes tempos modernos. Por serem realizados em datas e espaços pré-determinados, tais cortejos votivos são de grande relevância para a energia viva da cidade, uma vez que memórias afetivas daí emergem e fornecem fibras imaginárias para o próprio tecido do sentimento de pertença territorial e de identidade compartilhada, fatores essenciais para se habitar o oikos terrestre, seja ele material ou espiritual.
- “Chegança” (ou Marujada, Barquinha, Fandango...) corresponde a uma forma de bailado baseado em tradições ibéricas, cuja coreografia narrativa e memorial remete ao

passado coletivo, pois remonta às aventuras marítimas portuguesas e às lutas entre cristãos e mouros, com referências ao tráfico de escravizados e contrabando de mercadorias, assim como aos perigos enfrentados pelos navegantes em alto mar. Em meio a distintas e criativas variantes desse cortejo memorial, essa performance corporal cinestésica de cunho popular é assim apresentada pelo escritor paulista, com base em suas anotações de viagem pelo território brasileiro:

Aliás, tive ocasião na minha viagem ao Nordeste, de ver vários ranchos de dançadores de cheganças de Marujos, e deles recolhi farta documentação, que ainda guardo, por não haver editores para livros caros no Brasil. A nenhum desses homens do povo ouvi designar o seu “brinquedo” por “chegança”. No Rio Grande do Norte chamavam-lhe “Fandango”. E “Barca”, na “Paraíba”. E vários amigos meus me confirmaram esta ausência da designação “Chegança de Marujos” na boca do povo nordestino (ANDRADE, 2002, p. 95).

Para interpretação da passagem acima, retomemos, em glosa, minuciosa leitura e interpretação da obra de Mário, na qual a antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2004) observa que o escritor manifesta, no próprio léxico e nas expressões verbais empregadas, um forte encanto pela diversidade criativa, plasticidade inovativa, ressignificação memorial, ludicidade afetiva, expressividade estética e sentido ontológico dessas dramaturgias narrativas coreografadas, ao mesmo tempo em que se sente incomodado pela ausência de um aparato teórico que lhes dê unidade, agastado pela manifesta falta de interesse por parte de pesquisadores, editores, leitores e instituições públicas no que se refere a artefatos estéticos cuja pele seja enegrecida pelo sol tropical e por heranças ancestrais, ensombrecida pelo penoso ofício das tarefas laborais físicas, amorenada pela linguagem de expressão popular, tostada pelo cáustico sol na lida dos campos, tal como se constata nesta passagem do artigo de Cavalcanti:

O artista evidentemente lá está, fascinado pela dimensão expressiva das danças. Porém isso não lhe basta, e o estudioso é, também, fortemente atraído pela necessidade de lhes dar coerência conceitual, e de entender-lhes a origem. A expressão “danças dramáticas” foi cunhada, justamente, com o intuito de revelar a unidade subjacente a fatos culturais até então chamados por diferentes nomes. Muito da dificuldade do texto resulta do entrecruzamento desses diversos veios de indagação (CAVALCANTI, 2004, p. 64).

Assim, o escritor modernista parece bastante pessimista em relação à pervivência das danças por ele estudadas no primeiro quartel do Século XX, fadadas ao ninguneio sistêmico e ao silenciamento epistemicida, segundo se lê em seu compêndio, de sua própria voz: “Da maneira como as coisas vão indo, a sentença é de morte” (ANDRADE, 2002, p. 70). Roberta Cristina de Paula (2012) apresenta um breve arrazoamento em cujas linhas sustenta a ideia de que a frase em questão “explicita o pensamento de Mário de Andrade, naquele período (década de 1930, início dos anos de 1940), frente às várias limitações impostas às realizações de ensaios e apresentações de

agremiações que cultuavam danças dramáticas” (PAULA, 2012, p. 37). Ora, se o poeta previa um iminente e inevitável apagamento epistemicida dessas gregárias e sinestésicas manifestações do povo brasileiro, Roberta de Paula constata que, em princípios do Século XXI, essa “sentença de morte” parece se procrastinar e prolatar seus prazos de execução sumária e definitiva, em reiterado e iterativo “habeas corpus”, expressão latina que ilustra adequadamente o caso em questão, uma vez que significa “que tenhas o corpo”, como se observa na seguinte passagem sobre o agourado presságio do escritor:

Não se concretizou, pois mesmo persistindo as limitações, barreiras, dificuldades para que os brincantes perpetuem suas tradições, há algo que transcende, fazendo com que esses sujeitos persistam em brincar, dançar, cantar e nos encantar com sua arte (PAULA, 2012, p. 45).

A transcendência desses artefatos lúdicos, corporais e acústicos, emoldurada por tradições memoriais ancestrais, seria o meio pelo qual, segundo Paula, esses sujeitos congraçantes superam desafios e transpõem limites. Ao que se infere, jamais ocorrerá o apagamento desses aparatos de preservação e ressignificação da história coletiva e dos problemas existenciais, pois, em sua condição de manifestações da oralitura, fornecem a energia medular e o impulso primordial à existência humana, sobretudo no tocante às formas de relacionamento entre os grupos sociais e o oikos terrestre, nossa morada coletiva.

Se Roberta de Paula (2012, p. 38) ressalta que esses cortejos acústicos votivos são “a manifestação da vida festiva, do riso, da dimensão humana lúdica, e por fim, da ressignificação das identidades”, seria lícito reconhecer que tais relatos acusticamente corporificados caracterizam-se como eventos coletivos que convocam os cinco sentidos e o corpo para realocar e potencializar a voz dos silenciados, para instigar a memória histórica, fazer ressoar a memória afetiva, congregar pessoas em torno de ideias e ideais, coligir matéria e espírito, induzir a emergência de novos universos a cada ato performático, narrativizado, dramatizado, dançado e cantado. Em cada manifestação da oralitura, elementos constitutivos estão interligados e operam como um todo, gerando um acontecimento único e irrepetível. Explorando os movimentos e ritmos da oralitura, tal como ela emerge nas entrelinhas da obra **Danças Dramáticas do Brasil**, propomos então uma breve explanação sobre suas principais características e seus elementos constitutivos elementais.

Uma das “danças dramáticas” aqui escolhidas para melhor exemplificar as características da oralitura é, portanto, a “chegança” ou “fandango”, manifestação cultural coletiva que, registrada no amplo leque de variantes diatópicas por Andrade, corresponde a um cortejo popular itinerante e iterativo, organizado segundo um conjunto de passos de dança (ensaiados e abertos à improvisação) e em torno de um enredo

narrativo. Câmara Cascudo, em seu **Dicionário do folclore brasileiro**, define o fandango nestes termos:

Fandango é o bailado dos *marujos* ou *marujada* e ainda chegada dos marujos dos marujos ou barca nalguns Estados da Nordeste e Norte. No Sul (Paraná, Santa Catarina, S. Paulo e Rio Grande do Sul) fandango é baile, festa, função, em que se bailam várias danças regionais. Seria, nesta acepção, vindos das repúblicas do Prata, *fiesta gauchesca con baile*, como define Eleutério F. Tiscornia (*Poetas Gauchescos*, anotações, 321, Buenos Aires, 1940). Em São Paulo dizem fandango uma dança aproximada do *cateretê* e outras vezes sinônimo da chula (CASCUDO, 2012, p. 291).

Câmara Cascudo (2012, p. 292) menciona ainda o fato de que esses festejos específicos ocorrem e são dramaturgicamente comemorados no período natalino, eminente tempo kairológico cristão, com personagens vestidos de marujos, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda, majoritariamente, ainda que o ritmo seja marcado por instrumentos de percussão, com forte influência de elementos estéticos e expressivos de matriz africana, no mais das vezes. Por outro lado, cabe lembrar que esses cortejos respeitam um itinerário espacial previamente definido, cuja sacralidade decorre do próprio caráter votivo dessa celebração lúdica e festiva. Mário de Andrade (2002) enfatiza a ideia que os cortejos são um elemento de suma importância desses eventos, pois correspondem ao convite que se lança, aberto e lúdico, à ampla participação da população nos ritos de celebração gregária em torno de uma narrativa que se encena em local previamente definido e preparado para tanto:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançandinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo (ANDRADE, 2002, p.119).

Em relação à cenografia espacial e votiva dessas “Chegadas de Marujos”, aqui tomadas para explicação e exemplificação de características da oralitura, Mário de Andrade enfatiza a importância da “nau puxada no cortejo que segue em busca da casa em cuja frente vai cantar” (ANDRADE, 2002, p. 119). Em outros termos, o percurso do cortejo é previamente definido de forma a sacralizar lugares e recintos específicos, assim como sublinhar a importância memorial de espaços em que transcorre a vida coletiva, por meio de performance coreográfica, música e entoação reiterativa de sentenças verbais, com amparo cênico em objetos cúlticos (o esquife que se puxa, em sacrifício coletivo, por exemplo), adornos votivos e figurino simbólico. Memórias afetivas são assim convocadas para a gregária e acústica celebração da alegria, para a transmissão do conhecimento instituído e dos saberes tácitos, para o respeitoso trato da ancestralidade e das gerações primevas. Aqui, a expressividade performativa dos gestos corporais fornece a plástica solução de continuidade com que se juntam indivíduos,

grupos, famílias, comunidades... Sobre tais aspectos da prática ritualística de cortejos acústicos, veja-se o que dizem Marcia Valim, Francisco Franco, Rosália Prados e Luci Bonini, em glosa aos estudos do geógrafo Paul Claval:

Claval (2014) destaca que as festas são uma marca de ruptura com os dias comuns, em especial as que marcam os tempos com a vida coletiva, religiosa ou cívica de uma comunidade, que geralmente são organizadas em datas e espaços fixos que consistem em momentos relevantes da vida da cidade. Assim, por meio das danças, procissões, músicas etc., as festas possibilitam que “Cada um é ao mesmo tempo ator e espectador, e vive um momento de intensa emoção, comunhão e evasão. O sentimento de pertencimento coletivo é, então, muito forte” (VALIM et al., 2018, p. 176).

Em convergência com as ideias acima desenvolvidas, passamos agora a analisar aspectos da oralitura que caracterizam o enredo narrativo da “dança dramática”, ou seja, o tecido verbal que estrutura esse evento estético como um todo coeso e único. Para tanto, tomaremos o enredo verbal do cortejo cinestésico intitulado “Chegança de Marujos”, o qual se divide em episódios sequenciais distintos que, por sua vez, recebem o nome de “jornada”, no âmbito dos “bailados”. Vejamos aqui a transcrição de alguns de seus versos, em evento testemunhado por Mário:

“Sua Alteza, a quem Deus guarde,
Aviso mandou ao mar,
Que se aparelhasse o conde
Para de manhã largar.

O conde se aparelhou
De uma maneira tão bela
Que ao pino do meio-dia
Começou a largar as velas”, etc. (ANDRADE, 2002, p. 119)

Esse pesquisador relembra que os fandangos ou cheganças, celebrados corporal e acusticamente pelo povo, estruturam-se em torno de versos de criação popular e coletiva, de autoria anônima ou indeterminada, os quais são cantados segundo melodias que, por sua vez, são executadas com o imprescindível apoio de um conjunto de instrumentos, isto é, por um aparato musical que celebra práticas gregárias, lúdicas, coletivas e cooperativas, daí extraíndo sua significância e relevância social.

Esse aspecto didático das “danças dramáticas” é reiterado por figurinos propensos à uniformidade ou homogeneidade visual, e também por coreografia destinada a ser sincrônica e coletivamente executada, ou seja, elementos constitutivos que reforçam um saber popular tácito e coletivo, ao celebrarem a vida em comunhão e as tarefas necessariamente cooperativas que são próprias à existência humana, em sua morada terrestre. Assim, o enredo narrativo espelha-se em todo um aparato multisensorial pedagógico, uma forma de paratexto especular e especulativo, do qual os participantes extraem ensinamentos veiculados pela

memória coletiva, intensificados pela afetividade compartilhada e postos em prática em locais simbólicos e tempos propiciatórios, como bem cabe às manifestações da oralitura.

Se Câmara Cascudo (2012, p. 292) também relembra que o fandango corresponde a “um mosaico de temas, organizado anonimamente no Brasil”, veremos que, nos versos acima transcritos, é possível encontrar metafóricos elementos narrativos ou temas de cunho didático, tais como aqueles abaixo comentados por Mário, no tocante às cheganças:

São cantos de marinhagem, objurgatórias de mulheres incitando os marujos a ficar em terra, versos apreensivos lembrando corsários e mouros, e gostosas gauchadas de marinheiros orgulhosos de sua coragem. Já então se delineiam os personagens em sua psicologia, ora heroica como do capitão da nau, ora cômica como do Ração e do Vassoura, ora mais ou menos comodista como a do Mestre, ora irreverente como a do Capelão (ANDRADE, 2002, p.119).

Andrade afirma que esses artefatos acústicos expressam um conjunto de ensinamentos exemplificados na figura de personagens e seus respectivos gestos, tal como mulheres que, nas entrelinhas do texto entoado, são repreendidas e censuradas por exortarem marujos, “orgulhosos de sua coragem”, a permanecerem em terra, a fugirem de suas obrigações coletivas. Segundo se depreende da explicação de Mário, o texto também celebra a humana diversidade de caráter e personalidades (heroísmo abnegado, irreverência aquiescente, jocosidade receptiva, comodismo indiferente, obediência, elegância etc.), incitando os congraçantes à aceitação mútua das diferenças e qualidades. Por outro lado, a disciplina, a liderança e a autoridade, tão essenciais para o exercício do convívio social, são enaltecidas na figura de “Sua Alteza, a quem Deus guarde” e na pronta obediência do conde, que imediatamente aparelha o esquife e abre o velame para a grande navegação ao sabor dos ventos, ou seja, para a própria existência errante da humanidade. Igualmente, para muito além da existência comezinha e imanente, a referência ao divino vem aqui lembrar a possibilidade de uma experiência de vivência transcendente, mesmo nas imanentes temporalidades aquém-tumba.

Assim, a explicação de Andrade parece demonstrar que a memória afetiva e os saberes tácitos emergem desses artefatos estéticos, os quais instalam, no centro da narrativa, o medo experimentado por mulheres diante de marujos engajados na tripulação de frágeis embarcações, remetendo a anseios e temores de mães, esposas e filhas, assim como de familiares e amigos de todos os gêneros, face aos perigos da aleatória circunavegação existencial, para a qual é preciso força e coragem, “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”, segundo entoam Gil e Caetano, em tempos modernos.

Nos versos acima, a frágil nau suspensa sobre mares e oceanos, em cujo ventre embarcam corajosos marujos, poderia igualmente representar a suspensão do cotidiano cronológico em um espaço propiciatório e um tempo kairológico, um espaço votivo aberto a sacrifícios expiatórios e à celebração de navegantes que almejam encontrar emoção na faina marítima e nas arriscadas aventuras sobre abismos oceânicos, segundo podemos inferir da interpretação proposta por Andrade (2002, p. 114). O leitor terá observado a ambivalência da palavra “esquife”...

Vejamos mais um registro de “dança dramática”, na figura dos Congos ou Congadas, os quais, segundo Mário de Andrade, têm origem africana e cumprem o ofício de rememoração de “costumes e fatos da vida tribal” (ANDRADE, 2002, p. 365). Veja-se esta transcrição, feita pelas mãos de Andrade, de um congo nordestino:

Sambalelê está doente,
Está de cabeça quebrada,
Sambalelê precisava
É dumas boas palmadas. (ANDRADE, 2002, p. 383)

Mário de Andrade (2002, p. 383) transcreve, na mesma página, outra versão dessa cantiga de roda que se integra à congada, evidenciando a plasticidade criativa, a intertextualidade integrativa e a autoria coletiva desses artefatos poéticos:

Chabariri está doente,
Está de cabeça amarrada,
Chabariri só merece
Uma porção de lapada. (ANDRADE, 2002, p. 383)

Mário de Andrade (2002, p. 365) relembra a origem africana do congado, bailado narrativo realizado para celebrar a entronização de um novo monarca, aqui simbolizado pelo Rei Congo ou Rainha Conga, num festejo votivo de caráter memorial e universal. De forma complementar, Ana Sírria de Souza (2012, p. 26) constata que a cantiga de Sambalelê corresponde, em seus primórdios, a uma “manifestação dos negros com relação às suas vidas nas senzalas”, tendo ulteriormente agregado elementos narrativos de outras culturas, dos quais resultou a emergência de diferentes versões.

A versão original espelha e reaviva a memória coletiva, no tangente ao sofrimento impiedoso e opressão punitiva aplicados aos e sobre os corpos dos negros escravizados, representados pelo personagem que atende pelo antropônimo masculino “Samba”, recorrente na África, sobretudo no Congo, ao se agrega “lelê”, talvez pejorativamente, uma vez que remeteria a “insano” ou “louco”. Ana de Souza

acrescenta que, em antiga canção do Congo, a palavra “chabariri” corresponde às chibatadas aplicadas pelos brancos sobre os corpos negros (SOUZA, 2012, p. 26). Assim, tal cantiga de roda remete a temas e tópicos históricos relativos aos segmentos sociais invisibilizados, subalternizados e ninguneados, em franca e aberta função memorial, aqui transmitida de forma acústica, por meio do congado, cuja expressividade corporal veicula uma narrativa histórica dramatizada, de autoria coletiva indeterminada, tal como bem compete à oralitura.

Com tais referências críticas e teóricas, encerramos, provisoriamente, nossas reflexões sobre o conceito e a abrangência das práticas de oralitura, tão bem analisadas e exemplificadas por Mário de Andrade, ainda que sob a figura das “danças dramáticas”. Nas páginas a seguir, propomos uma breve recapitulação da fortuna crítica de João Guimarães Rosa, com foco na cultura e na espiritualidade de cunho popular.

2 FORTUNA CRÍTICA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: DA PAISAGEM SERTANEJA AO “OMELETE ECUMÊNICO”

“O sertão não tem janelas nem portas”
(Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

Nas páginas anteriores, apresentamos um breve arrazoado expositivo sobre a conceituação da categoria estética “oralitura”, entendida como um conjunto de criações performáticas do ser humano decorrentes de vocalização de uma narrativa acústica e ritualística, que implica a performance do corpo, o ato espontâneo, o gesto ensaiado, o recurso à memória (coletiva e individual, histórica e afetiva), assim como ações gregárias do coletivo social. No contexto da oralitura, buscaremos analisar sua incidência e sua transculturação poética pelas mãos mágicas e pelos ouvidos performáticos de Guimarães Rosa. Destarte, no próximo capítulo almejamos perquirir movimentos e ritmos que marcam a coreografia de alguns personagens indissociáveis do enredo enigmático de **Grande sertão: veredas**, seres mistagógicos que emergem da trama, habilmente emoldurados por uma paisagem sertaneja que, ao que se verá, serve como pretexto para o fino trato de temas universais, para muito além do regionalismo. Nesse tocante, discorreremos também sobre o conceito de “ecumenismo”, com base em estudos hermenêuticos que perscrutam o sertão rosiano segundo a culinária do “omelete ecumênico”, em estreita observância das possíveis espiritualidades que emergem do húmus sertanejo, poeticamente recriado por Rosa.

2.1 PAISAGEM E CULTURA POPULAR EM GUIMARÃES ROSA: DA ORALIDADE À ORALITURA

João Guimarães Rosa nasceu no estado de Minas Gerais, na pequena cidade de Cordisburgo (1908), vindo a falecer em 19 de novembro de 1967, de forma enigmática, três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras. Desde pequeno estudou diversas línguas, logo se formou em Medicina e exerceu a profissão até 1934, quando então ingressou no corpo diplomático do Ministério das Relações Exteriores. Com zelo e afincos, Rosa estudou, registrou e conservou informações sobre a vida sertaneja, crenças, músicas, costumes, linguagem, fauna e flora. Como escritor, soube habilmente utilizar seu conhecimento de duas dezenas de idiomas, suas leituras em diversos campos do conhecimento e suas próprias observações. Suas principais obras são: **Sagarana** (1946), contos; **Corpo de baile**, novelas (1956); **Grande sertão: veredas**, romance (1956); **Primeiras estórias**, contos (1962); **Tutaméia – Terceiras estórias** (1967),

contos; **Estas estórias** (1969), contos; **Ave palavra** (1970), no qual reúne as habilidades, os saberes do escritor em: contos, poemas, notas de viagem, diário, reportagens poéticas e meditações do autor. João Guimarães Rosa logrou consagração definitiva com o romance **Grande sertão: veredas**, conforme relembra Marta García:

Grande sertão: veredas é uma das mais importantes obras da literatura brasileira do século XX. Publicado em 1956 pela editora José Olympio, o livro chama a atenção por sua dimensão, de mais de 600 páginas, e pela ausência de capítulos, um fluxo narrativo em primeira pessoa. No mesmo ano da sua publicação ganhou o Prêmio Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1956) e o Prêmio Paula Brito (1957) (GARCIA, 2015, p. 31).

O romance tem como narrador o bardo Riobaldo, protagonista, que renúncia à alvoroçada vida da jagunçagem e, jubilado e jubilante, desfruta das calmas ribanceiras de um rio, lugar propício às rememorações no curso fluido de um tempo kairológico, suspenso das obrigações crônicas e enfadonhas. Em sua juventude é professor, mas logo se revela poeta: “Pois foi — que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas” (ROSA, p. 104). Riobaldo, ao narrar suas memórias inventadas, encontra-se no estatuto de um jubilado fazendeiro remediado de posses, recontando estórias em primeira pessoa e comentando suas inquietações sobre a existência humana. Marta García (2015) assim discorre sobre o romance:

Não é dividido em capítulos, subtítulos e não apresenta sinais gráficos que indiquem alguma divisão do monólogo ininterrupto do personagem/narrador, é um fluxo contínuo, sem maiores pausas, embora haja parágrafos” (GARCIA, 2015, p. 18).

Seu monólogo é dirigido a um ouvinte letrado, doutor cidadão que apenas ouve, sem se manifestar verbalmente. Seus causos são transmitidos acusticamente, apenas pela fala, sem pausas ou lacunas, sem brechas para repouso ou satisfação de necessidades fisiológicas, tal como ocorre ao contador de estórias, que recorre à memória, aumenta e inventa fatos, entretém a plateia. Por exemplo, Valda Verri (2006, p. 4) relembra que o bardo jagunço “conta sua história, ao mesmo tempo que dirige suas inquietações sobre a vida, a um letrado que o ouve, mas não se manifesta textualmente, explicitamente”. Verri abre janelas sobre a oralitura ao afirmar que a obra rosiana vai além de um “regionalismo banal ou de intenções folclóricas” (2006, p. 4), uma vez que a linguagem e o discurso são marcados “pelas incertezas que são peculiares a histórias transmitidas por meio oral” (VERRI, 2006, p. 4-5). Também Davi Arrigucci Júnior afirma que a narração é oriunda da tradição de narrativas acústicas de extração popular, como se constata nesta apreciação:

O *grande sertão*, múltiplo e labiríntico, origem do mito e da poesia, é visto em seu desdobrar-se numa espécie de mar para a existência épica: campo da guerra jagunça e das aventuras de um herói solitário, Riobaldo. Ao abrir-se o livro, esse ex-jagunço surge como o contador de casos que acaba narrando sua vida a um interlocutor da cidade e colocando-lhe questões que nenhum dos dois pode responder (ARRIGUCCI, 1994, p. 7).

Marta García (2015) assim discorre sobre a narrativa, pela mesma perspectiva:

Trata-se de uma narrativa longa e labiríntica que consiste num monólogo-dialógico no qual o protagonista/narrador Riobaldo, velho fazendeiro e ex-jagunço, que trocou a vida da jagunçagem pela tranquilidade da fazenda, narra suas aventuras a um interlocutor presente, mas cujas manifestações verbais não são registradas (GARCÍA, 2015, p. 32).

Por esse viés, Marta García afirma que o narrador elabora sua história em forma de autobiografia, relembando acontecimentos de sua vida, da infância à jornada como jagunço, da maturidade ao momento em que, voluntariamente, deixa o mundo dos jagunços (GARCIA, 2015, p. 32). O narrador é um jagunço poeta, um “io-bardo”, tal como o próprio rapsodo se apresenta ao longo da narrativa: “dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão” (ROSA, 2019, p. 104). Note-se que a expressão “inventar, de espírito”, poderia desde já remeter a um eventual tema espiritualista ou à inspiração mediúnica, agrupados em um amontoado (“montão”) de camadas palimpsésticas, em nítido protocolo metapoético. Nesse sentido, Danilo Patrício (2017, p. 127) afirma que o preparo do “omelete ecumênico” resultaria de um trabalho poético que envolve o “uso de todas as fontes possíveis”, ou seja, um orgânico empilhamento de fontes em montes de camadas discursivas.

Seguindo esse receituário gastro-poético, vamos investigar, no terceiro capítulo desta dissertação de mestrado, certos personagens que nos permitiriam acrescentar temperos condimentados ao quitute espiritual, para muito além da mera religiosidade, conceitos cuja distinção assim se apresenta em texto de Silva e Marinho (2021), no tangente a esse aspecto da obra rosiana:

Enquanto a religião apresenta-se como um conjunto sistematizado de práticas, ritos e regras doutrinárias e institucionais, a espiritualidade apresenta-se como uma intuição ou sentimento aberto, fluído, muitas vezes indeterminado, mais próximo de uma vontade do Divino do que propriamente de um modelo institucionalizado de fé (SILVA; MARINHO, 2021, p. 36).

Em nossa trilha de leitura, partimos da hipótese de que Rosa coloca em fricção narrativa um universo cultural de ampla envergadura, para além da paisagem geográfica e geológica do sertão, para além da cena pictórica interiorana, como reflexo de uma cosmovisão ecumênica que se espelha na paisagem simbólica de um ser-tão transcendente, do “tamanho do mundo” (ROSA, 2019, p. 65). Tal é a ideia que decorre de célebre sentença lançada pelo polígrafo romancista em entrevista a Haroldo de Campos, a qual se encontra em DVD incluído em catálogo preparado por Bia Lessa para celebrar

os 50 anos de publicação do grande e irrepresável romance-rio:

Então ele dizia o Rosa faz isso, o Rosa faz aquilo, em um tempo ele mudava o registro dele, ele passava a falar nele próprio em terceira pessoa, então dizia, dizem que o Rosa é regionalista e coisa e tal, então ele dava uma risadinha, bem típica dele. E dizia assim, ah eu me divirto muito com isso porque, olha, vi aquela paisagem, aquele crepúsculo mineiro, não é nada de crepúsculo mineiro, foi um crepúsculo que eu vi na Holanda, misturei com umas coisas que eu vi em Hamburgo, com umas coisas de Minas misturei tudo aquilo e fiz, joguei lá e as pessoas dizem que só estou pintando uma cena do interior de Minas e estou é fazendo uma espécie de **omelete ecumênico**. E daí? Dizia assim, o Rosa é como uma ostra, projeta o estômago pra fora e pega tudo que tenha pegado em todas as fontes possíveis. Introjeta de novo tudo no estômago, mastiga tudo aquilo e produz o texto (CAMPOS, 2006, s.p. Grifo nosso).

Seria talvez desnecessário aqui lembrar Houaiss (2001), para quem o termo “omelete” corresponde a uma “fritada de ovos bem batidos, a que se podem agregar temperos (salsa, cebola etc.) e outros ingredientes (p.ex., presunto, queijo)”. Nesse caso, pensamos aqui no “ovo primordial”, símbolo sagrado em múltiplas religiões da ecúmena terrestre, cujo significado se encontra na convergência de duas matérias elementais e complementares (clara e gema), no princípio e origem da vida ou da existência, em ciclo perpétuo. Em relação ao preparo do poético “omelete ecumênico”, Souza, Marinho e Maciel assim desenvolvem seus argumentos:

Para se preparar esse omelete, é preciso quebrar a casca do ovo primordial, misturar o que está dentro e fora. Se “ecúmeno” corresponde ao “todo em oposição às partes; o geral, o universal” (HOUAISS), pode-se dizer que, entre o conforto do “dentro” do ovo e a aventura do “fora”, em movimento centrífugo que abre para a superação das parciaisidades do isolamento primordial e descortina mundos e totalidades, estão implicados os elementos e substâncias libertos pela casca que se rompe, prenunciadores dos novos espaços que se descortinam (SOUZA; MARINHO; MACIEL, 2022, p. 35).

Nesses novos espaços de significação que se abrem aos leitores, este estudo explora o imaginário das espiritualidades, pelo viés ecumênico, enquadradas por uma paisagem imaginária na qual transitam personagens heteróclitos, em cortejo pelas veredas de um sertão que alcança o aqui e o Além, o presente, o passado e o futuro. Abraçamos a hipótese de que esses personagens, assim como cenários, lugares, matas, estradas, caminhos, edificações rústicas ou populares, acidentes geográficos, formações geológicas, ausência de marcadores espaciais ou temporais, vestuário, alimentos ou ingredientes culinários, plantas (sobretudo as plantas) e certos animais fornecem os ingredientes votivos que agregam sabor espiritual e perfume transcendental ao poético “omelete ecumênico” de Guimarães Rosa.

Note-se que, no plano das múltiplas espiritualidades que marcam os embates do bando ou da banda (umbanda?) de Riobaldo, Cristiane Contin (2015, p. 143) sustenta que “nem Riobaldo, nem quaisquer de seus companheiros de jagunçagem intitulam-se exclusivamente católicos, espíritas ou quaisquer dessas denominações, porém há indícios no romance de características de todas elas nas crenças do bando”. No

cenário sertanejo do qual emergem parábolas enigmáticas, religiosidades periféricas, crenças populares e ritos próprios a espiritualidades reprimidas, uma nova roupagem poética, de fatura universal, vai lentamente se costurando, em favor do desvelamento das crenças e da fé dos silenciados, ninguneados e subalternizados de sempre. Aqui, terrenos cúlticos e terreiros devotos tornam-se o lugar em que fontes, guias, caminhos e imaginários oprimidos apontam para a convivência efetivamente ecumênica, para a coabitação pacífica e compreensiva no oikos terrestre, nossa morada coletiva.

Assim, ao longo deste estudo, buscaremos pensar **Grande sertão: veredas** com base na hipótese de que o sertão rosiano corresponderia a um espaço habitado por diversas e distintas espiritualidades, no âmbito de uma paisagem mais simbólica do que concreta. O “omelete ecumênico” também remeteria à oralitura, artefato acústico que emerge da voz de um narrador-poeta que retoma e ressignifica a arte dos contadores performáticos, tanto os de extração popular e tradicional, por um lado, quanto os rapsodos modernos, recontadores e cantadores de natureza sagrada ou profana, para cuja atuação estética e social caberia lembrar o que afirma Ngũgĩ Wa Thiong'o: “a estória se renova a cada narrativa e recontagem” (WA THIONG'O, 2007, p. 7).

No tangente à produção literária do médico romancista, Antonio Candido afirma que “a paisagem, rude e bela, é de um encanto extraordinário” (CANDIDO, 1994, p. 79). Mas o que é “paisagem”? Houaiss define o vocábulo como “pintura, desenho, gravura, fotografia etc. em que o tema principal é a representação de formas naturais, de lugares campestres” (HOUAISS, 2001). Por sua vez, a geógrafa Yanci Ladeira Maria afirma que a paisagem “representa uma relação com o mundo, uma relação espacial, referente a certas linguagens e a certo tempo” (MARIA, 2016, p. 50).

Por outro lado, a também geógrafa Liz Maximiano sublinha o fato de que “a noção de paisagem está presente na memória do ser humano antes mesmo da elaboração do conceito”, formulado na passagem do século XV ao XVI, uma vez que a “ideia embrionária já existia, baseada na observação do meio” (MAXIMIANO, 2004, p. 84). Para além das meras reproduções pictóricas primevas, nas quais predominavam elementos visuais telúricos como rios, montanhas ou animais selvagens, a geógrafa afirma que, nos dias de hoje, fragmentos de paisagem emergem à superfície das interrelações sociais nas artes, nas diversas manifestações culturais e nas atividades científicas (MAXIMIANO, 2004, p. 84). Em perspectiva convergente, Yanci Ladeira Maria discorre sobre o termo e sustenta a ideia de que “na Itália a tradição das artes cênicas influenciou o desenvolvimento da ideia de paisagem como cenário idílico, as paisagens pastorais idealizadas” (MARIA, 2016, p. 44). Assim, Veja-se o que informa Liz Maximiano:

Na Europa, a noção coletiva de paisagem foi formada sob influência do aumento e rapidez da circulação das pessoas, a instituição de colônias, a imprensa e a fotografia, dentre outros. No Ocidente, o primeiro termo para designar paisagem foi a palavra alemã “landschaft”. Este termo existe desde a Idade Média, para designar uma região de dimensões médias, em cujo território desenvolviam-se pequenas unidades de ocupação humana. Com o “século das luzes”, o termo assimilou também um senso semântico, com a noção de quadro, arte e/ou natureza (MAXIMIANO, 2004, p. 85).

Em tal perspectiva, Yanci Ladeira Maria relembra que o conceito de paisagem é de grande relevância nos dias atuais, em distintas áreas do conhecimento, sobretudo no que se refere à arte e às culturas. Para além do senso comum, o conceito também emerge nas discussões de cunho jurídico-político que envolvem conservação patrimonial e ambiental (MARIA, 2016, p. 52). A geógrafa e historiadora Giuliana Andreotti (2012) assim explana sobre o conceito em construção:

A paisagem, portanto, marca o homem do qual é marcada, reflete-o, dele é a história. Pode ser considerada o poema que narra os eventos humanos em seu desenvolvimento: a composição na qual o homem escreveu tudo o que tem estado na ética, na estética, no pensamento, na guerra e na paz, no progresso ou na decadência, na carência ou na abundância, na história ou no mito, nos momentos de religiosidade ou de agnosticismo (ANDREOTTI, 2012, p. 8).

A geógrafa ressalta ainda o fato de que “projetamos na paisagem a nossa cultura e a nossa concepção de mundo, o nosso modo de pensar e viver, as nossas crenças religiosas, a nossa pulsão espiritual, os nossos símbolos e valores” (ANDREOTTI, 2012, p. 6), como bem cabe a qualquer poema que narre e reflita sobre a conflitiva existência humana no espaço do oikos terrestre, sobretudo quando essas narrativas provêm de indivíduos e grupos mais visceralmente conectados ao húmus elemental, corporalmente jungidos à fonte da própria vida.

Assim, segundo Leonardo Arroyo (1984), a paisagem sertaneja inventada por Guimarães Rosa articula-se em torno do jagunço, seus ideais e comportamentos, enquanto o próprio Riobaldo, duplo ficcional do romancista-paisagista, ressalta essa articulação fundadora ao longo de toda a narrativa. Arroyo acrescenta a ideia de que esse sertão é “diferente do de Bernardo Guimarães, de Afonso Arinos e de Euclides da Cunha, onde a paisagem é adorno objetivo, moldura de existência concreta”, uma vez que “o sertão de Riobaldo é mágico e trans-geográfico” (ARROYO, 1984, p. 98).

Portanto, a paisagem que emerge de **Grande sertão: veredas** contempla e inclui a história sertaneja, os mitos que cercam o sertão, a religiosidade institucionalizada, as espiritualidades periféricas, numa forma de poema inaugural que solicita ampla participação do leitor no processo de produção de sentidos, como bem se indica nesta passagem do romance: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” (ROSA, 2019, p. 118). Souza, Marinho e Maciel tecem a seguinte consideração em torno dessa questão fundamental na obra do médico mineiro:

Como se vê, nesse terreiro polissêmico, o romancista convida o leitor para o plantio e a colheita em regime de “a-meia”, em mutirão de enxadeiros catrumanos, um pouco à maneira dos eventos psicográficos: autor e leitor são meeiros nessa obra “tutaméia”, tudo em “ameia”. Nada há de preciso ou descritivo nessas páginas, nessa paisagem em patchwork, cujo significado é preciso completar. Apenas puras misturas, pan-ecumênicas (SOUZA et al, 2022, p. 41)

Nesse tocante, Claudia Soares e Regina Machado (2021) lançam a seguinte observação:

A sensibilidade de Rosa, habituada tanto ao mundo da cultura erudita quanto ao da cultura popular do sertão, permite que ele estabeleça, entre os dois universos, associações e pontos de conexão, a partir dos quais pode disseminar pelo texto elementos que sugiram outras possibilidades de significação” (SOARES; MACHADO, 2021, p. 304).

Nessa perspectiva, Souza, Marinho e Maciel (2022) relêem Mônica Meyer para assim comentarem o papel expressivo da natureza e da paisagem em Guimarães Rosa:

Segundo Mônica Meyer (2008), a onipresença da natureza e dos trânsitos na obra de Guimarães Rosa poderia sugerir que o significado de ambos ultrapassa a mera dimensão física da paisagem e do deslocamento geográfico. Para Meyer, é evidente que a natureza é um personagem central nas obras de Rosa” (SOUZA; MARINHO; MACIEL, 2022, p. 37).

Em leitura análoga, Sibeles Paulino enfatiza o fato de que “a apreensão estética da paisagem, afinal, constituiu fator decisivo para a poética e produção de Guimarães Rosa”, em cujas páginas poéticas “a abordagem estética do espaço” permite ao sujeito “travar conhecimento com possibilidades fundamentais para a própria vida” (PAULINO, 2005, p. 44-47). De maneira complementar, Ilana Kiyotani assim discorre:

Paisagem tem a ver com sentimento, com a visão interior que cada ser tem de si mesmo, ou do lugar que vive, ou dos sonhos que possui; ela não é absoluta como uma soma matemática, senão uma soma de sentimentos enraizados nos que a reproduz e nos que a observa (KIYOTANI, 2014, p. 29).

Nessa perspectiva, o filósofo Michel Collot sustenta a ideia de que “a paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (COLLOT, 2013, p.15). A ideia de “omelete ecumênico” e as paisagens inventadas por Rosa em **Grande sertão: veredas** levam a crer que essas páginas mágicas da literatura brasileira abarcam imaginários populares e saberes tácitos que dependem profundamente da participação do leitor no processo de interpretação e ressignificação do texto poético. O filósofo Michel Collot sustenta ainda as seguintes ideias:

As paisagens escritas, porém, nem sempre são descritas; elas podem ser simplesmente evocadas; e não são somente visuais: elas comportam uma parte do imaginário e solicitam outros sentidos além da visão. Longe de permanecer estática, a paisagem participa frequentemente da ação e da expressão dos sentimentos e das emoções dos personagens e/ou do autor (COLLOT, in ALMEIDA, 2014, p. 457).

Como constataremos abaixo, a escrita ficcional de Rosa abre espaço para inúmeras possibilidades de leituras sobre o sertão, sua paisagem imaginária, seus jagunços simbólicos e sua linguagem, assim como sobre seus mistagógicos embates cotidianos, os quais oscilam entre sagrado e profano, secular e espiritual, imanência e transcendência. Em tal contexto, passamos agora a prospectar a fortuna crítica de **Grande sertão: veredas** pelo viés das articulações entre sagrado e profano.

2.2 ENTRE REGIONALISMO E ESPIRITUALISMO NA OBRA ROSIANA

“Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo...”
(Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

Davi Arrigucci Júnior considera que “a fala caudalosa que dá corpo à narração de Riobaldo conhece muitos remansos, em geral líricos, com forte carga vocativa da paisagem do sertão” (ARRIGUCCI, 1994, p. 8). No que diz respeito ao regionalismo na obra de Guimarães Rosa, o crítico literário Antonio Candido (1983) interpreta o sertão rosiano como uma representação do Brasil, um lugar no qual a lei é abertamente desrespeitada e ignorados os costumes, cabendo ao jagunço assumir a condição de andarilho errático e violento, que aplica suas próprias regras em um ambiente hostil. Entretanto, a abordagem de Cândido leva-o a concluir que, no romance rosiano, “há de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1983, p. 294). Segundo as análises do crítico literário, não é tarefa fácil sobreviver no sertão, lugar hostil em que o jagunço precisa de habilidades, traquejo e dom de comando para evitar o jugo alheio e a própria morte. Candido (1983, p. 299) considera ainda que os jagunços “fazem da vida uma cartada permanente”, num tabuleiro em que as condições de sobrevivência “obrigam as pessoas a criar uma lei que colide com a da cidade e exprime essa existência em fio de navalha”, razão pela qual o jagunço agirá segundo seus próprios códigos comportamentais, adaptados ao espaço do sertão que, por sua vez, se concebe como metáfora para o universo existencial, tal como se infere das ideias do crítico e sociólogo:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que, na verdade, o sertão é o mundo (CANDIDO, 1983, p. 295).

Seguindo por essa trilha de leitura, Candido afirma ainda que Rosa constrói um mundo ficcional que ultrapassa as fronteiras do local para logo alcançar o universal, em cuja esfera “duas humanidades (...) se comunicam livremente”, a saber, o

“sertanejo real” e o “homem fantástico”, de forma que, naquelas páginas romanescas, a “ação lendária se articula com o espaço mágico” (CANDIDO, 1983, p. 301) e os elementos da paisagem sertaneja remetem “às regiões da alma e do cosmo” (CANDIDO, 1983, p. 252).

Nesse contexto, Davi Arrigucci Júnior explora a ficção de Guimarães Rosa sob o ponto de vista dos discursos da modernidade e defende o “princípio da mistura” que, no entendimento do crítico, está “em consonância com o processo histórico-social que rege a realidade também mesclada do sertão rosiano” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1994, p. 7). Para esse crítico literário, “a perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1994, p. 19). Nesse tocante, Claudia Soares (2012) assim interpreta as ideias desse eminente crítico literário:

No plano histórico-social, a mistura a que Arrigucci Jr. se refere relaciona-se ao problema complexo das formas que assume a modernização do Brasil, cujos efeitos se fazem sentir de forma desigual sobre a população e as regiões do país. No sertão, por exemplo, o moderno apenas começa a penetrar, o que faz com que ele ainda conviva com elementos fortemente tradicionais e antimodernos (SOARES, 2012, p. 139).

Prosseguindo sobre as trilhas do sertão rosiano, em cujas paisagens se projetam “regiões da alma e do cosmo” (CANDIDO, 1983, p. 252), poderíamos deduzir que Rosa instiga o leitor a contemplar e a mergulhar nas profundezas da alma humana, refletir sobre mistérios da existência, pensar no inexplicável, transitar pela transcendência, tal como se estivesse no curso de uma jornada espiritual, de um cortejo votivo, de uma peregrinação sagrada. Note-se que, no ano de 1983, Vilma Guimarães Rosa (2008) publica **Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai**, no qual a filha do escritor repassa suas memórias e indica que seu pai era profundamente religioso e grande estudioso da paranormalidade e dos mistérios espirituais, aspectos sobre os quais retornaremos ao longo da presente dissertação.

Por esse viés, trilhando pela vertente da religiosidade na obra rosiana, Francis Utéza, autor de **JGR: Metafísica do Grande Sertão** (1994), está entre os primeiros a perscrutarem aspectos metafísico-religiosos do romance. Ao analisar a narrativa do personagem Riobaldo, Utéza observa o empréstimo intertextual de mitos religiosos da antiguidade e de acontecimentos narrados no Novo Testamento. Paralelamente, Utéza desenvolve uma ampla análise do discurso que Guimarães Rosa proferiu no dia da posse na Academia Brasileira de Letras, três dias antes de sua morte, evidenciando a metafísica pessoal do premiado autor, que integraria fundamentos de religiosidades tais como taoísmo, hermetismo e zen-budismo, tal como emergem,

simbolicamente, da jornada espiritual de Riobaldo. Na perspectiva de Francis Utéza, assim deveria o leitor se lançar sobre a paisagem sertaneja rosiana:

Já na primeira leitura, os múltiplos apelos do narrador podem provocar uma reação de desconfiança acerca dos hábitos de pensamento e dos clichês culturais que todo leitor projeta espontaneamente na obra que tem nas mãos. Uma vez livre desses antolhos, será possível caminhar proveitosamente na direção que lhe acena o singular ecumenismo do narrador: uma heterodoxia fundada em um substrato esotérico que, para além da herança do cristianismo em sua versão católica a exotérica remonta às origens do *homo religiosus* (UTÉZA, 2016, p. 59).

Contudo, Silva e Marinho (2021) questionam, com veemência, o caráter eurocêntrico e excludente da leitura proposta pelo crítico francês, nestes termos:

Francis Utéza (1994) consagra extensas 460 páginas ao estudo da metafísica em Grande sertão: veredas. Em nenhuma dessas páginas "em branco" aparecem os termos "orixá", "umbanda", "candomblé" ou "terreiro", ou quaisquer das divindades próprias às culturas ameríndias, afro-americanas, caboclas, mulatas, cafuzas, luso-afoameríndias, afro-brasileiras, tupiniquins ou pindorâmicas, seja qual for o adjetivo ou conceituação prevalecente nas preferências do leitor do presente estudo. Naquele fabuloso compêndio inaugural, celebram-se religiões cuja prática ou cujo conhecimento promovem e retroalimentam o prestígio social etnocêntrico e excludente, silenciando-se, uma vez mais, a religiosidade e a voz dos escravizados, colonizados, subalternizados, vilipendiados, ninguneados (SILVA; MARINHO, 2021, p. 34).

Em textos acadêmicos mais recentes sobre espiritualidade e religiosidade, os quais fornecem aportes teóricos indispensáveis para a elaboração desta dissertação, estudos de Marcelo Marinho e David Silva (2019) se dedicam a investigar a morte enigmática de Guimarães Rosa, previamente anunciada em vários de seus escritos e em múltiplas declarações lançadas por meio da voz de vários personagens, pelo viés do sacrifício cristão e da pervivência de seres humanos dedicados à espiritualidade, tal como São Januário. Por esse viés, afirmam que Rosa criou um "koan protobiográfico", por meio de sua enigmática "morte-ressurreição", ocorrida três dias após tomar posse na Academia Brasileira de Letras. Note-se que o koan pode ser concebido como um dos meios de manifestação da oralitura, uma vez que, sob forma de asserções paradoxais, anedotas enigmáticas ou questões sem resposta lógica, os koans são acusticamente entoados, em espaços votivos e ritos mistagógicos, para induzir estados alterados de contemplação espiritual e de percepção ampliada.

Posteriormente, Marcelo Marinho e Gustavo de Castro Silva (2020) estudam o léxico da umbanda que emerge de "O recado do Morro" (1956) e propõem um breve panorama histórico e antropológico sobre aspectos dessa espiritualidade de matriz afro-brasileira, fortemente marcada pelo ecumenismo, uma vez que integra elementos litúrgicos e religiosos do cristianismo, judaísmo (a cabala), islã, assim como de espiritualidades ameríndias. Os autores relembram que a umbanda é uma religião fundada e disseminada no Brasil ainda na primeira metade do século XX, cujas práticas

votivas deram origem a extensa produção estética, das artes plásticas à música, da fotografia ao cinema, da literatura às artes cênicas, com especial destaque para o célebre “Orfeu Negro”, filme de Marcel Camus baseado em musical de Vinícius de Moraes, que foi agraciado com a Palma de Ouro em Cannes (1959) e com o Oscar em Hollywood (1960). Cabe acrescentar que a difusão da umbanda contribui também para a disseminação da arte culinária de inspiração afro-ameríndia sobre o território nacional, evidenciando-se aí, no plano da culinária afetiva e votiva, o impacto memorial e estético que a oralitura pode provocar em amplas dimensões geográficas e sociais.

Como o leitor pode constatar, a obra de Guimarães Rosa é aberta a múltiplas interpretações, em razão de sua fatura estruturada em camadas palimpsésticas. Nesse aspecto, é preciso considerar os metapoéticos protocolos de leitura lançados pelo narrador ao longo de seu relato, ao afirmar que é preciso “deletrear” o romance do qual é protagonista, tal como afirma Marinho (2001):

Por conseqüente, “ler”, como afirma Riobaldo, é também “deletrear” (gsv 333), discernir as letras, ou dar-lhes nome. Grande sertão: veredas remeteria, por esse prisma, àquele “almanaque grosso, de logogrifos e charadas” (gsv 7) do qual fala Riobaldo, logo ao início do romance, semeando ao longo de sua narração sugestivos protocolos de leitura (MARINHO, 2001, p. 65).

Portanto, no próximo capítulo e sem mais delongas, passamos a prospectar minúsculos detalhes do texto que, sob a forma de “logogrifos e charadas”, logo se se oferecem como imensos painéis de significação poética.

3 PAISAGENS SAGRADAS E PROFANAS: ORALITURA E ESPIRITUALIDADE ECUMÊNICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

“Esta vida está cheia de ocultos caminhos”
(Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

Para perquirir os eventuais significados espirituais que se dissimulam sob a paisagem sertaneja na obra rosiana, é preciso ir além dos aspectos localistas que os olhos do leitor poderiam perceber à superfície do texto, em leitura focada em elementos unicamente regionalistas e historiográficos. Nesse tocante, Sibele Paulino e Paulo Soethe sustentam que “a apreensão estética da paisagem, afinal, constituiu fator decisivo para a poética e produção de Guimarães Rosa” (PAULINO; SOETHE, 2005, p. 47), afirmação que é complementada por Juliana Aparecida Leal (2023) nestes termos:

O próprio Rosa induz seus leitores a diferentes possibilidades de interpretação, para além dos limites físicos ou geográficos do sertão e sua paisagem física concreta, numa perspectiva de viés universalista, universalizante ou pan-cultural (LEAL, 2023, p. 66).

Por essa vertente, Paulino e Soethe (2005, p. 47), ao se referirem à perspectiva da relação estética de Riobaldo com a natureza ao longo de sua jornada de formação humana e espiritual, afirmam que a paisagem afetiva é consignada por meio de expressões como “bonito e engraçadinho”, “parar apreciando”, “prazer de enfeite”, “lindo”, assim como por referências a matizes cromáticos e espectros de luminosidade. Seria oportuno relembra que Maria Neuma Cavalcante assim desenvolve seus argumentos e reflexões:

As descrições de Guimarães Rosa revelam sua observação plástica da natureza. Além de tentar reproduzir em desenhos as paisagens, animais, tipos humanos, arquitetura e obras de arte, a apreensão lexical da realidade realiza-se através da fixação de cores, cuja escala cromática parece ser insuficiente ao escritor que usa inúmeras nuances e cria outras (CAVALCANTE, 1996, p. 246).

Pelo mesmo viés, Marcelo Marinho afirma que “a polissemia de um romance-rio como Grande sertão: veredas implica, forçosamente, na emergência de uma paisagem exegética plural e radicalmente infensa ao consenso” (MARINHO, 2001, p. 11). Nessa perspectiva, o presente capítulo se articula em torno de reflexões sobre o sagrado e o profano que se manifestam em elementos da paisagem, com base em pistas de leitura e evidências de significado que enredo e personagens lançam, discretamente, ao longo da narrativa, no tocante a possíveis espiritualidades que, articuladas com a oralitura, evidenciariam a ressurgência de um eventual sertão ecumênico.

3.1 ECUMENISMO E ESPIRITUALIDADE EM **GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

As simultaneamente delicadas e áridas paisagens construídas por Rosa em **Grande sertão: veredas** são habitadas por mistérios (transcendência) e enigmas (imanência), os quais, no receituário do “omelete ecumênico”, se manifestam e agem sobre o leitor e modificam sua percepção da realidade por meio do verbo inaugural, tal como reza o bardo Riobaldo, nesta asserção: “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda **ação principia** mesmo é por uma palavra **pensada**. Palavra pegante, **dada ou guardada**, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2019, p. 148. Grifo nosso.). Parece mais que evidente que o narrador aqui retoma a seguinte passagem da Bíblia, texto fundador da fé cristã para comunidades católicas, ortodoxas ou evangélicas:

No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele, estava a vida e a vida era a luz dos homens; e a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. **Houve um homem enviado de Deus, cujo nome era João**. Este veio para testemunho para que testificasse da luz, para que todos cressem por ele. Não era ele a luz, mas veio para que testificasse da luz (João 1:1-8. Grifo nosso.).

Na nítida convergência que há entre ambos os textos, tanto o bardo Riobaldo quanto o apóstolo João Evangelista tratam do mesmo tema, a saber, a ação cuja energia e princípios destinam-se a modificar um estado determinado ou uma dada situação, num momento preciso e num local específico, por meio de uma palavra “dada ou guardada”, ou seja, abertamente explicitada ou discretamente sonogada, à superfície ou nas entranhas do texto escrito, vocalizada em alto e bom som ou subentendida nas variações de entonação acústica. No relato bíblico aqui transcrito, a “ação” resulta na mais profunda transformação jamais imaginada: a própria criação inaugural e demiúrgica do universo, expressa na célebre fórmula “fiat lux!”. Por esse viés, transcrevemos acima umas das múltiplas versões em língua portuguesa de passagem bíblica registrada no assim chamado “Evangelho de João”, cuja autoria é tradicionalmente atribuída a um dos apóstolos de Cristo, João Evangelista, o qual teria assentado sob forma escrita esse relato exemplar, em data e local ignorados.

Essa passagem específica trata de João Batista, cuja existência histórica, por vezes colocada em suspeição, é testemunhada no livro **Antiguidades Judaicas**, do historiador romano Flávio Josefo (37-100 e.c.), no seguinte contexto:

Vários judeus julgaram a derrota do exército de Herodes um castigo de Deus, por causa de João, cognominado Batista. Era um homem de grande piedade que exortava os judeus a abraçar a virtude, a praticar a justiça e a receber o batismo, para se tornarem agradáveis a Deus, não se contentando em evitar o pecado, mas unindo a pureza do corpo à da alma. Como uma grande multidão o seguia para ouvir a sua doutrina, Herodes, temendo que ele, pela influência que exercia sobre eles, viesse a suscitar alguma rebelião, porque o povo estava sempre pronto a

fazer o que João ordenasse, julgou que devia prevenir o mal, para depois não ter motivo de se arrepender por haver esperado muito para remediá-lo. Por esse motivo, mandou prendê-lo numa fortaleza em Maquera, de que acabamos de falar, e os judeus atribuíram a derrota de seu exército a um castigo de Deus, devido a esse ato tão injusto (JOSEFO, 1990, p. 842).

A respeito da impossibilidade de definir, com precisão indiscutível, a autoria dos relatos bíblicos, veja-se o que comenta, por exemplo, o teólogo Waldecir Gonzaga, especializado em teologia bíblica:

Nenhum dos cinco escritos do *Corpus Johannicum* afirma ter sido escrito pelo apóstolo João [Batista], filho de Zebedeu, porém faz parte da tradição e de atribuição à *opinio communis* (HILL, 2006). Porém, nós não sabemos ao certo qual a real participação da autoria do Evangelista ou qual o grau de colaboração de outros autores, como da Escola Joanina ou da Comunidade Joanina (BORING, 2016, v. II, p. 1120). Nem mesmo de um secretário do Apóstolo ou de alguém que mais tarde tenha redigido algum desses cinco escritos e o tenha atribuído a João Evangelista, ou tenha aprimorado os escritos, em suas várias fases de redação. Dessa forma, o Evangelho parece ser anônimo (Jo 21,24: “discípulo amado”); das três Cartas, a 1ª seria de João, o Apóstolo, e a 2ª e a 3ª seriam de João, o Presbítero; e o Apocalipse seria de João, o Apóstolo (Jo 1,1.4) (GONZAGA, 2020, p. 683).

Formado pela Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma, esse teólogo relembra ainda o fato de que, veiculadas acusticamente em variantes diastráticas e diatópicas de línguas como hebraico, aramaico, grego e latim, essas narrativas foram ulteriormente registradas, sob forma escrita e por grupos de fiéis devotos, em idiomas diversos aos das narrativas primevas, em um processo que poderia corresponder ao “capinar coletivo” e “colheita comum” de que trata Riobaldo, o griô sertanejo. Cabe lembrar que coube ao Concílio de Hipona, realizado em 393 e.c. na presença do teólogo Aurélio Agostinho de Hipona, proceder à primeira seleção, apara e adequação de textos que comporiam, ulteriormente, o corpus da Bíblia, em meio a múltiplas e divergentes versões de relatos de natureza sagrada. Por tal razão, caberia talvez inferir-se que o ente institucional chamado “Bíblia” seria, em verdade, a soma de todas as suas versões, em todos os idiomas, em conjunto com todas as suas interpretações e traduções, interidiomáticas ou intersemióticas. Nesse contexto, no que se refere especificamente aos cinco textos cuja autoria é atribuída a João Evangelista, Gonzaga assim se manifesta:

Sendo diferentes em muitos dados, conteúdo, estilo, língua etc., fica realmente difícil sustentar uma autoria comum. Nem sequer o fato de o vidente do Apocalipse afirmar chamar-se “João” constitui um argumento forte que dê sustentação a favor de um parentesco entre os textos e seus autores. Fato é que a Tradição nem sempre foi unânime em aceitar a autoria joanina de todos esses cinco textos (GONZAGA, 2020, p. 688).

Os textos atribuídos a João Evangelista afirmam que o profícuo praticante e difusor da oralitura João Batista seria filho de Isabel, prima de Maria de Nazaré; portanto, primo de Jesus. Tais relatos bíblicos, conforme vimos acima, são marcados por autoria imprecisa e algo problemática, também em razão do fato de que esses artefatos

discursivos circularam durante séculos sob forma de oralitura sagrada, sendo entoados em cavernas e outros locais cúlticos, transmitidos acusticamente à luz de fogueiras votivas, em presença de congraçantes majoritariamente analfabetos e no seio de comunidades acústicas, ao resguardo da vigilância dos romanos e seus esbirros. No que se refere às narrativas de natureza fantástica de certos relatos do Novo Testamento, Waldecir Gonzaga assim se expressa: “O Apocalipse difere de tudo isso por ser uma narrativa de um tipo especial. Ele narra visões e audições extraordinárias que dizem respeito a coisas que normalmente não são vistas nem ouvidas por seres humanos” (GONZAGA, 2020, p. 682-683).

Nesse contexto de produção narrativa simbólica e espiritual, pode-se talvez dizer, com a mais que devida e respeitosa reverência, que o “griô” João Batista empregaria a vocalização sonora da palavra como veículo de testemunhos vivenciais, para assim agir sobre uma realidade e iniciar uma nova religião, o cristianismo. No tocante à qualificação das narrativas bíblicas sob a categoria de “oralitura”, a teóloga e socióloga A. Paige Rawson sustenta a seguinte ideia, talvez paradoxal e contestável, em sua tese de doutorado em Estudos da Religião na Drew University:

The Bible is oraliture. And before much of the Bible was written, it was orally transmitted; its stories and statements were performed and participated in. This truism will not shock the reader and yet somehow its fantastic and imaginative tales, the proverbs, the poetry, the apocalypses and the epistles are rarely read as such. It would appear that due to the predominance of Western European episteme (as Glissant has illuminated), most of us trained within its epistemological regime simply do not know how to read orally, or oraliturally. Though many perceive the Bible affectively, readers are more generally unable to conceptualize and, therefore, to think or theorize the Bible as oraliture, rendering it virtually unintelligible since we are incapable of interpreting it as such. Ironically, rather than seeking out the Wisdom within oral cultures, who would know how to read the Bible, the production of oral cultures, the Bible was itself deployed as a tool to teach colonies to read, to speak, and to think the language of the colonizer (i.e., according to a Western European epistemological Root schema) (RAWSON, 2017, p. 132-133)

Em tal perspectiva, caberia perquirir os possíveis sentidos metapoéticos daquela asserção de Riobaldo, acima transcrita, ao remeter àquela célebre passagem bíblica que lança a seguinte frase, aqui retomada: “Houve um homem enviado de Deus, cujo nome era João. (...) Não era ele a luz, mas veio para que testificasse da luz.” Para fins de leitura contrastiva dessa sentença, veja-se esta afirmação de Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz:

Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um **fundador de religiões**. A **religião** é um **assunto poético** e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, **pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões**. Cristo é um bom exemplo disso. Também isto é “brasilidade” (LORENZ, 1956, p. 25. Grifo nosso.).

Em perspectiva convergente com a declaração acima, o bardo Riobaldo,

poeta e griô sertanejo, vate e rapsodo, repentista e contador de causos, parece referir-se à sua vocação para o sacerdócio quando, na passagem abaixo transcrita, já prenuncia a realização de um pacto sobrenatural de amplo alcance e envergadura, no plano da dicção poética de alta plana:

Tudo me quieta, me suspende. Qualquer **sombrinha** me refresca. Mas é só muito provisório. Eu **queria rezar** — o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é **privilégios**, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? — **o que faço, que quero**, muito **curial** (ROSA, 2019, p. 20. Grifo nosso.).

O adjetivo “curial” remete, segundo Houaiss, a “referente ou pertencente a cúria; conveniente, apropriado; compatível com as normas, regras; membro da cúria ('senado romano'); oficial da cúria eclesiástica”, enquanto “cúria” corresponde a “tribunal eclesiástico constituído pelo papa e pelos bispados; a corte papal” ou, em sua etimologia, a “assembléia dos deuses”. Ao que se depreende dos textos acima articulados, Riobaldo, duplo ficcional de João Guimarães Rosa, manifesta um projeto, erigido no horizonte do desejo e em estado de execução (“o que faço, que quero”), de ocupar um privilegiado lugar na humanidade, a saber, entre aqueles que “rezam”, verbo de ação que, segundo Houaiss, remete aos privilegiados entes humanos que conduzem cultos votivos, lêem livros sagrados de preces e orações, realizam benzeduras e curas, prescrevem ou preceituam normas e diretrizes, encerram e veiculam regras conclusivas e definitórias (como em “a lei reza que...”, “a cúria reza que...” ou o senado romano “reza que...”), pronunciam fórmulas, recitam ou entoam regras de comportamento, comunicam seus preceitos de forma acústica, participam da cúria papal ou até mesmo de assembleias de deuses, preferencialmente na modesta posição de preeminente prócer, prelado ou divindade mor... Note-se que Riobaldo começa sua asserção com a seguinte afirmação: “**Qualquer sombrinha** me refresca”. Ora “sombra”, segundo Houaiss, é sinônimo de “espírito desencarnado; alma, fantasma”, razão pela qual é possível ler essa passagem no plano das espiritualidades ecumênicas.

Qual seria a natureza espiritual dessa nova religião, talvez ecumênica, mencionada por Guimarães Rosa e espraiada, talvez, sobre a narrativa conduzida por Riobaldo, o “rio baldio” que se levanta com a força de suas próprias palavras, inaugurais e demiúrgicas? Entraria em cena, nessa pretextual paisagem sertaneja, a figura de um “fundador de religiões”? A quem competiria o papel de griô-messias? Rosa-io-bardo? A resposta talvez se encontre nesta modesta asserção que Guimarães Rosa lança em carta destinada a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason: “sem falsa modéstia (‘Nur die Lumpen sind bescheiden!’ [‘Só os maltrapilhos são modestos’]), diz, com certo exagero mas com alguma verdade Schopenhauer) – creio poder crer que podemos alcançar, juntos, notáveis vitórias” (ROSA, 2003, p. 104).

Ao comentar a espiritualidade que emerge do discurso de Riobaldo, Utéza (2016, p. 50) afirma que aí se encontram as marcas de uma religiosidade que “desloca a perspectiva especulativa para a prática de todos os rituais conhecidos – católicos, metodistas, espíritas, afro-brasileiros, oficiais ou não”. Em relação aos desígnios que emergem do discurso de Riobaldo, Utéza assim discorre:

Em princípio, um fazendeiro do interior de Minas que desempenha o papel de filósofo interessado em metafísica não seria crível, mas orgulhando-se de um verniz de formação primária completado por leituras sadias — ou rudimentos aprendidos com o professor de aldeia e cultivados até hoje pela frequência de algumas vidas de santos e outros almanaques locais —, este camponês do Sertão une ao seu estado de homem experiente o benefício de um mínimo de preparação intelectual que as tendências naturais fizeram forte frutificar. [...] sua pretensão torna plausível a elaboração da mensagem por um semianalfabeto o homem que em sua juventude captava a realidade a força de intuição encontra-se à altura de realizar um trabalho de racionalização relativa, por um jogo de espelhos no qual esses dois modos de acesso ao conhecimento possam se corresponder sem prejuízos recíprocos “especulando ideias” (UTÉZA, 2016, p. 50).

Ainda no tocante ao trecho acima transcrito, no qual Riobaldo anuncia seu projeto “curial”, inaugural e neo-canônico, observe-se esta asserção complementar: “Muita gente não me aprova, acham que **lei de Deus** é privilégios, **invariável**. E eu! **Bofe! Detesto!** O que sou? — o que faço, que quero, muito curial” (ROSA, 2019, p. 20). No terreno da espiritualidade, “lei de Deus” é uma noção essencial no que se refere às duas divisões da Bíblia, um aspecto público e notório dessas narrativas sagradas que se enfeixam em torno da oralitura. Pois bem, nesse tocante, Riobaldo afirma “detestar” algo, provavelmente no sentido de “repelir o testemunho de, abominar, amaldiçoar”, conforme indica a origem etimológica do verbo, segundo Houaiss, termo que converge, em seu étimo, com “atestar”, “contestar” ou “protestar, por exemplo. Mas qual seria o testemunho a ser repellido e rechaçado? Vejamos aqui o que se poderia extrair dos livros sagrados canônicos do Ocidente.

Por um lado, o Antigo Testamento traz os ensinamentos indeclináveis e as rígidas leis da religião judaica que, nesse contexto, aplicam-se a um numericamente restrito grupo de seres humanos, os judeus, em forma de “privilégio”, ou seja, “lei excepcional concernente a um particular ou a poucas pessoas” (HOUAISS, 2001), aplicável unicamente ao reduzido grupo humano que graciosamente se concede o epíteto de privilegiado “povo eleito” por Deus, quando soma algo como um modesto total de treze milhões de indivíduos (metade dos quais vivendo em Israel), em contraste com os mais de oito bilhões de seres humanos que compartilham sua morada sobre o oikos terrestre. Diga-se de passagem que a fé inabalável que se deposita na condição de “povo eleito” decorre, claro está, da expressividade e veracidade da oralitura...

Nesse tocante, poderíamos até mesmo imaginar, sem muito esforço, que

a oralitura se encontraria no princípio fundador de Estados como Israel, Vaticano ou México, por exemplo, entre tantos outros, oportunidades em que a “palavra pensada” se transforma em Riobaldiana “ação” criadora... Aproveite-se para relembrar que um dos sinônimos de “pensar” é “curar” (HOUAISS): a palavra “curada” seria aqui cuidadosamente cuidada e entoada por curas, ou seja, por párocos, pastores e tantos outros sacerdotes?

Pelo viés oposto, o Novo Testamento afirma a preeminência da Graça sobre a Lei, ou seja, reza que o perdão divino se obtém por meio de preces e devoção, por meio do arrependimento sincero e da aceitação da autoridade divina, perdão que se recebe de forma independente do mérito do arrependido, o qual pode eventualmente ter se desviado da lei, mas, ao reconhecer e aceitar o nome do Deus cristão, é agraciado com o perdão, à condição de rogar por essa graça com fé sincera e empenho obreiro.

Não por acaso, Riobaldo assim se manifesta sobre os ficcionalizados exemplos da graça divina que se distribuem sobre o texto, sonegados por sob as capas palimpsésticas de uma paisagem enganosa, habilmente construída com elementos indiciais da natureza e da cultura locais: “E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de **graça** no geral não se vê” (ROSA, 2019, p. 325). Em outros termos, cabe decifrar aquilo que não se vê, à superfície do texto, sobre a Graça, princípio fundamental do cristianismo. E, ao que se infere da espantosa soma de mais de 86 ocorrências da palavra “graça” (incluindo “desgraça”, “desgraçado”, “engraçado”, “sem-graça” etc.) nesse romance-rio, esse seria um dos recorrentes temas de reflexão na obra, no quesito “espiritualidade”. Observe-se que, no conjunto da Bíblia, a palavra “graça” emerge não mais do que 160 vezes...

Nesse contexto, note-se que o narrador se declara um “bofe”, ou seja, “ferramenta com que se arrancam os cravos e as ferraduras dos cascos das cavalgadas”, segundo Houaiss, talvez em referência aos “cavalos” que, no âmbito da espiritualidades de natureza mediúnica, correspondem aos médiuns, intermediários entre os espaços aquém e além-tumba, entre a vida e morte, mais à frente e por sobre a mera fratura entre Novo e Velho Testamento, numa paisagem simbólica que se abre ao surgimento de novas religiões, tal como ocorre, por exemplo, com a Umbanda, o Santo Daime e a Barquinha, fundados já no correr do Século XX, se considerarmos o que tivemos a ocasião de analisar no segundo capítulo da presente dissertação.

Dessa forma, na condição de mediador entre dois mundos e duas paisagens, ou seja, na qualidade de transeunte entre o espaço que constitui o sertão e o mundo das espiritualidades, o escritor entra em “ação” e constrói, por meio das “palavras pensadas”, a ponte que permite a passagem entre o imanente e o transcendente, o

sagrado e o profano. Ao fundar um texto poético marcado pela espiritualidade e pelo ecumenismo, estaria o autor sugerindo que o testemunho a ser recusado seria aquele sobre religiosidades excludentes, aquarteladas em inexpugnáveis fortalezas de dogmas inabaláveis e ortodoxia inflexível?

Sob a forma de protocolos metapoéticos, o discurso de Riobaldo convida o leitor a completar e multiplicar as possibilidades de sentido para a narrativa, como nesta passagem: “Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia rechear livro” (ROSA, 2019, p. 325). Destarte, Marinho (2001, p. 21) sublinha que “nada é despojado de sentido na narração de Riobaldo” e cita, como exemplo de prescrição interpretativa metaliterária, a própria recomendação do rapsodo-griô do ser-tão: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso” (ROSA, 2019, p. 144).

Se, como se constata, a paisagem simbólica se articula com elementos profanos e sagrados, relembremos, com Mircea Eliade (1992, p. 12), que o “sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais”. Partindo dessa afirmação, vamos revisitar passagens e personagens que poderiam representar um diálogo poético entre imanência e transcendência, sobretudo na convergência entre a oralitura e a espiritualidade. Por exemplo, o narrador, já nas primeiras páginas do romance, investe-se na figura do griô e traz à luz um causo no qual apresenta o personagem Aleixo, em aberta remissão à oralitura, seus códigos e sua linguagem:

Mas, **em verdade**, filho, também, abrandá. Olhe: um **chamado** Aleixo, residente a légua do Passo do Pubo, no **da-Areia**, era o homem de maiores ruindades calmas que já se viu. Me agradou que perto da casa dele tinha um açudinho, entre as palmeiras, com **traíras**, **pra-almas** de **enormes**, desenormes, ao real, que receberam fama; o Aleixo dava de comer a elas, em horas justas, elas se acostumaram a se assim das locas, para papar, semelhavam ser **peixes ensinados**. Um dia, só por **graça rústica**, ele matou um velhinho que por lá passou, desvalido rogando esmola (ROSA, 2019, p. 17. Grifo nosso.).

Riobaldo conta que, após Aleixo assassinar o andarilho esmoler, por meras “ruindades calmas” e “graça rústica”, seus quatro filhos ficam cegos, “filhos pequenos; aqueles eram o amor dele, todo, despropósito” (ROSA, 2019, p. 17). Ao que sugere o texto, Aleixo se toma por instrumento da Graça, ainda que “rústica” (rudimentar, campônia ou pastoril...), e decide abreviar a vida supostamente sofrida do “velhinho desvalido” (infeliz, abandonado, deixado, desamparado, desgraçado, desprotegido, miserável). Aliás, parece bastante paradoxal o fato de que essa graça pastoril (ou seja, de pastores ou... sacerdotes!) provenha de alguém que atende pelo nome de Aleixo, antropônimo cuja origem etimológica encontra-se na Grécia, com o significado de

guardador, protetor, defensor, ajudador, assistente, servente etc. Tal como em tantos e quantos relatos de conversão espiritual, sua radical transformação vai se operar por obra de outra Graça, ainda que seja a paradoxal cegueira conjunta de seus quatro filhos amados, como se lê na transcrição abaixo:

O senhor imagine: uma **escadinha** — três meninos e uma menina — todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo — agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia. Parece até que ficou o feliz, que antes não era. Ele mesmo diz que foi um homem de sorte, porque Deus quis ter pena dele, transformar para lá o rumo de sua alma. Isso eu ouvi, e me deu raiva. Razão das crianças. Se sendo castigo, que culpa das hajas do Aleixo aqueles meninozinhos tinham?! (ROSA, 2019, p. 18).

No contexto das espiritualidades cármicas, entre as quais se encontra o kardecismo decantado por Riobaldo na figura de seu Compadre Quelemém, Francis Utéza (2016) argumenta que o bardo pactário fica revoltado com a possibilidade de a redenção de Aleixo “protetor da humanidade” (PORTO EDITORA, 2023, s.p.), segundo seu nome, e piscicultor por ofício) ser conquistada por meio da injusta cegueira dos filhos, em “flagrante injustiça” que será explicada e justificada, “mais uma vez, com a autoridade do amigo espírita”, o médium Quelemém (UTÉZA, 2016, p. 54). Douglas Werneck (2015, p. 86) relembra que Quelemém se apresenta como “homem raro, espiritualizado, kardecista”, o qual elucida “as dúvidas de Riobaldo sobre os dois planos da vida”, dizendo “que o Diabo personificado não existe e lhe dava conselhos que o tranquilizava para o presente e para o futuro”. Ora, Riobaldo parece não aceitar o fato de que, após os filhos ficarem cegos, o pai torna-se um homem bondoso e dado a caridades por inspiração e graça divinas. Em outros termos, o mal deve ser aceito como justificativa para a prática do bem? O conselheiro espiritual do jagunço poeta traz uma distinta visão para o assunto em questão, com base nas ideias de reencarnação e dívida cármica, como se lê nesta passagem:

Compadre meu Quelemém reprovou minhas incertezas. Que, por certo, noutra vida revirada, os meninos também tinham sido os mais malvados, da massa e peça do pai, demônios do mesmo caldeirão de lugar. Senhor o que acha? E o velhinho assassinado? — eu sei que o senhor vai discutir. Pois, também. Em ordem que ele tinha um pecado de crime, no corpo, por pagar. Se a gente — conforme compadre meu Quelemém é quem diz — se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo (ROSA, 2019, p. 18).

Utéza assim discorre sobre a noção de “carma”, tal como emerge dos relatos de Riobaldo:

“Lei dos atos”, a tradição oriental ensina que cada ação ou pensamento produz seus efeitos no conjunto espiritual do ser e, em consequência, influencia seu devenir cósmico, determinando assim as futuras encarnações de cada indivíduo (UTÉZA, 2016, p. 53).

Assim, Hugo Fonseca Alonso Júnior (2012, p. 147) constata que Guimarães Rosa “redimensiona a experiência da vida sertaneja, em seu labor por sobrevivência, lançando mão de ponderações metafísicas e suspeitas acerca de Deus e do diabo, do bem e do mal, do céu e do inferno [...]”. Nesse contexto, o compadre Quelemém defende a possibilidade de que, em vidas pregressas, os meninos tenham sido pessoas dedicadas ao mal, à imagem do pai Aleixo, “protetor da humanidade”. O jagunço conta a estória como se não acreditasse totalmente na sinceridade da conversão de Aleixo, a qual lhe parece soar mais como um gesto egoísta e ostentatório do que um ato sagrado que permitisse a redenção de pecados, como deixa transparecer neste trecho: “O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, demudou completo — agora vive da banda de Deus, **suando para ser bom e caridoso** em todas suas horas da noite e do dia” (ROSA, 2019, p. 18). Ao ostentar o fato de que está “suando para ser bom e caridoso”, Aleixo se ofereceria em espetáculo para convencer a todos de que tem empregado grandes esforços para criar e alimentar a impressão alheia de que agora “vive da banda de Deus”, sendo portanto meritório da graça divina.

Como vimos, Aleixo, cujo nome indica sua condição de “protetor da humanidade” e cuja figura simbólica é a de um pai amoroso (mas cruel), exerce o ofício de criador e multiplicador de peixes (símbolo do cristianismo), enquanto sua morada se assenta em região arenosa (deserto?), ao lado de um açude com palmeiras (oásis?). Ademais, note-se que suas traíras, “pra-almas de enormes, desenormes”, são animais vertebrados, de coloração amorenada ou avermelhada (da qual recebem seu nome científico de “eritrínídeos”), predadores vorazes e agressivos que se distinguem por terem quatro aguçados dentes incisivos, um pouco à maneira dos seres humanos que, por sua vez, sempre fogem às normas, tal como se observa no sentido etimológico do adjetivo “enorme”, ex-normas, veja-se bem! Cabe sublinhar que as traíras são uma das raras espécies que impiedosamente predam também a seus semelhantes, para além das demais espécies que compartilham seu habitat, em mais que perfeita imagem para os seres humanos. Note-se também que, no imaginário popular em torno a esses peixes, corre a lenda (oralitura) de que as fêmeas menstruam, precisamente como as humanas.

Caberia agora perguntar, mesmo que não tenhamos elemento algum de resposta, se o piscicultor Aleixo não remeteria, talvez, a alguma divindade suprema que regeria com pacientes tenalhas (“ruindades calmas” ou “ruindades c’almas”, com as almas?) sobre sua prole, penitenciosamente encerrada no cativeiro do açude e engeguedida (sem a possibilidade de se enxergar mutuamente, em suas semelhanças congênitas e seus leves traços fisionômicos divergentes) em razão de um homicídio cometido por seu próprio pai sobre o corpo caminheiro de um velho pedinte (que roga por

perdão?). Nesse caso, tal qual em uma parábola bíblica (oralitura), esses três meninos e uma menina talvez pudessem corresponder aos quatro descendentes do cristianismo primevo, na figura de seus herdeiros dispostos em “escadinha” decrescente, a saber, o primogênito catolicismo apostólico romano, o catolicismo ortodoxo, o protestantismo e, talvez, a umbanda, a exótica irmã caçula e temporã, nascida no correr do século XX, cuja divindade principal é o Deus cristão, sob o nome iorubá de “Oxalá”. Em verdade, essa passagem do relato de Riobaldo inicia precisamente com a expressão “em verdade”, que remeteria, provavelmente, a uma célebre frase lançada por Jesus, a saber, “Em verdade, em verdade vos digo: passarão o céu e a terra, mas as minhas palavras não passarão” (Marcos 13:31).

Mas que se tome o parágrafo acima como uma mera digressão e uma questionável conjectura sobre o eventual significado de alguns enigmáticos elementos da trama espiritual que se estampa sobre a paisagem do grande ser-tão, uma vez que nada se priva de sentidos, por vezes antitéticos, nessa obra monumental. Guarde-se essa perspectiva para futuras pesquisas, mas que se tenha em vista o fato de que a paisagem sertaneja, no presente caso de figura, parece oferecer eficazes e discretos elementos de simbolização poética para conduzir o leitor às “aragens do sagrado”...

Em sua narrativa, o griô sertanejo vai ressignificando suas memórias inventadas e narra mais um causo, o de Pedro Pindó, solicitando antecipadamente que o ouvinte e o leitor revejam (“mi reveja”) atentamente a trama rizomática por sob a capa palimpséstica:

Mire veja: se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, **vizinho daqui mais seis léguas**, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sidos bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi — nome moderno, é o que o povo daqui agora **aprecêia**, o senhor sabe. O que esse menino **babeja** vendo, é **sangrarem galinha ou esfaquear porco**. — “Eu gosto de matar...” — uma ocasião ele pequenino me disse (ROSA, 2019, p. 18).

Ana Maria Machado assim evidencia a importância dos nomes próprios na obra de Guimarães Rosa, fato já amplamente constatado nas páginas acima:

Uma primeira função do Nome em Guimarães Rosa é, pois a de questionar o próprio texto. A relação entre o Nome e o texto não é apenas de vínculo existente entre a parte e o todo. A análise do nome próprio em Guimarães Rosa mostra que ele desempenha papel importante na própria geração do texto, no engendramento dos sintagmas, na produção da página escrita, no ato de fazer a obra. Em sua narrativa, fica evidente que o Nome dos personagens não se limita apenas a ser um indício ou um elemento indicador, como pretendia a análise tradicional (MACHADO, 2013, p. 182).

No caso de Pedro Pindó, Philip Wilkinson (2002, p. 90) relembra que o nome Pedro deriva de “pedra”, enquanto Câmara Cascudo (1979, p. 551) sustenta que esse nome está relacionado a “São Pedro, discípulo, santo chaveiro, primeiro papa”, cuja

figura emerge em “*estórias* populares como personagem astuto, finório”, participando do imaginário coletivo na forma do guardião das portas do paraíso celestial. Por esse viés, lembremos do que diz Jesus sobre o fundador e primeiro prelado do catolicismo: “E eu te digo, a ti, que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja” (Mateus 16:18). Paralelamente, seu sobrenome é “Pindó”, denominação tupi que remete à palmeira (*Syagrus romanzoffiana*) que empresta seu nome ao topônimo “Pindorama”, “região ou o país das palmeiras” (HOUAISS, 2001), com o qual os nativos designavam a porção de terra que, mais tarde, receberia o nome de “Brasil”. Avancemos uma questão provisória: seria o personagem Pedro Pindó uma representação alegórica sobre a fundação espiritual do Brasil? Vejamos o que se diz sobre a oralitura fundacional do povo Tupi em torno de “pindó”, termo tupi que designa a palmeira sobre a qual teriam se salvado Tamandaré e sua irmã, flutuando sobre as águas do grande dilúvio que foi assim registrado em um manuscrito anônimo, datado do fim do Século XVI e posteriormente atribuído a Francisco Soares, segundo Jamille Oliveira Santos (2021):

Têm notícia do dilúvio e dizem que todo mundo se alagou, só ficou um irmão e uma irmã preta e que esta pariu e se multiplicou tanta gente e a causa de haver dilúvio foi que deus se enojou e o tamanduá que chamam filho de deus subiu para o céu e levou uma enxada e do céu caiu e cavou tanto na terra que abriram fontes e veio o dilúvio, dizem que deus faz os trovões (SOARES, apud SANTOS, 2021, p. 57-58).

Tamandaré é portanto o nome de um mítico ancestral indígena que teria repovoado Pindorama após o dilúvio, episódio em que se salva graças ao pindó. Tal relato da oralitura tupi foi ressignificado por José de Alencar em **O Guarani**, no desenredo da trama de Ceci e Peri. No plano religioso, ademais, Tamandaré é um caboclo invocado em cerimônias da Jurema e da Umbanda.

Riobaldo conta, em mais esse caso, que Pedro Pindó é pai de Valtêi, um menino que, desde pequeno, tem compulsiva propensão ao sacrifício de animais ou de humanos, como no episódio assim narrado: “Em qual que **judia**, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma **crioula benta-bêbada** dormindo, arranjou um caco de garrafa, **lanhou em três pontos a popa da perna dela**” (ROSA, 2019, p. 18). Se Valtêi “babeja” ao assistir (talvez em transe mediúnico?) sacrifícios de porco e galinha, aqui caberia notar que um dos anagramas para seu “nome moderno” seria o antigo “levita”, ou seja, “religioso que ministra sacramentos; sacerdote, padre” (HOUAISS). Em sua acepção original, “levita” corresponde a “membro da tribo hebraica sacerdotal de Levi” ou “ministro do templo de Jerusalém” (HOUAISS), valendo aqui recordar que o Antigo Testamento corresponde à Torá, a Bíblia judaica, que encerra cinco livros do Pentateuco – Gênesis, Êxodo, Levítico

(em que se sobressaem os... levitas!), Números e Deuteronômio. Como bem se sabe, esse texto sagrado traz inúmeras recomendações de sacrifícios votivos de animais, incluindo a imolação da tão aguardada e impoluta Novilha Vermelha (cujo nascimento anunciaria o nascimento do verdadeiro Messias judeu), ícone mistagógico ao qual Guimarães Rosa dedica seu conto “Sequência” (MACIEL; MARINHO, 2021). Talvez seja essa a razão para que o autor mineiro sirva-se do verbo “judiar” para tratar das ações litúrgicas que o levita Valtêi acomete sobre o corpo de oferendas vivas...

Em sua condição de possível levita que “babeja” (age como babalorixá?), Valtêi abre três pontos na pele da perna de uma “crioula benta-bêbada”, gesto que poderia corresponder ao seguinte aspecto dos sacrifícios votivos que marcam o candomblé, segundo ensina o antropólogo Raul Lody:

O sangue humano (Èje t'eniyan) é um forte símbolo das religiões de matriz africana. Durante o Rito de Iniciação, ocorre o Aberé, que são incisões ou escarificações na pele do yawo; em que o sangue deve ser liberado. Os cortes precisam de profundidade suficiente para extrair sangue. Esse ato é central, pois além de transmitir o axé ao yawo, o marca como um integrante de uma religião (LODY, 2023).

Se tomarmos “crioula” no sentido de “que ou quem é adotado, que desde pequeno é criado numa casa” (HOUAISS), essa efêmera personagem poderia ser concebida como a figura de uma iniciada que, ao ser abençoada e recebida numa casa espiritual ou templo de candomblé, encontra-se em estado alterado de consciência (bêbada ou em transe mediúnico) quando passa pelo Aberé, seu sacrifício votivo. Note-se que o pequeno levita (ou aprendiz mirim de sacerdote) assim o faz somente nestas circunstâncias: “feito mostrou o que é”; em outros termos, assim age depois de “feito”, expressão que remete à conclusão do processo de formação espiritual no candomblé. Contudo, para se officiar como pai ou mãe de santo, é preciso muito mais que os “dez anos” (de feitura, ou seja, de iniciação no culto aos orixás?) que o narrador atribui a Valtêi. Assim, para corrigir o menino de suas práticas e tendências para os ritos de sacrifício, os pais tomam as seguintes atitudes, que correspondem a protocolos de mortificação punitiva e corretiva:

O pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e **mastro** — botam o menino sem comer, amarram em árvores no **terreiro**, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na **taca**, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica gasturado (ROSA, 2019, p. 18).

Se “taca” corresponde a “fasquia de madeira em forma de bordão e presa ao pulso por uma correia, empregada para castigar os escravos; mangual, relho” (HOUAISS), enquanto “terreiro” remete aos espaços cúlticos da umbanda e do

candomblé, o “mastro” que serve como instrumento punitivo poderia ser uma referência ao cruel pelourinho, sempre no âmbito da história dos africanos escravizados em Pindorama e seus respectivos descendentes, com suas práticas espirituais e litúrgicas.

Nesse contexto, poderíamos retomar Francis Utéza (2016) para afirmar que Pedro Pindó corresponderia a uma “palmeira totêmica” que parece estar alicerçada como símbolo do sagrado da casa por ele fundada e como divindade protetora do templo por ele administrado, naturalmente avesso a qualquer mudança de comportamento em sua progênie. Vale dizer que Pindó é qualificado por Riobaldo como “vizinho daqui mais seis léguas”, informação aparentemente anódina e oca, ou talvez enigmática, que poderia talvez remeter às entidades da umbanda e do candomblé que atendem pelo nome de “Légua”, como se constata neste ilustrativo comentário de Martina Ahlert e Conceição Teixeira Lima:

As entidades da região de Codó são chamadas de encantados da mata; uma das famílias mais importantes desse grupo é a de Légua Boji Buá da Trindade. Ela é formada pelos pais desse encantado, sua esposa, irmãos e sobrinhos, além de uma grande quantidade de filhos e netos. “A família de Légua está toda na eira”, frase que nomeia esse texto, é um dos pontos cantados nas festas de terecô nas tendas da cidade para convocar a presença dos Léguas (AHLERT; LIMA, 2019, p. 449).

Como castigo punitivo exemplar e sacrifício propiciatório, assim passam a agir os pais do eventual iniciante levita Valtêi, talvez na condição de pais de santo no exercício sacerdotal no terreiro: “Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão — como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom” (ROSA, 2019, p. 18). Nesse quesito, o Compadre Quelemém vai explicar que Aleixo e Valtêi carregam “um pecado de crime, no corpo, por pagar” (ROSA, 2019, p. 18), no plano das remissões cármicas expiatórias. Por esse viés, caberia indagar se Pedro Pindó e sua esposa deverão expiar seu carma em uma vida futura, como sói ser.

Mircea Eliade (1992, p. 65) afirma que “o simbolismo desempenha um papel considerável na vida religiosa da humanidade; graças aos símbolos, o Mundo se torna ‘transparente’, suscetível de ‘revelar’ a transcendência”. Em tal contexto, voltamos à cena em que Pedro Pindó e sua esposa mortificam o corpo do levita Valtêi, episódio em que o “amarram em árvores no **terreiro**, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taca” (ROSA, 2019, p. 18). Esses gestos extremos possivelmente indicam práticas próprias de uma cerimônia ritualística, uma vez que o elemento árvore é veículo de muitas simbologias entre distintas culturas. Por exemplo, Amaral de Rosa (2009, p. 28) relembra que a árvore é símbolo do reino vegetal, dos seres divinos, do renascimento, da imortalidade, da ligação da terra com o cosmo. Assim, em pleno “terreiro”, os pais parecem acreditar que o mal pode ser superado com

um ritual de amarração na árvore. Câmara Cascudo (1979), ao comentar os significados e a importância do elemento telúrico “árvore”, tece a seguinte consideração:

Europeus, africanos e ameríndios têm pela árvore o mesmo sentimento religioso. Todos os cultos possuem bosques sagrados, árvores dedicadas a deuses, entes sobrenaturais vivendo dentro das árvores, rituais para as homenagens e súplicas a esses deuses que presidem a vida [...] (CASCUDO, 1979, p. 73).

Mircea Eliade afirma que “um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido” (ELIADE, 1992, p. 65), ao passo que Câmara Cascudo (1979) complementa essas ideias com a seguinte afirmação:

Na Grécia um padre amarra um cordão ao pescoço do doente de febre e na manhã seguinte amarra-o a uma árvore. O mesmo na Itália. A árvore adoece e o doente fica bom, mas readoece, se passar perto da árvore que aceitou a transferência da enfermidade (CASCUDO, 1979, p. 73).

Pedro Pindó, nesse caso, parece simbolizar a fé em que o mal que assola seu filho possa ser acolhido por uma árvore, num ritual em que seu filho é mortificado ao extremo. Seja como for, na perspectiva do kardecista Quelemém, Valtêi estaria pagando uma dívida cármica contraída em vidas pregressas, num ciclo ininterrupto em que, segundo Riobaldo, “se a gente torna a encarnar renovado, eu cismo até que inimigo de morte pode vir como filho do inimigo” (ROSA, 2009, p. 54).

Como vimos ao longo da presente seção, a travessia de Riobaldo, grão sertanejo e bardo rapsodo, é marcada pela espiritualidade que habita as narrativas próprias da oralitura. Nas próximas páginas, nos propomos agora a analisar o pacto faustiano pelo viés desse artefato estético de comunicação acústica e corporal.

3. 2 O PACTO FAUSTIANO NA PERSPECTIVA DA ORALITURA

Passamos agora a prospectar, pelo viés da oralitura, as formas pelas quais os humanos constroem, acolhem ou introjetam imaginários sobre a figura do demônio, ente fabuloso que teria o condão de conduzir ações e pensamentos das pessoas de acordo com a espiritualidade e a cultura do local em que estão inseridos, razão pela qual se justificaria o delicado trato com essa entidade sobrenatural, sobretudo em termos de eventuais pactos de cooperação mútua. Ainda que sob características por vezes discrepantes, a figura do demônio tem natureza universal, manifestando-se de formas diversas em distintas tradições religiosas e culturais, certas vezes como poderosa personificação do mal e das forças negativas, perturbando a paz e o aconchego, individual ou coletivo, por meio de seu antagonismo, seja qual for o nome pelo qual é

conhecido: Daimon (Grécia antiga), Plutão (Roma antiga), Anúbis e Osíris (Egito antigo), Ravana (hinduísmo), Shaitan ou Iblis (islã), Jurupari (povo Mawé, na Amazônia), Mara (budismo), Arimã ou Arimane (zoroastrismo) etc. Apesar do fato de que, no mais das vezes, essas representações simbólicas pouco se correspondem mutuamente em suas inúmeras variantes diatópicas, suas figuras, quase sempre antropomórficas ou zoomórficas, assentam-se amplamente nas narrativas sagradas da oralitura de distintas culturas e espiritualidades, nem sempre marcadas pela dualidade acurada do maniqueísmo cristão.

Destarte, dentre os múltiplos nomes que competem ao diabo cristão na cultura brasileira, Márcio Melo (2006) extrai, da narrativa de Riobaldo, o significativo elenco abaixo transcrito:

Ao contar a estória, Tatarana-narrador irá lograr o Demônio através dos atos de fingir, de ocultar, de contar o que não é e o que é. Tanto que irá nomeá-lo, dentre outros termos, de: “O Que-Não-Há”; “O Um-que-não-existe”; “O Ocultador”; “O indivíduo”, “O Outro”, “O Aquele”; “O Que-não-existe”; “Que-não-fala”; “A Figura”; “O Oculto”, cognomes que, previamente, já o caracterizam como simulacro, como esvaziamento, como niilidade. Para também, ao mesmo tempo, ser “O Que-diga”; “O solto-Eu”; “O Cujo”; “O Homem”; “O Diabo”; “O Rapaz”; “O Coisa-Má”; “O Filho do Demo”; “O Pactário”, preenchendo, dessa maneira, o espaço vazio e a sua inexistência (MELO, 2006, p. 159).

Em tal contexto, buscamos percorrer o **Grande sertão: veredas** numa perspectiva que contemple a construção do Diabo no romance, seguindo pistas de leitura lançadas por Guimarães Rosa. Abello Gois (2015, p. 62) ressalta que “la oralitura, cumpliendo su función de expresión colectiva, apoyada en la capacidad creativa de un individuo que utiliza la literatura como processo que permite hilar memoria”. Em tal perspectiva e em diálogo com a cultura popular, buscaremos refletir sobre os desdobramentos das representações do diabo no discurso de Riobaldo, no tocante aos relatos característicos da oralitura. Miguel Lopes (1999, p. 69) assim discorre sobre a veiculação prioritariamente acústica da comunicação:

Os homens e mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isto com precisão, claridade e riqueza expressiva. De um modo cáldo e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas (LOPES, 1999, p. 69).

A figura do diabo é recorrente na oralitura e emerge em estórias infantis, contos da carochinha, cantos e parlendas, causos e anedotas, espetáculos de fantoches e marionetes, peças teatrais, cortejos carnavalescos etc. Vale notar que, no terreno da religiosidade, o diabo corresponde à personificação do mal, conquanto se apresente, por vezes, sob forma cômica, irreverente, astuto, sagaz, simpático ou cativante. Nos causos breves narrados por Riobaldo, o diabo emerge no subtítulo do romance e já nas

primeiras quinze páginas da obra: “Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé” (ROSA, 2009, p. 15).

O narrador conta o caso desse moço que passa no Andrequicé, nome que, segundo Houaiss (2001), deriva “do tupi *andĩ'ra* 'morcego' + *ki'se* 'faca'”, ou seja, na região da “Faca de Morcego”. Esse rapaz de fora se vangloria de fazer, em apenas vinte minutos, o caminho que consumiria um dia e meio de viagem a cavalo: “E lá se louvou que, para aqui vir — normal, a cavalo, dum dia-e-meio — ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras!” (ROSA, 2009, p. 15). Riobaldo, de forma irônica, parece manifestar, já nas primeiras páginas, uma negação à existência do Diabo. Com um certo sarcasmo, o jagunço faz uma brincadeira ao perguntar a seu ouvinte se não teria sido ele próprio que se anunciou como o Diabo: “Ou, também, quem sabe — sem ofensas — não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazido divertimento engraçado?” (ROSA, 2009, p. 15). Fica evidente que Riobaldo utiliza sua capacidade criativa, imaginativa e poética para inserir em seu monólogo a figura do diabo pelo viés de uma brincadeira, e logo passará a tomar parte neste caso. Revisitando sua memória, o ex-jagunço vai envolvendo o seu ouvinte em questões relativas ao diabo, ao pacto fáustico e à indagação se o diabo realmente existe e se ele próprio consumou o pacto com Diabo.

Neste pequeno caso, contado por Riobaldo, chama a atenção o termo “porfalando”, sobre o qual Marta Susana García (2015) assim discorre:

O termo *porfalando* é um neologismo criado pelo autor com o prefixo-*por* + o verbo *falar*. Para Castro (1970), trata-se de uma forma enfática de falar. Na T1, é traduzido como *propala*, do verbo *propalar*, cujo significado, segundo o DRAE, é um verbo transitivo que significa “Divulgar algo oculto”. Na T2, os tradutores encontram a solução com o gerúndio deste mesmo verbo *propalar* (GARCIA, 2015. p. 82).

Garcia (2015) no qual traz o significado do neologismo “porfalando” tomamos emprestado o seu significado “Divulgar algo oculto”, que nos chama a atenção para as pistas deixadas por Rosa, que nos interessa no presente estudo. Nas primeiras páginas do romance temos a introdução do Diabo na obra, as pessoas da região do Andrequicé, ou seja, “Faca de Morcego” estão divulgando algo oculto. Assim como os morcegos que segundo Houaiss (2001) “São os únicos mamíferos realmente voadores”, está o Diabo no oculto voando pelo sertão rosiano deixando ao leitor mensagens a serem exploradas? Segundo Utéza (2016, p. 67) “o narratário e o Leitor são solicitados logo para contribuir” desvendando assim os mistérios semeados por Rosa. Ora, é preciso que o leitor compreenda e decifre o convite de Riobaldo: “Ainda o senhor estude” (ROSA, 2009,

p. 15). Estudar o que? Se o Diabo realmente existe? Riobaldo reitera seu convite: “Que-Diga? Doideira. A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma, com as presenças!” (ROSA, 2009, p. 15).

Ivana Ferrante Rebello (2020, p. 78) afirma que “As formas do diabo assumem no texto permitem uma reflexão sobre os processos linguísticos e poéticos do romance”. Ana Maria Machado afirma que “o Nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação” (MACHADO, 2013, p. 29). Nas narrativas de Riobaldo nos deparamos com os vários nomes que o jagunço concede ao Diabo. Nomes que na memória coletiva retoma a advertência da crença popular transmitida por meio da palavra oral, dos causos contados em roda, nas reuniões familiares, etc. sobre o cuidado de não pronunciar o nome do Diabo, por se tratar de um personagem culturalmente na memória coletiva popular, em muitas crenças religiosas, e nas passagens bíblicas estar associado a negatividade por ser um ser que causa destruição e desordem. E assim deve ser evitado.

Segundo as análises de Utéza (2016, p. 52), “O Diabo é, em suas 53 ocorrências do Novo Testamento “o que semeia a confusão, “o caluniador”. Diante desse imaginário em não se falar o nome do Diabo, pois trata-se da encarnação do mal, a obra **Grande sertão: veredas**, chama a nossa atenção por dar tantos nomes a este personagem. “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele — dizem só: o Que-Diga. Vôte! não... Quem muito se evita, se convive” (ROSA, 2009, p. 14).

Ana Maria Machado (2013, p. 49) sustenta que “Os nomes próprios em Guimarães Rosa não têm nada a ver com uma reificação ou com uma simplificação, mas admitem leituras múltiplas”. Em tal contexto, podemos entender que Riobaldo, vai deixando claro em sua narrativa que a tentativa de “desfalar” e evitar o nome do Diabo, permite a ele criar e elaborar muitos pseudônimos ao personagem renegado. Assim, o Diabo aparece na narração riobaldiana já nas primeiras quatorze páginas do romance da edição de 2019 pela editora Companhia das Letras, quando o ex-jagunço fazendeiro, conta o acontecido sobre a sentença de um Aristides e de um José Simplício, casos interessantes que introduzem a figura do Diabo e os questionamentos sobre sua existência na obra. Dos muitos nomes dados ao Diabo, a página 14 traz o primeiro pseudônimo: “Do demo? Não glosa” (ROSA, 2009, p. 14). A partir desta adoção aos muitos nomes adotados por Rosa para o Diabo, “Demo” aparece mais de 40 vezes. Nesta perspectiva, Rebello (2020, p. 80) afirma que “O inventário dos nomes do diabo na obra rosiana aponta para uma série comprida e múltipla, que, no entanto, evidencia um

processo de ‘desfragmentação’ do demo”. Está o poeta narrador reunindo fragmentos para provar se realmente a existência do ser astuto é real ou não? Veja-se o que afirma Ana Maria Machado:

O Nome, em Guimarães Rosa, não atribui ao personagem uma característica marcante que acompanhe todas as situações vividas, mas, ao contrário, vai recebendo em cada novo momento um novo significado e, frequentemente, um novo significante, num processo de permanente mutação do signo. Assim, o nome próprio não é um atributo mágico descritivo, que confere característica ao personagem, mas um signo do funcionamento da narrativa e do desenrolar da ação. Ou, como afirma o narrador de Grande sertão: veredas, numa frase em que a ausência de artigos e de objeto direto acentua o caráter absoluto e definitivo da afirmação: Que é que é o nome? Nome não dá: nome recebe. (Gs150) (MACHADO, 2013. p. 49-50).

Rebello (2020, p. 80) sublinha que “Tais nomes agregam várias imagens, criando uma espécie de redemoinho linguístico, em que cada objeto se soma a outro, numa verdadeira operação de cerzidor, cujo remate final evidencia uma unidade de sentido”. Com suas habilidades de cerzidor, Rosa constrói em meio ao sertão uma colcha de retalhos a partir de sua memória, para que o leitor possa decifrar um grande enigma. Essa colcha de retalhos pode ser construída a partir da soma de metáforas e logótipos utilizados por Rosa em sua obra. Construções que conduzem o leitor a enigmas. Marinho (2001, p. 43) destaca que “A decodificação dessas construções em forma de enigma pode, em princípio, parecer ‘mágica de rastreador’ (gsv 351), conforme os dizeres de Riobaldo.” Por esse prisma, Marinho declara que “O romance inteiro se constrói e se oferece como um grande e vertiginoso enigma destinado à eterna decifração, como sugere o magnético abismo sem fim da lemniscata” (MARINHO, 2001, p. 48).

Com suas habilidades de cerzidor questionando sobre o bem e o mal presentes na vida do homem, Riobaldo vai especulando: “E me inventei neste gosto, de especular ideia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio” (ROSA, 2019, p. 16). Uma nova hipótese vai ganhando terreno nas indagações de Riobaldo, como se lê nesta passagem:

Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! — é o que digo. O senhor aprova? (ROSA, 2019, p. 16).

Se neste imaginário proposto por Riobaldo de que “o diabo vige dentro do homem” (ROSA, 2019, p. 16), novas indagações surgem: O Diabo pode ser o mal dentro do Homem? Mal que domina o interior do ser humano, que consome o bem e ganha espaço na natureza humana? Assim, o que é bom e o que é mal no ser humano em algum momento se revelará, segundo o ex- jagunço:

Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: “menino — trem do diabo”? E nos

usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ...O diabo na rua, no meio do redemunho... (ROSA, 2019, p. 16)

Nessa perspectiva, Kátia Fernandes (2016, p. 52) sustenta que: “Riobaldo chega a afirmar que o homem que comete o maior crime, é também um bom homem. Tudo é e não é, depende da hora, do momento, os homens se revelam”. Por essa perspectiva, pode-se dizer que Riobaldo está tentando rastrear se realmente ele fez o pacto com o Diabo? Ou mais uma crença popular vai ganhando espaço para ser rememorada no terreno da oralitura, a ideia cultural de que ao fazer uma barganha com o Diabo é possível chegar a um empreendimento favorável para o pactuário? Rebello (2020, p. 85) afirma que o autor de **Grande sertão: veredas**, “ao elaborar o seu texto-mundo, busca acasalar uma estória à outra”. É preciso atenção para buscar o que está oculto nas palavras de Riobaldo, como o próprio jagunço deixa claro: “Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (ROSA, 2019, p. 17).

Em estudos realizados por Kátia Fernandes (2016), sobre os aspectos religiosos da obra de Guimarães Rosa, a mesma reitera a ideia de que, nessas páginas, os personagens são portadores de uma consciência humana a respeito das tênues e ambíguas fronteiras entre o bem e o mal, de acordo com distintas cosmovisões decorrentes de diferentes profissões de fé espiritual. Nesse tocante, o bem e o mal poderiam ser entendidos de formas diferentes em uma determinada cultura, razão pela qual seria perfeitamente plausível a ideia de que, muitas vezes, a crença, o desejo e a necessidade de um deus estejam interligados ou associados ao medo, à presença do mal e à busca pelo bem. Nessa perspectiva, Fernandes (2016, p. 17) afirma ainda que “milhões de pessoas se reúnem buscando nas mais diversas formas e rituais no Brasil para se aproximarem de um, ou se afastarem do outro”, contexto em que o mal é simbolizado muitas vezes pela figura do Diabo.

O fazendeiro Riobaldo, em seu monólogo com o doutor, diz: “Se vê que o senhor sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres.” (ROSA, 2019, p. 27). Na companhia deste ouvinte, o fazendeiro dialoga de uma forma que vai construindo uma leitura do pacto com Diabo, que supostamente ele fez. Kátia Fernandes (2016) assim discorre sobre a paisagem imaginária que se constrói ao longo da obra:

O sertão de Guimarães Rosa, o seu aspecto não se limita ao geográfico, é um espaço profundo, um lugar de necessidades e oportunidades, um lugar onde todos lutam entre si e por eles ao mesmo tempo, um lugar ambíguo, mas o jagunço, o sertanejo, o homem, não quer viver por viver, ele quer encontrar sentido para a própria existência (FERNANDES, 2016, p. 68).

Buscando encontrar sentido para a própria existência, o fazendeiro mergulha no redemoinho de suas ações realizadas no tempo de jagunçaria. Neste diálogo

em que o pacto está presente, é cercado de medos, paixões, angústias, incertezas. No interior do fazendeiro, habita seus conflitos, seus demônios. Fernandes (2016, p. 69) conclui que Riobaldo: “enfrenta a si mesmo, conversa no redemoinho que na verdade é um diálogo com seus medos, com suas angústias, e com seus fracassos [...]”. Na construção da leitura do pacto com Diabo, o fazendeiro começa um pouco receoso a tecer uma conversa sobre a possibilidade de se fazer pacto com o demônio: “Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o Tinhoso; chega. Mas tem um, porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há” (ROSA, 2019, p. 27). A introdução do acontecimento do pacto, parece nesta fala de Riobaldo, estar carregada de medo. Pensando na religiosidade que o jagunço narrador e diversos personagens da obra demonstram estar inseridos, ele parece carregar culpa e temer pelo destino de sua alma, como se constata nesta passagem:

Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... Invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna suprema, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! (ROSA, 2019, p. 27).

Pensando no significado do termo “alma” no terreno da religião, Houaiss (2001) destaca que a alma é “parte imaterial do homem, dotada de existência individual, e que subsiste após a morte do corpo; espírito sede dos sentimentos, da vida afetiva, natureza moral e emocional de uma pessoa ou de um grupo; índole, caráter”. As indagações do jagunço sobre a ação de vender a alma para Satã, para lograr algo em troca, enfatiza que o fazendeiro, com o passar dos anos está mais experiente, por isso seu diálogo sobre a existência da alma buscando respostas para suas angústias. Neste viés, Riobaldo afirma: “Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha?” (ROSA, 2019, p. 27). Afirmando que alma existe e a Deus pertence, a ideia da concepção de uma aliança com o Diabo no tempo em que era jagunço, leva a questionamentos da veracidade desta aliança.

A preocupação com as consequências de se ter concretizado o pacto, e suas possíveis punições, seja para o corpo ou para a alma, parece despertar uma curiosidade sobre algo que já estava predestinado para a alma. Se assim for, o pacto então ocorre por ser uma ação já predestinada, ao que se lê neste trecho:

Quando um tem noção de resolver a vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; e a pessoa sujeita está só é certificando o regular dalgum velho trato — que já se vendeu aos poucos, faz tempo? (ROSA, 2019, p. 39).

Nessa perspectiva, o fazendeiro vai tecendo argumentos demonstrando

mesmo que culturalmente seja o Diabo, conhecido e temido por ser cheio de maldades e astúcias, ele não obriga ninguém a fazer algo que não queira.

Ludmila Guimarães Maia (2015, p. 120) relembra que “A cierta altura Riobaldo oye rumores de que Hermógenes tiene un pacto con el demonio y decide él también hacer uno para luchar en igualdad de condiciones con el enemigo”. Ao ouvir esses rumores acerca de Hermógenes, o jagunço também almeja ter o corpo fechado.

Enquanto questiona se o pacto aconteceu, mergulhado em suas incertezas, Riobaldo parece usar artifícios como rezas e cantos, para seu benefício e se proteger do Diabo. Em análise convergente Melo (2006) lança este argumento:

Retornando à idéia de lograr o Demônio através de cantigas, de narrar, enfim, de proferir palavras, é bom lembrar, como nos informa Câmara Cascudo (2000 p.194), que “no sertão do Brasil os cantadores vencem sempre o demônio porque cantam as velhas orações de força irresistível, como exorcismo, ladainhas, ofícios de Nossa Senhora, Magnificat etc”. Rezar antigas preces e pronunciar fórmulas mágicas são sempre, como anuncia o folclorista, possibilidades de enganar a quem não conhece tais jaculatórias, quem não pode pronunciar as palavras sagradas. Haja vista, Riobaldo, reiteradamente, anuncia, após o pacto, que pode falar no nome de Jesus Cristo e de Nossa Senhora (MELO, 2006, s.p.).

Por esse prisma, Melo (2006) assim retoma uma das argumentações de Mário de Andrade:

Na poética dos rituais de fechar o corpo, com suas orações e cantos, que sempre embalam o imaginário popular, do qual Guimarães Rosa sempre se imbuíu e se nutriu para a composição de sua obra (MELO, 2006, s.p.).

Por essa trilha, o narrador traz os fragmentos do acontecido a Davidão e Faustino, narrativa que soa como um presságio ao possível pacto do poeta com “O Que-diga”. Nesta investigação a oralitura se alinha a princípio como pontos largos dados por uma costureira, para dar “sustância narrável” (ROSA, 2019, p. 115) para no fim ser costurado com pontos miúdos e deixar a costura harmoniosa e apreciável. Rebello (2020, p. 85) baseia-se na ideia de que Rosa “ao elaborar o seu texto-mundo, busca acasalar uma estória à outra”. E assim, Rosa retoma o mito de Fausto na narrativa que envolve o personagem Davidão. No entendimento de Vanderléia de Andrade Haiski e Marcelo Marinho

Os mitos são parte consolidada da cultura universal e exercem um papel basilar na definição do comportamento individual e coletivo, servindo de exemplo e guia para escolhas e ações dos seres humanos. Nessa perspectiva, vale notar que o mito de Fausto concretizou-se sob contornos literários já na Alemanha do século XVI e, nas mais diversas variantes (condição própria aos mitos), conserva sua plena e sólida atualidade e relevância em diferentes culturas, do Ocidente ao Oriente, das sociedades industrializadas às etnias aborígenes de todas as latitudes. Como testemunho de sua importância nas sociedades ocidentais, o mito de Fausto – de sua primeira manifestação literária aos dias de hoje – influenciou e inspirou as mais diversas formas de arte, como o teatro, a música, a pintura, o cinema e a literatura (HAISKI, MARINHO, 2011, p. 110).

O suposto pacto de Davidão com “O Que-diga” é narrado da seguinte forma:

Olhe: conto ao senhor. Se diz que, no bando de Antônio Dó, tinha um grado jagunço, bem remediado de posses — Davidão era o nome dele. Vai, um dia, coisas dessas que às vezes acontecem, esse Davidão pegou a ter medo de morrer. Safado, pensou, propôs este trato a um outro, pobre dos mais pobres, chamado Faustino: o Davidão dava a ele dez contos de réis, mas, em lei de caborje — invisível no sobrenatural — chegasse primeiro o destino do Davidão morrer em combate, então era o Faustino quem morria, em vez dele. E o Faustino aceitou, recebeu, fechou. Parece que, com efeito, no poder de feitiço do contrato ele muito não acreditava. Então, pelo seguinte, deram um grande fogo, contra os soldados do Major Alcides do Amaral, sitiado forte em São Francisco. Combate quando findou, todos os dois estavam vivos, o Davidão e o Faustino. A de ver? Para nenhum deles não tinha chegado a horae-dia. Ah, e assim e assim foram, durante os meses, escapos, alteração nenhuma não havendo; nem feridos eles não saíam... (ROSA, 2019, p. 74).

O pacto entre Davidão e Faustino parece não garantir os benefícios do trato feito entre eles. Em tal contexto, Melo (2006) enfatiza o seguinte aspecto:

As benesses do pacto parecem acontecer apenas para aquele que o contratou, pois, Faustino, além de receber os dez contos de reis referentes ao primeiro contrato, renova o ajuste ao aceitar o lote de terra e as outras vantagens prometidas por Davidão para com ele abandonar a jagunçaria (MELO, 2006, p. 192).

Oportunidade para Riobaldo dar ênfase à negação da existência do Diabo. Por outra vertente nos deparamos com uma outra possibilidade, a de que o caso sobre o pacto: "Era assunto de valor, para se compor uma estória em livro" (ROSA, 2019, p. 74). Seguindo a trilha da negação do poder pacto, Melo (2006, p. 192) sublinha que "Cabe lembrar que Faustino — um pequeno Fausto, 'pobre dos mais pobres' — executa o negócio 'em lei de caborje' justamente por 'muito não' crer 'no poder de feitiço'". Para Cascudo (2012, p. 150) o termo caborje está relacionado a: "Amuleto, patuá, mandinga defensora". Por esse prisma, o termo caborje nos introduz a crença, a ideia e a busca pela proteção sobrenatural, no qual aborda conotações das espiritualidades presentes na vida de alguns personagens que fazem parte do cenário da obra **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa.

Sob essa ótica, os personagens de **Grande sertão: veredas**, estão absorvidos por suas espiritualidades, demonstrando ao longo da obra: crenças, descrenças, fé, convicções, ensinamentos, superstições. Guimarães Rosa desafia o leitor a realizar muitas perguntas e reflexões em relação à obra, aos personagens, a vida, e os anseios, medos e perspectivas do ser humano. Em uma leitura e análise que vai além do entendimento imediato da obra, os personagens vão se construindo durante o longo monólogo, no qual muitas vezes um nome, uma palavra, uma cena designa uma série de atributos e significados implícitos, despertando grande relevância.

O Diabo que na voz do fazendeiro Riobaldo é o "Sem parar" é o "que vige" é o que "não há!" (ROSA, 2019). Personagem que em crenças populares, religiosas é conhecido como a encarnação do mal, como: espírito ou anjo rebelde que foi expulso

do céu e habita as profundezas do abismo, recebe atributos e significados implícitos em suas aparições na obra de Rosa, que dá uma nova visão ao fazendeiro e novos significados de sua possível aliança com o Diabo. De maneira similar, Fernandes (2016) apresenta os seguintes argumentos:

As crenças populares inseridas no sertão onde Riobaldo fora criado, e a falta de fé em Deus, levou Riobaldo a acreditar que se existia uma divindade, era o mal, o Diabo, contudo, ele mesmo duvidava desse pacto que fizera tempos antes, ou desse Diabo personificado, e mais tarde, na sua velhice, ele chega à conclusão que ele estava certo (FERNANDES, 2016, p. 53).

Em suas contundentes análises, Fernandes (2016, p. 77) evidencia que para Riobaldo acreditar no poder do pacto “poderia ter servido para amenizar a dor da perda, a única dor que não existiria remédio no mundo capaz de lhe dar algum tipo de refrigério”. Sobreviver no sertão com a dor da perda de Diadorim, o remédio seria “Acreditar nesse pacto justifica a morte de seu grande amor, o Diabo cumpriu sua parte nele, quando Riobaldo termina sua jornada” (FERNANDES, 2016, p. 77). Porém, em sua velhice o fazendeiro justifica o pacto dizendo que “O pacto nenhum — negócio não feito. A prova minha, era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência” (ROSA, 2019, p. 381). O fazendeiro com habilidades de um bom estrategista, nega a existência do Diabo, do pacto, seja por medo do destino de sua alma, por certezas adquiridas ao longo de suas vastas experiências, e manifesta o desejo pelo sagrado, pelo divino, pelas muitas espiritualidades, como se vê nesta afirmação:

De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida só de religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, errei toda conta (ROSA, 2009, p. 20).

No tocante às habilidades poéticas de Riobaldo, Fernandes (2016, p. 78) sublinha que para sustentar “a existência do Diabo, ele precisava e ansiava pela manifestação divina em sua vida. Nada melhor para um estrategista do que atrair os olhares do outro dissimulando um confronto”. Ora, poderia estar o fazendeiro agora em sua velhice tentando se justificar, se purificar, encontrando-se com forças sobrenaturais, sagradas?

No tangente ao nome Riobaldo, Ana Maria Machado (2013) desenvolve os seguintes argumentos:

O Nome Riobaldo evoca, em primeiro lugar, por sua sonoridade, os Nomes dos brilhantes guerreiros germânicos. Mais que isso, Nome inventado, com sua etimologia, introduz imediatamente os aspectos de *Rio e baldo* (frustrado), marcando as tantas mudanças de curso de um personagem que não se fixa um só caminho e que, em seu permanente fluir, toma o como o rio por modelo. Como o rio, Riobaldo corre incessantemente. E, como o rio Urucuia, ele nunca chega ao mar, frustrado em sua vida de jagunço (MACHADO, 2013, p. 60).

No curso desses movimentos oscilatórios que marcam a vida de Riobaldo, o personagem termina sendo batizado com outro nome, numa espécie de reencarnação dentro da própria reencarnação, uma vez que a necessidade de um novo nome decorre da emergência de um novo ente humano:

Zé Bebelo, revindo, me gabou: — “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...! Antes Zé Bebelo me ofereceu mais restilo, o tanto também bebeu, às saúdes. Seria só por desconto de um começo de remorso, por me temer consciência? A gente sabe mais, de um homem, é o que ele esconde. — “Ah: o Urutú Branco: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos (ROSA, 2019, p. 275).

De maneira convergente, Márcio Araújo de Melo afirma que Riobaldo “após o pacto e a conquista da chefia. Nesse ritual iniciatório, se nomeia o novo chefe pelo deposto” (MELO, 2006, s.p.). Vale ressaltar que Zé Bebelo confirma esse novo nome, que é carregado de significados, como se vê aqui:

Daí, riu, e [Zé Bebelo] disse, mesmo cortês: — “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...” O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmado: — “O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!...” (ROSA, 2019, p. 356).

Em suas análises, Márcio Araújo de Melo afirma que, após o pacto e os acontecimentos que definirão a posição de chefe do bando, Riobaldo passa de Tatarana a Urutu-Branco. Melo (2006, s.p.) conclui que após a batalha final Zé Bebelo novamente anuncia os nomes que o personagem recebe ao longo da narrativa de **Grande sertão: veredas** “Riobaldo, Tatarana, Professor...” (ROSA, 2019, p. 490).

Vale ressaltar que diante de nomes significativos e instáveis, Riobaldo pode ser: “padre sacerdote, se não chefe de jagunços” (ROSA, 2009, p. 20). No terreno das espiritualidades, como sacerdote o fazendeiro pode abençoar, pode ofertar oferendas a divindades. Sendo sacerdote, poderia facilmente ser “fundador” e ser celebrado, alcançando as glórias que aos deuses são ofertadas. Nessa perspectiva, Ana Maria Machado (2013) assegura que “O renome e a glória podem, pois, morrer. O que não morre nunca é o Nome, Riobaldo, nó onde cruzam suas contradições, fonte de vida para o personagem...” (MACHADO, 2013, p. 60).

De forma sutil, está Riobaldo querendo dizer que ele pode ser entendido como um ser que se recria, vai recebendo a cada momento novos significados? Em cada detalhe da sua história vai se reformulando e recriando como o próprio Riobaldo nos dá uma pista: “Ah, eu estou vivido, repassado. Eu me lembro das coisas, antes delas acontecerem... Com isso minha fama clareia? Remei vida solta. Sertão: estes seus vazios” (ROSA, 2019, p. 32). Vale ressaltar que Guimarães Rosa encerra o romance com o símbolo do infinito, convidando o leitor a participar do processo de construção de

sentidos para sua obra. Nesse sentido, passamos agora a prospectar especificamente as articulações poéticas entre oralitura e ecumenismo, tal como emergem da narrativa do griô bardo, o io-bardo Riobaldo.

3.3 ORALITURA E ESPIRITUALIDADE ECUMÊNICA

*“Eu cá, não perco ocasião de religião.
Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...”*
(Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

A sentença acima, lançada pelo jagunço Riobaldo, é aqui tomada como ponto de partida para pensarmos a espiritualidade ecumênica presente na obra. Assim, a presente seção se dedica a prospectar, pelo viés da oralitura, credos de múltiplas origens e matrizes na escrita rosiana, até então pouco explorados em **Grande sertão: veredas**. O monólogo de Riobaldo, entoado diante de um ouvinte anônimo, parece congrega diferentes credos no terreno das religiões exóticas ou luso-afroameríndias, a saber, umbanda, kardecismo, catolicismo, evangelismo pentecostal etc. Nesse caso, o sertão rosiano corresponderia a um território espiritual em que “toda a Terra habitada” é povoada por várias profissões de fé, crenças e cosmologias, no solo da espiritualidade, ideia que se explicita nesta asserção de Riobaldo:

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. **Bebo água de todo rio...** Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. **Rezo cristão, católico, embrenho** a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de **Cardéque**. Mas, quando posso, vou no **Mindubim**, onde um **Matias** é **crente, metodista**: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, **cantando hinos** belos **deles**. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca (ROSA, 2019, p. 20. Grifo nosso.).

No contexto da fala do jagunço narrador partimos do “artifício rosiano de ocultamento de elementos significantes, recurso poético reiteradamente aplicado por Rosa” como afirmam Marinho e Oliveira (2021, p. 420), para apresentarmos elementos religiosos do romance que ora nos ocupa. Na fala de Riobaldo: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2019, p. 20) estão presentes ideias que vão delineando um corpo ao ecumenismo. Em uma primeira leitura desatenta, seria possível um estranhamento na forma como o jagunço expressa esta apropriação de todas as religiões, evidenciando que bebe de todas as crenças, convicções, ensinamentos, fé e reflexões racionais do âmbito da espiritualidade. Todavia, em um olhar mais atento às palavras do ex-jagunço, poderíamos entrever, que no ocultamento de suas falas, Rosa está escrevendo um outro sentido, ou seja, uma aceitação, uma afinidade uma porta para desconstruir preconceitos religiosos a determinadas espiritualidades, quando Riobaldo afirma que “Bebo água de todo rio...”.

Rosa com sua capacidade de transitar e caminhar por meio da sua obra, em diversos temas, está possibilitando e conduzindo seu leitor, a questionamentos pertencentes ao tema espiritualidade, ou seja, Riobaldo quando diz: "Bebo água de todo rio..." (ROSA, 2019, p. 20), está dando uma significância enorme ao ecumenismo presente neste pequeno grande trecho. Pequeno por conter apenas cinco palavras na formação da frase e grande por carregar muitas interpretações e possibilidades de leituras. Da articulação das ideias acima propostas, nos perguntamos se estaria Rosa, com este pequeno trecho pensando no campo da espiritualidade. Nessa perspectiva retomamos uma passagem bíblica, registrada no evangelho de João no capítulo 4 que é repleta de afetividade. Paige Rawson (2017, p. 132) defende a ideia de que "The Bible is oraliture. And before much of the Bible was written, it was orally transmitted; its stories and statements were performed and participated in". A autora ressalta que a Bíblia é um artefato elaborado primeiramente pelas práticas fruitivas sonoras, transmitidos primeiramente pela voz, antes de ser escrita. Suas estórias, relatos e profecias foram dramatizadas ao serem transmitidos de geração a geração. Assim, o relato bíblico descreve o encontro de Jesus com uma mulher samaritana. Lembremos que no período descrito no evangelho, judeus e samaritanos não dialogavam e não concordavam a respeito de suas crenças, desde tempos remotos uma animosidade pairava sobre os dois povos.

Devido a estas discordâncias religiosas, judeus e samaritanos evitavam se encontrarem. Mas, o escritor do evangelho relembra que Jesus em uma de suas caminhadas passou por Samaria, quando ia para a Galileia. Nesta trajetória geográfica Jesus, encontra-se com a mulher samaritana e pede-lhe água do poço para beber. Pedido que deixa a mulher surpresa, pois sabia que se tratava de um homem judeu pedindo água tirada do poço pertencente aos samaritanos. Vale notar que um preconceito cultural enraizado a tempos é notado neste encontro, e a água é um elemento mediador desse encontro. Pois é oferecido à mulher samaritana uma água que saciará a sua sede para sempre. Pelo viés da oralitura, relembramos uma imagem repleta de afetividade, que ocorre em um local simbólico, usado para saciar a sede. De maneira similar, Rosa utiliza o rio, que é o portador da água, que tem a possibilidade de saciar a sede de Riobaldo.

A mulher samaritana recebe a oferta de beber de apenas uma fonte, para ter a sua sede saciada, enquanto o jagunço afirma que bebe água de todo rio. Nessa perspectiva, cada rio tem algo a lhe oferecer, e aproveitar da diversidade das águas é um gesto de independência e de salvação para Riobaldo, como aqui se lê: "No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio..." (ROSA, 2019, p. 20).

As marcas da oralitura estão presente em **Grande sertão: veredas**, expressando distintas espiritualidades, quando nos deparamos com expressões como “Rezo”, “aceito as preces”, “vou no Mindubim...” (ROSA, 2019, p. 20). Mendizábal (2012) enfatiza que a oralitura é uma forma de comunicação que acontece constantemente no coletivo, é ritualística e faz uso constante da expressão vocal e corporal, que está a suprir o sentimento chamado solidão tão presente na jornada humana. Na voz de Riobaldo, deparamos com uma oralitura que evidencia elementos significantes de perspectiva religiosa. É possível identificar uma mistura de espiritualidades nas seguintes expressões pertencentes ao terreno da oralitura, do coletivo, e do ritual: “rezo” que segundo o dicionário Houaiss (2001) do “lat. recito,as,ávi, átum, áre 'ler em voz alta; recitar”, “dizer (oração, súplica religiosa); fazer (prece)”. A frase “aceito as preces” nos lembra o ato de alguém dirigir uma prece, uma súplica a um ser superior, um santo, uma divindade, em seu favor ou a favor de alguém.

Expressões que se concretizam no individual, mas constantemente no coletivo, quando pensamos nas práticas das muitas espiritualidades que conhecemos em nosso país. O ato de rezar está presente nas missas, nas novenas, em reuniões de grupos que acreditam na força de uma prece antes de iniciar suas atividades. O ato de rezar ou de fazer uma prece está presente na reunião familiar, antes de sentarem-se à mesa para almoçar em família, nas práticas afro-religiosas de rezar e benzer para curar as pessoas dos males. Mesmo tendo em vista que o Brasil é um país laico, as rezas e orações ainda fazem parte do dia a dia de muitas escolas brasileiras. Em análise divergente, Carlos Roberto Jamil Cury (2006) assim discorre:

Dentro da escola, espaço de relações multidimensionais e plurais, não é nem pode ser diferente de outros espaços públicos: deve primar na laicidade. Rezar a ave-maria tem o seu valor em uma religiosidade, já em outras não tem sentido. Dizer “vamos rezar” ou “orar” têm um valor para uns e para outros pouco ou nenhum significado. Dito de outro modo, qualquer expressão religiosa e de fé doutrinária em repartições públicas não são viáveis na medida em que cada sujeito possui a sua fé ou mesmo não seja adepta a nenhuma tendência e não tenha a crença em algum sistema religioso (CURY, 2006, p. 9).

Carlos Jamil Cury (2006, p. 7) argumenta que “a função social da educação escolar pode ser vista no sentido de um instrumento de diminuição das discriminações”. Lembrando ainda que as rezas estão presentes na prática do exorcismo, fato que o próprio Riobaldo assim comenta:

Em ocasião, conversei com um rapaz seminarista, muito condizente, conferindo no livro de rezas e revestido de paramenta, com uma vara de maria-preta na mão — proseou que ia adjuturar o padre, para extraírem o Cujo, do corpo vivo de uma velha, na Cachoeirados-Bois, ele ia com o vigário do Campo-Redondo... Me concebo (ROSA, 2019, p. 15).

Vale notar que, no tocante à prática de rezar, Riobaldo afirma que pelas rezas de sua esposa ele é protegido e assistido: “Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável” (ROSA, 2019, p. 19). Neste viés, as expressões “Rezo” e “aceito as preces”, presentes no trecho até aqui analisado, são de grande relevância, para compor e apresentar um sertão ecumênico. Os fragmentos presentes na obra **Grande sertão: veredas** que apresentam cenas em que personagens se apegam as práticas pertencentes ao terreno das diversas espiritualidades, são essenciais para a construção deste sertão ecumênico proposto nestas páginas. Essas vivências no âmbito das espiritualidades que se pretende explorar no desenvolver deste trabalho, são pinceladas para a incorporação de uma proposta no qual o sertão descrito por Rosa reúne falas que nos levam a enxergar personagens rosianos que nos guiam a um sertão que seria “aberto para o mundo inteiro”.

Nesse caminho pioneiro que, tal como ocorre ao orixá Ogum, o bardo mineiro vai abrindo passagens para o leitor que logo se depara com mais uma frase lançada por Riobaldo a seu ouvinte, em forma de confissão reflexiva e afetuosa sobre sua fé no poder da palavra, nesse sertão espiritualmente plural, como podemos observar no trecho a seguir:

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês — encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (ROSA, 2019, p. 21).

O repertório ecumênico vai ganhando espaço em cada estória contada por Riobaldo. A personagem, Maria Leôncia é mencionada quando o jagunço parece reafirmar que as rezas são um recurso de poder. Riobaldo lança ao leitor, falas que vão tecendo um terreno em que a união de rezadeiras proporciona ao jagunço defesa, um sentimento de positividade por causa das rezas que praticam. Esta reunião de vozes ecumênicas presentes no sertão, lugar permeado de crenças e superstições, o defendem em Deus. Estas mulheres com suas energias positivas ajudam a Riobaldo. A encomenda de rezas, terços todos os dias e um rosário aos domingos, encomenda feita à rezadeira Maria Leôncia, e a necessidade de duplicar o pedido a rezadeira Izina Calanga. Em recente análise Marinho e Oliveira (2022, p. 425) explanam sobre o uso do terço e do rosário: “como se sabe, o “terço” (ou “rosário”) é adotado pelas mais distintas religiões, tais como o catolicismo, o islã, o budismo ou o hinduísmo”. Diante destas informações indagamos se esta necessidade de encomenda poderia ser pelo corpo, pela alma ou salvação de um morto ou por um espírito? A morte é um acontecimento comum no

cenário de guerra vivenciado no sertão por Riobaldo e os demais jagunços. Riobaldo quando diz “Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando ruma para tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom. Seja?” (ROSA, 2019, p. 189). Nos leva a pensar em: espírito? Cavalo? Estrada? Morte? Nos deparamos com termos que fazem parte do cenário das espiritualidades.

A busca por esses poderes encantatórios por meio das rezas, é necessário para a passagem dos mortos desta vida para outras vidas, ou para outros planos, para o descanso ou tormento? Riobaldo afirma seu desejo em relação às rezas que oferecem energias positivas e defesa quando diz: “Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo!” (ROSA, 2019, p. 21). Ao finalizar suas expectativas o jagunço invoca “Chagas de Cristo!” Uma possível referência à oração que devotos rezam a Cristo clamando pelas chagas do Salvador, para que enfermos possam ser curados, fazendo menção às feridas de Cristo adquiridas antes de sua morte no Calvário. Quem reza invocando as chagas de Cristo está ao mesmo tempo desejando a cura para a alma e para o corpo. Quais feridas Riobaldo quer curar com o poder das palavras das rezas? Seguindo as pistas presentes na prosa de Riobaldo com seu ouvinte, nos deparamos com mais um trecho interessante, no qual o jagunço afirma que sua mulher o auxiliou com suas rezas: “De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças” (ROSA, 2019, p. 27). Ou seja, as rezas feitas por Otacília auxiliam espiritualmente Riobaldo.

A expressão “vou no Mindubim” aparece na obra **Grande sertão: veredas**, termo usado por Riobaldo, que remete aos voduns da Casa das Minas. Luís Augusto Ferreira Saraiva (2018, p. 9) afirma que a Casa das Minas é uma comunidade que cultua os voduns. Trata-se de uma “religião originada da experiência negro africana no Brasil e que é bastante difundida no nordeste do país, em especial no Estado do Maranhão”. Saraiva (2018, p. 22) indica que a Casa das Minas “é localizada no centro da cidade de São Luís, fundada ainda no século XVIII, foi o Terreiro que durante décadas manteve o culto dos Voduns Jejes e hospedado alguns Voduns Nagôs no Maranhão”. Nessa perspectiva, o termo “Mindubim” está relacionado aos voduns mudos que guardam segredos. Saraiva (2018) em suas análises afirma que os voduns são entidades de devoção cúltica que estão associadas às primeiras mães fundadoras do Terreiro das Minas. Saraiva (2018) menciona que

[...] a família de Quevioço é nagô e é constituída pelos Voduns dos astros, do céu e das águas, que controlam as chuvas, os raios, os trovões e combatem as ventanias e tempestades. A maioria dos voduns dessa família é muda, ou *mindubim*, e não fala na Casa das Minas para não revelar os segredos dos nagôs. A família é grande, mas só a mãe e alguns irmãos foram para a Casa das Minas.

O nome do pai não pode ser dito. Eles são hospedes e Zomadônu deu o lugar a eles (SARAIVA, 2018, p. 29 apud FERRETTI, 2009, p. 118).

Nessa perspectiva, Saraiva afirma que estes voduns são “mindubim” ou seja, se negam a falar quando são invocados, o ato de negar a fala seria para proteger a “semente” do conhecimento dos segredos dos nagôs. Sendo as mulheres que com destreza guiavam a ritualidade do culto, Saraiva (2018, p. 20) infere que: “Elas eram as responsáveis pela conservação dos segredos de adoração aos Voduns”. Houaiss assim define o vodum:

Designação genérica de cada uma das divindades do panteão jeje, equivalentes aos orixás iorubas; vodum religião de origem africana, de raiz semelhante ao candomblé praticado no Brasil, seguida esp. pelos negros do Haiti e, em menor grau, tb. de outras ilhas das Índias Ocidentais; voduísmo, vudu, vuduísmo designação genérica das entidades divinizadas do panteão voduísta dessa região; vodum etim prov. do fon vodú 'espírito', jeje vodú 'deidade tutelar ou demônio' (HOUAISS, 2001).

Na tradição oral sobre a Casa das Minas, somente as mulheres poderiam entrar em transe, ou incorporar os voduns, e o silenciamento sobre o segredo é rigorosamente observado (SARAIVA, 2018). Por esse viés, Riobaldo, ao mencionar que todas as águas do rio são boas para beber, parece claramente afirmar que todas as espiritualidades são válidas, ainda que diversamente carregadas de simbologias e de chaves de acesso para com o sagrado. A manifestação da oralitura nesta fala de Riobaldo é uma necessidade de se fazer conhecido o sertão ecumenico que Rosa descreve. Vale notar que Abello Gois (2015, p. 7) menciona que a oralitura está relacionada a “la manera en que el poeta se autodefine como oralitor para reflexionar sobre su obra. [...] oralitura implica para el proceso de resistencia y recuperación cultural [...]”. A leitura desse sertão pode ser entendida, não como uma simples reprodução de uma espiritualidade única e predominante no Brasil, o texto literário reinventa e recupera por meio das falas de Riobaldo, diversas e misturadas cenas que sugerem um movimento narrativo que levam ao entendimento do ecumenismo. Poderíamos dizer que trata-se de um inventário de um outro sertão apresentado por Rosa, em **Grande sertão: veredas**?

Novos sentidos vão sendo construídos no cenário sertanejo por meio da narrativa rosiana, está Riobaldo através de sua sedutora oralitura criticando a não aceitação das diversas religiões instituídas, atuantes e presentes no solo brasileiro? Seu diálogo vai ganhando intensa forma a medida que encontramos uma reunião de repertórios da oralitura, ou seja, elementos que justifiquem o ecumenismo. Em tal contexto, Ignates e Teixeira (2020, p. 790) afirmam que “Riobaldo possui um forte de sentimento de religiosidade, que se manifesta de maneira eclética”, ou seja, considerando “o que parece ser melhor em várias doutrinas, métodos ou estilos composto de elementos

colhidos em diferentes fontes”, segundo relembra Houaiss.

As marcas da oralitura, surgem no romance em passagens como “lê alto a Bíblia”, “ora”, “cantando hinos”. Lembremos que comunidades religiosas se reúnem para, em seus ritos votivos, celebrarem o divino o sagrado. Esses cultos são manifestações artísticas acústicas e plurisensoriais que, desde tempos remotos, permitem a transmissão de conhecimentos e saberes, de normas de vida coletiva, crenças, ideias etc.

As expressões “lê alto a Bíblia”, “ora”, “cantando hinos”, são práticas dos simpatizantes do movimento pentecostalista, ações praticadas também pelos frequentadores da Igreja católica. Lembrando que o termo orar se aplica mais aos pentecostalismo e o termo rezar aos católicos. Estas expressões podem se aplicar ao movimento religioso cristão denominado Metodismo, como afirma o próprio Riobaldo: “Mas, quando posso, vou [...] onde um Matias é crente, metodista”. Os adeptos são protestantes e utilizam a Bíblia, cantam hinos e oram. Podemos salientar que ao visitar os metodistas, algo que acontece entre os fiéis e visitantes é a prática de autoavaliação de confessar que é pecador. Após a leitura da Bíblia, orações e cantos, pressupõe-se que os participantes estão alcançados pela graça do criador. Nos perguntamos, não está Rosa fazendo uma crítica ao ato das pessoas serem levadas a acusar-se pelos seus supostos pecados?

As falas de Riobaldo analisadas até aqui estão sujeitas a serem entendidas em uma outra perspectiva, de maneira similar Marinho e Oliveira (2021, p. 420) tratam do conhecido “artifício rosiano de ocultamento de elementos significantes, recurso poético reiteradamente aplicado por Rosa em ‘A menina de lá’, de Primeiras Estórias”. Sendo assim, nem tudo que parece ser na obra de Rosa, deve ser entendido como é. Nenhuma cena ou paisagem envolvendo os jagunços, mulheres, crianças etc. devem ser ignoradas, como o próprio Riobaldo nos dá uma pista para este entendimento quando diz: “Agora: o tudo que eu conto, é porque acho que é sério preciso”.

Pensando na expressão “Qualquer sombrinha me refresca” (ROSA, 2019, p. 20), podemos entender que a frase externa o contentamento do personagem em ter adesão, aceitação a todas as espiritualidades que emergem da paisagem do ser-tão. No calor das dificuldades da vida humana, no calor das angústias submersas no seu interior, o apego a qualquer sombrinha proporciona algum conforto ou alívio. Por que trazer o silenciamento a algumas destas espiritualidades sendo que é possível beber um pouco em cada rio? Houaiss relembra que o substantivo sombra remete a “coisa que parece impalpável, imaterial; vulto, espírito desencarnado; alma, fantasma.”

No terreno espiritual de **Grande sertão: veredas**, a obra reúne e concilia muitos elementos de espiritualidades diversas. Trata-se de um ecumenismo que caminha para o absoluto? A resposta talvez esteja na seguinte afirmação de Riobaldo:

Às vezes eu penso: seria o caso de pessoas de fé e posição se reunirem, em algum **apropriado lugar**, no meio dos gerais, para se viver só em **altas rezas**, fortíssimas, louvando a Deus e pedindo glória do perdão do mundo. Todos vinham comparecendo, lá se levantava enorme igreja, não havia mais crimes, nem ambição, e todo sofrimento se espraiava em Deus, dado logo, até à **hora de cada uma morte cantar**. Raciocinei isso com compadre meu Quelemém, e ele duvidou com a cabeça: — “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” — ciente me respondeu (ROSA, 2019, p. 118. Grifo nosso.).

O caminho para o absoluto pode ser esperança, utopia ou fantasia? O romance apresenta um ecumenismo que é evidenciado na oralitura que segundo Martins (2003) “carrega traços estilísticos e mnemônicos presentes no uso do corpo, do movimento e da voz”. Nos procedimentos, hábitos comuns e culturais presentes nas diversas práticas religiosas e ritos, podemos citar o bater de palmas, o dançar, o balanço do corpo, o uso da voz para prestar orações e adorações, os movimentos do corpo nas incorporações de voduns, espíritos, etc. Os comportamentos, as condutas dos personagens, vão convergindo em direção para um ponto comum na trajetória de cada personagem explorado neste trabalho. Os personagens movem em seus caminhos a aceitação de um sertão ecumênico. Por meio das imagens que envolvem alguns personagens, observa-se uma agitação, e logo uma oportunidade de ressurgir e inserir, ousamos em dizer, dar voz a personagens, espíritos e seres imateriais que transitam pelo terreno da espiritualidade valorizada por Rosa e sendo recriadas na estética artística de Guimarães Rosa.

Observa-se uma inserção de práticas espirituais na apresentação dos personagens sertanejos, que vivenciam a guerra, a dor, a alegria, a morte e a vida, narrados pela voz poética de Riobaldo, descortinam novas possibilidades de entendimentos da leitura proposta neste trabalho. O sertão brasileiro descrito por Rosa, em sua narrativa, serve de palco para personagens jagunços, mulheres guerreiras e enigmáticas, que vão abrindo caminhos para santos e santas, orixás, voduns, médiuns e etc. que possibilitam ao leitor um outro olhar, ou seja, “Trata-se de um permanente remodelar da escrita que, no pacto narrativo com o sertão, concretiza-se na obra literária através de [...] personagens narrados [...]” (SARAIVA, 2018, p. 35).

Em convergência com as ideias acima desenvolvidas, passamos agora a analisar aspectos da oralitura que caracterizam o enredo narrativo que descreve o intrigante personagem Jõe Bexiguento:

Jõe Bexiguento – Jagunço peludo, broeiro do Riachão do Jequitinhonha. Homem de estranhos costumes. Chamado de Alparcatas. Sabia reza, para São Sebastião

e São Camilo de Lélis, que livrava de todo mal vago. Sentia-se fraco devido a erisipela e a asma (ROSA, 2019, p.319).

Na descrição de Riobaldo, Jõe Bexiguento é “homem de estranhez em muitos seus costumes, conforme se dizia e era notado [...] E ele pitava” (ROSA, 2019, p. 179), ao mesmo tempo em que demonstra conhecimento sobre o uso votivo de vela preta, como se constata nesta passagem: “Convém não. Ocasões assim, convém acender nem vela de cera preta...” (ROSA, 2019, p. 180). Sofria de algumas doenças não usufruindo de muito vigor para continuar na vida de jagunço, como afirma para Riobaldo em uma de suas conversas:

Jõe Bexiguento achava que não tinha mais sustância para ser jagunço; duns meses, disse, andava padecendo da saúde, erisipelava e asmava. — “Cedo aprendi a viver sozinho. P’ra o Riachão vou, derrubo lá um bom mato...” Era o projeto em tal, que ele formava vez em quando. — “Trabalhar de amassar as mãos... Que isso é que sertanejo pode, mesmo na barra da velhice...” (ROSA, 2019, p. 181).

O personagem se torna objeto de leitura por meio de análises de suas práticas e movimentos dentro do sertão. Bexiguento nos lembra da bexiga que nos faz pensar em um reservatório que acolhe líquidos. O jagunço Jõe fornece mais uma “sustância narrável” (ROSA, 2019, p. 514) que vai dando força ao sertão ecumênico. As transformações possíveis do jagunço nos conduz a certas impressões que merecem serem pensadas. As suas ações e conhecimentos imprimem no sertão ecumênico evidências interessantes. O ato de derrubar mato e trabalhar de amassar as mãos nos permite vê-lo como um entendedor, um habitante da mata. Jõe Bexiguento pode estar associado ao caipora? — “Caipora se cura, Jõe? Você sabe rezas fortes?” — por aí devo que indaguei; bobéia minha, assunto. — “A que cujo, se caipora não curasse? Todo o mundo dela tem, nos tempos...” — ele me repositou (ROSA, 2019, p. 181).

caipora etim tupi kaa'pora formado de ka'a 'mato' e 'pora 'habitante de', Entidade fantástica da mitologia tupi, muito difundida na crença popular, talvez derivada da crença no curupira, do qual seria uma variante, e que é associada às matas e florestas e aos animais de caça (HOUAISS, 2001).

O caipora, personagem presente no universo da oralitura da mitologia tupi, também empresta seu nome à “pessoa que, involuntariamente e apenas por sua presença ou proximidade, traz ou causa azar a outra”, segundo relembra Houaiss (2001). Todavia, sua condição de habitante da mata pode ser encontrada nesta asserção de Riobaldo: “Rezo cristão, católico, embrenho a certo” (ROSA, 2019, p. 20). Neste caso, o verbo “embrenho” remeteria, no campo das espiritualidades, às divindades ameríndias das florestas, uma vez que o termo remete às ações de “esconder(-se) ou internar(-se) [nas brenhas, no mato]”, enquanto sua etimologia remete a “brenha”, com sinonímia em “abrenhar, adentrar, atufar, emboscar, enselvar, internar, meter” (HOUAISS, 2001). Como se pode observar, o “omelete ecumênico”, por meio do verbo “embrenho” e da ação de

adentrar-se pelas matas, articula elementos sacros do cristianismo com entidades e divindades de religiosidades telúricas, devotadas aos elementos da natureza e ao húmus elemental.

Jõe Bexiguento abre espaço para dialogarmos com diferentes práticas espirituais que compreendem a mãe natureza como um altar, para a realização de rituais devotos ou cultos votivos, segundo espiritualidades que reconhecem na mãe natureza, na mata e no húmus terrestre, o poder de cura para muitos males, com suas plantas, flores, sementes e raízes, sempre com a ajuda de seres, espíritos, entes e entidades que habitam as matas, as cachoeiras, as águas dos rios e lagos. Nessa paisagem simbólica, fortemente marcada pela espiritualidade, os vegetais têm grande importância.

Assim, Jõe Bexiguento evidencia que a mata é rodeada de vida e comunicação, sendo palco para a prática de muitas espiritualidades. Seres, espíritos, divindades vão corporificando no ato de Riobaldo, Jõe Bexiguento e outros jagunços “embrenhar-se” na mata? José Luiz dos Santos em seus estudos sobre *Religião e florestas* (1998) descreve as conexões entre os espaços das florestas e algumas religiões. Seria oportuno lembrar Silva e Marinho, ao argumentarem que a “própria espiritualidade popular brasileira é múltipla, caótica e absurda, exatamente como deve ser uma obra literária de elevado valor e alcance” (SILVA; MARINHO, 2021, p. 39). Diante dessa diversidade e complexidade presentes nas diversas espiritualidades populares brasileiras é de grande relevância os estudos de Santos (1998) em relação às matas e florestas no campo da religiosidade:

Rios, cachoeiras e matas são tidos como locais adequados e importantes para atividades rituais e o cumprimento de obrigações e trabalhos religiosos. As árvores podem ser entendidas como locais de moradia de divindades ou espíritos importantes ou estar associada a seus poderes (SANTOS, 1998, p. 128).

Jõe Bexiguento é descrito por ter práticas estranhas e por ser habilidoso em rezas para determinados santos, como nesta asserção: “E de repente correu aviso que Jõe Bexiguento e o Pacamã-de-Prêsas sabiam reza para São Sebastião e São Camilo de Lélis, que livram de todo mal vago” (ROSA, 2019, p. 319). Ana Carolina Viotti e Clara Santos (2020, p. 32), em seus estudos relacionados a remédios e seus santos intercessores católicos, lembram que, no plano da oralitura sagrada, São Sebastião é o santo recomendado para as pestilências, e para os assuntos secretos e misteriosos. Por esse viés, para auxiliar na angústia e aflição da morte, São Camilo de Lélis é o santo recomendado. Pensando no sincretismo religioso que segundo Houaiss (2001) é a “fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com reinterpretação de seus elementos”, temos São Sebastião no sincretismo religioso como uma entidade africana cultuada na Umbanda, uma entidade da mata, pertencente a terceira linha da Umbanda está Oxóssi

(SPERONI, 2019, p. 53).

Segundo relembra Aline Speroni (2019), a Linha de Oxóssi e seus caboclos representam o conhecimento, a fartura e o trabalho, ao passo que promove “a cura através das ervas” (SPERONI, 2019, p. 53). Jõe Bexiguento nos direciona a pensarmos numa proposta ecumênica que traz visibilidade aos conhecimentos ancestrais indígenas que envolvem as matas, as falanges africanas, e suas culturas silenciadas. É oportuno lembrar as contribuições de Silva e Marinho (2021) em seus estudos sobre a espiritualidade afro-brasileira:

Nesse terreno espiritual, os ninguneados têm relevância e preponderância capital, tal como os caboclos (referência aos chamados "povos das matas", nossos ancestrais ameríndios, povos originários de Pindorama) e os pretos-velhos (que simbolizam os povos africanos trazidos à força e aqui escravizados, sua sabedoria ancestral, seus conhecimentos tácitos de fitomedicina e de trato com a terra, seu banzo incurável, na figura de conselheiros, curandeiros e feiticeiros) (SILVA; MARINHO, 2021, p. 37).

Desse modo, um sertão vai sendo simbolicamente plasmado nos episódios narrados por Riobaldo e Jõe Bexiguento, entre outros. Uma paisagem ecumênica vai se construindo em torno de rios e matas, lugares que são moradas de espíritos, divindades, seres encantados. Criando uma interação entre jagunços, divindades e santos proporcionando uma sintonia em um cenário onde nada é irrelevante, todavia cheio de segredos. Silva e Marinho (2021) assim argumentam sobre esse aspecto da cultura brasileira:

Pelo caminho do sincretismo inclusivo, a Umbanda, fenômeno espiritual genuinamente brasileiro, concebe-se como uma utópica proposta ecumênica de inclusão social da religiosidade popular. Em sua complexidade, solicita urgente compreensão de cada uma de suas singulares manifestações. Teria Guimarães Rosa o condão para iluminar esse caminho interpretativo da cultura brasileira? (SILVA; MARINHO, 2021, p. 39).

Em meio a constituição das personagens, uma outra maneira de ver o sertão vai sendo evidenciado. Retomando ideias propostas por Santos (1998, p. 128) de que “As árvores podem ser entendidas como locais de moradia de divindades ou espíritos importantes ou estar associada a seus poderes”. Vamos trilhando por florestas, matas e árvores no sertão de João Guimarães Rosa, florestas onde o rio está presente, como Riobaldo vem nos confidenciar: “Com tantos enormes degraus de florestas, o rio passa lá no mais meio, oculto no fundo do fundo, só sob o bolo de árvores pretas de tão velhas, que formam mato muito matagal” (ROSA, 2019, p. 409). No “oculto no fundo do fundo” Rosa está apresentando as práticas da Umbanda? Segundo as análises de Silva e Marinho (2021), a Umbanda assim se apresenta:

Como se vê, em suas práticas, a Umbanda incorpora a veneração de elementos telúricos, ígneos, eólicos, hídricos e etéricos, como terra, fogo, ar, água e éter, o culto às ervas e aos animais, às pedras e aos cristais, aos morros (reino de Oxalá)

e às cavernas (reino de Obaluaê), o trânsito entre símbolos, linhas, povos, legiões, falanges, obreiros, entre outras tantas entidades anímicas, a conciliação de religiosidades das mais diversas origens geográficas, a reverência a um panteão de deuses negros, brancos, ameríndios, cafuzos, caboclos, mamelucos, orientais (SILVA; MARINHO, 2021, p. 39).

Vai surgindo um convite tentador para encontrar água no “fundo do fundo”, um segredo que revela a seguinte instrução “o senhor fuja de descer e ir ver, aindas que não faltem as boas trilhas de descida, no barranco matoso escalavrado, entre as moitarias de xaxim” (ROSA, 2019, p. 409). Está o bardo mineiro desafiando o seu leitor? Lançando um desafio para beber das águas que estão mais fundas? Insinuando se o leitor tem coragem de embrenhar-se no sertão ecumênico? Rosa, com sutileza, penetra de forma sutil no espírito, na mente do leitor. Ao analisar a paisagem na obra rosiana, Souza, Marinho e Maciel lançam o seguinte alerta:

[...] é necessário estar atento e realizar minuciosas pesquisas sobre as plantas, seus nomes, suas origens e ocorrências geográficas, suas propriedades fitomedicinais, seu simbolismo religioso, assim como sua incidência aparentemente aleatória ao longo da narrativa (SOUZA; MARINHO; MACIEL, 2022, p. 41).

Seguindo as “boas trilhas de descida” (ROSA, 2019, p. 409), buscamos encontrar “no fundo no fundo” do romance rosiano personagens que têm relação com os elementos da floresta, da mata, dos vegetais, etc. Em meio a uma pluralidade de jagunços com essas características, encontramos Raymundo Lé, “puçanguara, entendido de curar qualquer doença” (ROSA, 2019, p. 261), tal como menciona Riobaldo:

Aí foi curto fogo, mas eu levei uma bala, de raspaz, na carne do braço, perdi muito sangue. Raymundo Lé banhou com casca de angico, na hora melhorei; Diadorim amarrou bem, com pano duma camisa rasgada (ROSA, 2019, p. 261).

Raymundo Lé domina a arte de trabalhar com ervas medicinais, e esse jagunço “puçanguara” (do tupi “posa'ngyara”, que significa “curandeiro, feiticeiro”, segundo Houaiss) tem o encargo de “guardar sempre um surrão com remédios” (ROSA, 2019, p. 80) e garantir “cura com erva-bona” (ROSA, 2019, p. 262) ou “chá de urumbaba” (ROSA, 2019, p. 330), um cacto com poderes curativos. O próprio nome do jagunço Raymundo Lé poderia remeter à cura em templos de religiões afro-ameríndias, uma vez que, segundo o dicionário Houaiss (2001), o termo “lé” corresponde ao jeje “lee” (pequeno) e remete ao “menor dos três atabaques ger. utilizados nos candomblés”. O historiador Câmara Cascudo (1979) assim discorre sobre esse instrumento de percussão ritualístico, que marca o tom com que se entoam os cantos da oralitura votiva e sagrada:

Tabaque, tambores primários, feitos com peles de animais, distendidas sobre um pau oco, e que são utilizados para marcar o ritmo das danças religiosas (batucajés) e produzem contatos com as divindades [...]. A origem do atabaque é dada como africana (CASCUDO, 1979, p. 724).

Amorim (2013) afirma que Raimundo Lé parece não contar com um

“destaque significativo no enredo, contudo, estes pequenos indícios mostram que ali existe uma influência cultural importante na constituição geral da obra” (AMORIM, 2013, p. 8). Pelo mesmo viés, Douglas Barbosa Werneck (2015, p. 55) relembra outro jagunço sem especial destaque na narrativa, o Garanço, “sanfranciscano” que coloca “nomes em suas armas”, conta e reconta episódios de sua vida e é adepto da prática de tomar rapé, sagrada medicina ancestral, utilizada pelos povos originários na forma de pó de tabaco moído misturado com ervas, cascas ou aparas de árvores, por vezes em complemento à ayahuasca, planta de força com efeitos enteógenos. O rapé também integra narrativas míticas próprias à oralitura xamânica, tal como se lê nesta passagem:

Segundo os Huni Kuĩ, o rapé pode ser usado para tirar enrasco (nisũ), limpar maus pensamentos, defender dos maus espíritos (por isto também é considerado uma “arma”) e revigorar o corpo após um dia extenuante de trabalho no roçado (nesse caso é usado nos fins de tarde, ao pôr-do-sol). Outras pessoas também recomendam o uso logo pela manhã, ainda em jejum (MENESES, 2018, p. 236).

O Garanço, em uma primeira leitura desatenta, parece fazer parte de um grupo de jagunços sem muito destaque na obra; porém, esse personagem, em suas práticas diárias, revela-se como um difusor de saberes tácitos coletivos e ancestrais sobre o uso do rapé, tabaco usado de diversas formas, incluindo rituais espirituais e elevação da consciência (MENESES, 2018). Em tal perspectiva, Marinho (2012, p. 188) sublinha que Guimarães Rosa “emprega as mesmas técnicas multidimensionais que dão forma a seus textos literários, enigmáticos palimpsestos que se leem em várias camadas sobrepostas”.

Raymundo Lé é outro desses jagunços que nos induzem ao conhecimento das plantas medicinais e, no universo da oralitura, das características de orixás como Ossanim (ou Ossanha), divindade do candomblé que rege sobre os vegetais (SANTOS, 1998, p. 128). Para Houaiss (2001), Ossanha é um “orixá iorubá cuja epifania são as folhas verdes e as ervas medicinais e litúrgicas do candomblé e que detém o poder de revitalizar o axé ('força sagrada') dos orixás depositado em certos vegetais”. Em convergência com as ideias acima desenvolvidas, observa-se uma inserção de práticas espirituais na apresentação dos personagens sertanejos que dialogam apresentam saberes coletivos e ancestrais e até mesmo devoção cúltica a mãe natureza e divindades pertencentes a diversas espiritualidades, por intermédio das narrativas que propiciam a transmissão acústica de saberes ancestrais.

Prosseguindo nessa paisagem marcada por jagunços conhecedores de ervas, plantas, matas e florestas, Amorim (2013, p. 8) ainda elenca: “Joaquim Beijú que podia mapear planta; Alaripe, que conhecia plantas e flores; Paspe, que também cozinhava chás”. Riobaldo relata que em determinado momento, após receberem ordem

de Medeiro Vaz, os jagunços seguem na companhia de três rastreadores, entre os quais se destaca Joaquim Beijú, que “conhecia cada recanto dos gerais, de dia e de noite, referido deletreado, quisesse podia mapear planta” (ROSA, 2019, p. 44), um rastreador e depositário de segredos, como bem afirma Riobaldo: “Ele tinha mandado vir Joaquim Beijú e o Quipes, para um segredado” (ROSA, 2019, p. 282).

Na mesma perspectiva, o personagem Alaripe é versado no conhecimento de plantas e suas aplicações, como podemos observar na eventual fala de Riobaldo: “Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. — Em minha terra, o nome dessa — ele disse — é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...” (ROSA, 2019, p. 282). Sob essa óptica, no que se refere à botânica, encontramos jagunços entendidos e capazes de manusear a arte de curar através das plantas, ervas, folhas que enfeitam o sertão.

Alaripe pegou a gabar a virtude mezinheira das mais raízes e folhas. — “Até estas aqui, duvidar, devem de poder servir, em doses, de remédio para algum carecer, só que não se sabe...” — ele disse, por uma môita rosmunda de freijorge, esfiada em tantos espêtos, e a povoã por perto crescida (ROSA, 2019, p. 330).

Para Souza, Marinho e Maciel (2022), as plantas medicinais integram o “imaginário geobotânico” inscrito na paisagem ecumênica de Guimarães Rosa. No universo da oralitura as plantas nativas costumam aparecer em narrativas míticas, sendo “utilizadas na preparação de chás curativos, um dos princípios das religiões de matriz afroameríndia, da Jurema à Umbanda, do Santo Daime ao Catimbó” (SOUZA; MARINHO; MACIEL, 2022, p. 42). Por esse prisma, Riobaldo assim discorre sobre os efeitos curativos da jurema (*Mimosa tenuiflora*), por ele ingerida em forma de infusão: “Depois da madrugada, de guardado eu bebia um chá de jurema, me restabelecesse todos os ânimos” (ROSA, 2019, p. 425). Segundo a historiadora Zuleica Campos e a antropóloga Clelia Joron (2018), o uso medicinal e ritualístico da jurema (também chamada de calumbi, catimbó, jurema-preta, espinheiro-preto, macumba e toré) integra um complexo cultural que recobre extensa área de estados do nordeste brasileiro, sendo marcado, no plano das espiritualidades mediúnicas, “pela incorporação de entidades denominadas Mestres e Caboclos, e pelo uso ritual da bebida e do fumo” (CAMPOS; JORON, 2018, p. 46).

No plano poético, cabe aqui relembrar as narrativas míticas em torno dessa planta de força, usada votivamente em rituais cúlticos, em razão de seus efeitos enteógenos, tal como ocorre também com a ayahuasca, o peiote, o cacto san pedro e certos cogumelos. No tocante ao sentido do termo neológico “enteógeno”, Wagner Lins Lira apresenta a seguinte definição para as substâncias enteógenas, extraídas de elementos da natureza que induzem estados ampliados de consciência:

Quando ministrados, normalmente em ritos específicos, são capazes de promover estados de realidade incomuns, que normalmente são interpretados como manifestações divinas oriundas do contato com o sagrado. Mediante rituais, tais elementos naturais agem como mediadores entre o mundo da experiência imediata e as infinitas dimensões espirituais que permeiam a existência humana (LIRA, 2009, p.17).

No plano da oralitura sagrada, a criatividade renovada e ressignificativa do ser humano, possibilita múltiplas versões das narrativas contadas sobre os mitos, divindades, etc. De maneira similar, a mítica que envolve a cabocla Jurema, em uma de suas versões coletivas, menciona que a morte da cabocla teria dado lugar ao nascimento dessa planta sagrada, de efeitos curativos. O antropólogo Rodrigo de Azeredo Grünwald (2018) apresenta a seguinte análise sobre as qualidades fitomedicinais da jurema:

As plantas chamadas de jurema envolvem uma quantidade de espécies com similaridades botânicas. Dentre essas, destaco a *Mimosa tenuiflora* (Wild.) Poirlet, geralmente chamada de jurema preta. Ela tem sua ocorrência mais marcante no semiárido do Nordeste brasileiro. Para o momento, ressalto que, em partes dessa planta, mais concentradamente nas entrecascas das raízes, encontram-se largas concentrações do alcaloide N, N-dimetiltriptamina (DMT), que é considerado um alucinógeno pela medicina moderna. Já para seus experimentadores, ela é tida como um enteógeno, tendo em vista sua capacidade de promover experiências místicas (GRÜNEWALD, 2018, p. 114).

No plano da colonização da mentalidades que se operou no Brasil, as práticas espirituais xamânicas em torno da jurema (também sob o nome de “toré”) foram intensamente combatidas pelo clero, e ainda o são por igrejas de distintas profissões de fé, tal como relembram os pedagogos Rosineide Sousa e José Mateus do Nascimento, no quesito relativo às manifestações da oralitura com que se realizam os ritos litúrgicos:

As perdas foram sentidas na descaracterização do ritual Toré, quando ocorreu **assimilação de letras e musicalidade** do culto católico e a proibição da presença da jurema, porque se atrelava o culto às práticas de magia, popularmente conhecido como “catimbó”. A prática também conhecida como “mandiga” foi fortemente combatida pela Igreja Católica como ação diabólica e os seus praticantes como “filhos do capeta”, condenados ao fogo do inferno (SOUSA; NASCIMENTO, 2011, p. 2. Grifo nosso.).

Riobaldo celebra as narrativas em torno da jurema e reivindica para si o direito à prática ancestral dos juremeiros, condenada ao silenciamento e ao ninguneio por colonizadores e segmentos hegemônicos da população brasileira, como se constata na passagem acima. Cabe notar que o emprego curativo da jurema incorporou-se a certos ritos da umbanda, inclusive no quesito da oralitura, uma vez que, nos cantos de abertura dos rituais, entoam-se os seguintes versos votivos, em uníssono e sob o repicar do atabaque: “defuma com as ervas da jurema / defuma com arruda e guiné / bejoim, alecrim e alfavema / vamos defumar filhos de fé”. Cabe acrescentar que “O panteão mágico religioso da Jurema é composto por Reis, Rainhas, Príncipes, Princesas, Caboclos e Caboclas (CAMPOS; JORON, 2018, p. 46). Vale ressaltar que entidades da “Jurema” são

denominadas Mestres e caboclos, que são incorporados durante os rituais, tal como Vô Congo e Vó conga, Zé Pilintra, Maria Navalha, entre outros, todos com suas respectivas e plásticas narrativas biográficas circulando por meio acústico, com suas indumentárias próprias, suas preferências gastronômicas, suas qualidades e defeitos, seus objetos litúrgicos, cantos e instrumentos de som.

Com esteio nas ideias propostas neste capítulo, ressaltamos a emergência de uma paisagem simbólica fortemente marcada por espiritualidades que se manifestam por meio de árvores, arbustos, ervas, matas e florestas, tal como ocorre, por exemplo, em celebrações e rituais realizadas em espaços votivos específicos por adeptos do pentecostalismo, os quais buscam, à noite ou nas madrugadas, por morros e montes para fazerem suas orações e vivenciarem mistérios, tal como as fervorosas orações que incandescem gravetos, os quais se tornam luminescentes como se estivessem em brasas. Esses momentos votivos pertencem ao tempo kairológico e decorrem da oralitura sagrada, ou seja, dos episódios narrados na Bíblia e acusticamente compartilhados em sessões e espaços cúlticos. Por outro lado, as espiritualidades da Umbanda e do Candomblé tomam como elementos sagrados os rios, as cachoeiras, plantas e animais, chave para entrarem em contato com o sagrado e as divindades, como Oxóssi, divindade da mata, ou Ossanha, potestade dos vegetais. Nessa perspectiva, “as plantas constantes na narrativa seriam os ingredientes votivos destinados à preparação do mais que saboroso e poético ‘omelete ecumênico’” (SOUZA et al, 2022, p. 36).

Prosseguindo sobre as trilhas balizadas por Guimarães Rosa, vemos que Riobaldo, pelo viés da sua memória, evoca a canção de Siruiz, uma toada vocalizada quando o cortejo ou comitiva de jagunços segue pela estrada, em fim de madrugada, nas seguintes condições:

Um falou mais alto, aquilo era bonito e **sem tino**: — “Siruiz, cadê a moça virgem?”
Largamos a **estrada**, no **capim molhado meus pés se lavavam**. Algum, aquele Siruiz, **cantou**, palavras diversas, para mim a toada toda estranha:

Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida —
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti — água azulada,
carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p’ra dar batalha,
convido meu coração... (ROSA, 2019, p. 102).

A canção de Siruiz, a princípio, parece uma mera e estranha toada de boiadeiro, que logo induz um momento de epifania e proporciona a Riobaldo uma reflexão sobre seu próprio destino. Nessa perspectiva, expressões como: “cantou, palavras diversas, para mim a **toada** toda estranha”, merecem atenção. O termo “toada” é entendido como “designação atribuída a qualquer cantiga de melodia simples e monótona, de texto geralmente curto (brejeiro ou sentimental), não romanceada, mas com estrofe e refrão” (HOUAISS, 2001).

O termo também pode ser entendido em outros universos: “As toadas tratam de religião, da natureza, de fatos e figuras da história do Brasil etc.; no boi-bumbá, música cantada durante a apresentação dos bois” (HOUAISS, 2001). Riobaldo deixa evidente que as canções acústicas estão presentes na caminhada do grupo de jagunços “aqueles aprontados versos, que a gente cantava, tanto toda-a-vida, indo em bando por estradas jornadas” (ROSA, 2019, p. 60). As cantigas no grupo dos jagunços têm fortes traços de afetividade compartilhada, e Riobaldo relembra o fato de que são “recantadas” e até mesmo ressignificadas: “Mas eu guardava triste de cór a canção recantada. E Siruiz tinha morrido. Então me instruíram na outra, que era cantiga de se viajar e cantar, guerrear e cantar, nosso bando, toda a vida” (ROSA, 2019, p. 147).

A canção de boiadeiro, enigmática e fascinante, provoca inquietações em Riobaldo, como podemos observar neste excerto: “O que eu guardo no **giro** da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os **cavaleiros no sombrio amontoados**, feito bichos e árvores, o refinfim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos **cavalos** e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?” (ROSA, 2019, p. 104). Caberia agora indagar se o giro poderia estar associado à gira da umbanda? Ritual para entrar em contato com as entidades espirituais? No cortejo em que Riobaldo vai conduzindo os jagunços congraçantes para um “arrancho”, ou seja, para um “lugar que abriga, que oferece hospedagem” (HOUAISS, 2001), numa propiciatória noite “do mês de maio, em má lua” (ROSA, 2019, p. 99), os cavaleiros seguem silentes e amontoados.

Nessa perspectiva, caberia indagar se, em seu passeio cúltico, tais cavaleiros poderiam remeter a almas ou entidades desencarnadas, enquanto seus cavalos corresponderiam, talvez, a médiuns, pessoas com capacidade para hospedarem almas ou se comunicarem com os espíritos, possivelmente no pátio em chão batido de algum terreiro. Assim, em meio ao cortejo, Riobaldo lança a seguinte afirmação: “Largamos a estrada, no **capim molhado meus pés se lavavam**” (ROSA, 2019, p. 102). Ao levar descalços os seus pés, em contato com o húmus, as plantas e a terra mãe, estaria o jagunço falando de renovação ou purificação, no âmbito de espiritualidades telúricas, em cujas liturgias os pés descalços são um gesto votivo propiciatório? Esse

“capim” seria um elemento litúrgico ou votivo? A natureza poderia se conceber como espaço litúrgico, servindo como um altar, um lugar sagrado percorrido pelo cortejo ritualístico? As respostas encontram-se em aberto, em franco convite à participação do leitor no processo de construção de sentidos.

Assim, relembremos que, logo após o pacto e ao tornar-se chefe, Riobaldo ganha um cavalo do seô Habão, imediatamente batizado com o nome do cantador chamado Siruiz, episódio que é assim interpretado por Davi Arrigucci Júnior:

Não é à toa, pois, que, ao longo de sua vida, Riobaldo jamais deixará de interessar-se pelo destino de Siruiz ou dele lembrar-se: feito chefe Urutu Branco, Siruiz será o nome de seu cavalo de estimação. Mas, Siruiz será sempre também um eco da poesia que percorre o espaço todo do sertão. A poesia que imanta o sertão como uma presença do sentido: o toque de transcendência que corresponde a Diadorim (ARRIGUCCI, 1994, p. 28).

De maneira similar, Márcio de Araújo Melo (2013, s.p.) argumenta “que o jagunço Tatarana torna-se guardião da canção de Siruiz, fazendo dela porto seguro ao longo de sua vida”. Em suas lembranças, Riobaldo destina especial atenção a enigmática canção de Siruiz. Em seu monólogo com o doutor da cidade, o poeta relembra a canção, de grande importância em sua travessia, e afirma que recriou versos para complementar a canção, anos após ouvi-la. Assim, Riobaldo incorpora novas estrofes à toada já existente, e com suas habilidades poéticas faz emergir novas estrofes. Em leitura análoga, Melo acrescenta a seguinte apreciação:

Numa outra versão da canção de Siruiz — inventada por Riobaldo muitos anos depois do encontro com o bando de Joca Ramiro na fazenda São Gregório —, outros elementos são adicionados, principalmente, porque há uma forte referência aos fatores atrelados ao pacto e à chefia do bando, que, por sinal, não aparecem na versão original do jagunço Siruiz (MELO, 2013, s.p.).

Vejam aqui a transcrição de alguns versos criados por Riobaldo, em complemento à canção original de Siruiz, como ocorre nas práticas da oralitura, cujas características incluem a autoria coletiva, anônima ou indeterminada, recorrentes no ofício dos rapsodos, aedos, griôs, contadores de caso e outros malabares da narração acústica performática. Riobaldo, sob pretexto de anunciar o pacto, assim se expressa:

“Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não”. (ROSA, 2019, p. 44)

Riobaldo renova os versos e ressignifica a canção, abrindo ao ouvinte enigmáticas trilhas a percorrer, abismado, como no caso do sintagma “hei-de”, pois o vocábulo germânico “heide” significa “pagão” e, no caso da oralitura, bem pode corresponder aos adeptos do paganismo, do culto espiritual da terra e do húmus sagrado,

tal como, por exemplos, os gregos, privilegiados representantes do mundo pagão, cujos rapsodos são notáveis praticantes da oralitura. Não por acaso, “armas” corresponderia talvez à dicção em corruptela da palavra “alma”, uma vez que, em extensas regiões do interior do Brasil, na qual proliferam os griôs caboclos que são os nossos contadores de causos, o “l” é geralmente trocado pelo “r” em inúmeras palavras como “marvada”, “carma” e “barde”, razão pela qual podemos ver em Riobaldo a imagem de “R-io-bardo”, duplo ficcional de “Rosa-eu-poeta” (MARINHO, 2001, 2024).

Na voz de Riobaldo, assim como nas toadas coletivas que se lançam em templos de múltiplas confissões religiosas, precisas estrofes são acusticamente lançadas como amuletos devotos, instrumentos mágicos de proteção e bom augúrio, aos quais se pode recorrer a qualquer instante, ainda que haja um tempo e um espaço específicos para tais fins propiciatórios. Como vimos ao longo do presente estudo, tais estrofes, em sua condição de fragmentos de oralitura, compõem-se de retalhos de textos primevos, cuja autoria nem sempre pode ser determinada ou, no mais das vezes, é resultado de uma faina coletiva, em a-meia, e remonta aos séculos dos séculos, amém. Por essa vereda interpretativa, Rebello (2020, p. 80) afirma que é “pela via de outros textos, estilhaços de espelhos dentro do texto do romance, que Riobaldo tenta encontrar uma unidade de sentido nos fragmentos da sua vivência”. E não seria precisamente o que acontece com os congaçantes em cerimônias ritualísticas da oralitura?

As ideias acima desenvolvidas parecem convergir para a possibilidade de que a canção de Siruiz marcaria o ritmo de uma liturgia, sob a forma de um cortejo votivo à luz das estrelas em fim de madrugada, locais e tempos propiciatórios, tal como bem cabe a uma manifestação da oralitura. Esse cortejo se lança sobre as veredas da sacralização, representada pelas Plêiades, conglomerado estelar mítico que desponta no horizonte da praia de Copacabana, no local e no instante em que Guimarães Rosa entrega sua alma para tão logo ressuscitar, de forma fantástica, na condição de mito, “um pouco como se o Universo conspirasse para sacralizar a gesta derradeira do genial escritor, levando sua alma para integrar a mais que simbólica constelação do Setestrela”, para aqui retomarmos a sentença lançada por Marinho e Oliveira (2021, p. 437-438) a respeito desse mais que misterioso acontecimento poético, narrável e fruível unicamente no plano da oralitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja” (Riobaldo, em **Grande sertão: veredas**)

Pelos caminhos percorridos ao longo da presente dissertação, tivemos a oportunidade de avaliar e experimentar inéditas possibilidades de leitura da obra **Grande sertão: veredas**, com esteio na hipótese de que diversas manifestações de espiritualidade se integrariam, poeticamente, na paisagem ecumênica de um ser tão sertão, de um ser-tão simbólico. Nesse quesito, Souza, Marinho e Maciel assim discorrem sobre a convergência de múltiplas espiritualidades nas páginas do polígrafo autor mineiro:

João Guimarães Rosa (1908-1967) lança seus leitores, em alvoroço de murundu, por sobre as veredas palimpsésticas de sua obra monumental, finamente bordadas de buritis e gameleiras. Sem bússola, astrolábio, cartas geodésicas, GPS ou mapa astral, o leitor rapidamente se perde na profusão de nomes de plantas, animais, acidentes geográficos, corpos estelares, localidades pretensamente reais e outras totalmente fictícias, personagens saídos dos Tempos e Templos da Carochinha (...) Quando o próprio autor afirma dedicar-se ao preparo de um “omelete ecumênico”, está enunciando a invenção pioneira de uma obra poética que busca seus elementos constitutivos em todos os solos e terreiros (físicos ou simbólicos), em toda a terra habitada, nos céus gerais, no conjunto do universo e de todas as experiências existenciais (ecológicas, afetivas, sencientes, nutrízes, espirituais, racionais, intuitivas, eróticas, estéticas: em suma — poéticas (SOUZA; MARINHO; MACIEL, 2022, p. 35).

No primeiro capítulo, discorreremos sobre um conceito que, nas últimas décadas e sobretudo nos dias de hoje, vem recebendo atenção de poetas e estudiosos de múltiplas origens geográficas e áreas do conhecimento. A oralitura corresponde a um conjunto das práticas acústicas que recorrem à memória, à performance corporal, à boca e ao ouvido, sobre a qual Amadou Hampâté Bâ (2010) discorre em termos de poder da fala, capaz de criar “yaa-warta, em fulfulde” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 172), ou seja, a força da fala em movimento é capaz de gerar vida, marcar ritmos e dar princípio a ações. Assim, no contexto da oralitura que tivemos a oportunidade de perscrutar na obra **Grande sertão: veredas**, elaboramos, no primeiro capítulo da presente dissertação, um breve panorama sobre a conceituação dessa poderosa ferramenta de comunicação estética e de conhecimento ecumênico sobre a condição humana, sobretudo no contexto de nossa existência sobre o oikos terrestre.

Ao longo dos dez anos de trabalho dedicados à oralitura, observamos que esse termo, canônico em língua espanhola, vem se firmando também em língua portuguesa, em detrimento de “oratura”, vocábulo criado por pensadores africanos para se referirem às poéticas ágrafas de expressão popular daquele continente, sobretudo quando sua principal característica formal é a condição de serem transmitidas por meio

acústico. Relembre-se que o termo “oratura” foi cunhado na década de 1960 pelo linguista ugandês Pio Zirimu, com o objetivo de contemplar as manifestações estéticas transmitidas de forma acústica na África, razão pela qual, no presente estudo, adotamos a ideia de “transmissão acústica” para se evitar qualquer possibilidade de confusão com os termos vagos e imprecisos de “oral” ou “oralidade”.

Dessa forma, a presente dissertação traz argumentos propositivos que se contrapõem à ideia de que a oralitura seja uma mera prática arcaica, desatualizada e revolvida, esteticamente atrasada ou intelectualmente superada. A oralitura evidencia formas de expressão acústica de natureza estética, por um viés decolonial, e permanecem vivas nos pontos de convergência das práticas sociais humanas, sejam elas sagradas ou profanas. No tocante ao problema em tela, Leda Martins define a oralitura como inscrições performáticas do corpo e da voz (MARTINS, 2003), as quais emergem em manifestações que são coletivas, gregárias, únicas e irrepetíveis (MARINHO, 2012).

Nessa perspectiva, ainda ao longo do primeiro capítulo, retomamos as principais características da oralitura, tal como são comentadas por múltiplos autores de distintas origens geográficas e instituições de pesquisa, a saber: memória coletiva; afetividade compartilhada; saberes tácitos coletivos e ancestrais; criatividade renovada e ressignificativa; expressividade corporal (visão, audição, tato, olfato e paladar); veiculação prioritariamente acústica (ênfaticada por meio dos cinco sentidos); prática gregária; protocolos rituais; autoria coletiva ou indeterminada; evento único e irrepetível; devoção cúlrica; significação transcendental; espaços votivos; tempos propiciatórios (ao longo do dia, da semana ou do ano); narrativas exemplares dramatizadas; socioleto popular e/ou regional; registro sociolinguístico popular; temas relativos aos segmentos sociais e invisibilizados, subalternizados e ninguneados. Essas características são aquelas sobre as quais discorreremos no primeiro capítulo da presente dissertação, ilustrando o conjunto dessas ideias com o brilhante e extenso estudo de Mário de Andrade sobre aquilo que ele denomina como “danças dramáticas”, categoria que parece recobrir, com forte pertinência e abrangência, o conceito de “oralitura”.

Com relação aos argumentos desenvolvidos no segundo capítulo, tivemos a oportunidade de perquirir a extensa fortuna crítica de Guimarães Rosa, no tangente aos temas que convergem no presente estudo. Também revisamos o conceito de “paisagem”, construto social que, para a geógrafa Yanci Ladeira Maria (2016), vem ganhando espaço nas discussões que envolvem filosofia, artes, ciências humanas e sociais, e até mesmo as disciplinas que se dedicam à conservação patrimonial e ambiental. Note-se que, para a historiadora Giuliana Andreotti (2012), a paisagem

corresponde a um poema que narra e reflete as ações dos seres humanos. Em relação à presença da paisagem na obra rosiana, Leonardo Arroyo (1984) sublinha que o sertão criado por Riobaldo resulta de um construto mágico, razão pela qual Sibeles Paulino (2005) sustenta a ideia de que a construção da paisagem é fundamental para toda e qualquer pesquisa sobre a composição poética de Guimarães Rosa.

No que tange à vertente regionalista em Guimarães Rosa, Antonio Candido analisa o sertão rosiano em sua condição de representação de um Brasil avesso à lei, um espaço hostil no qual o jagunço necessita de astúcia e violência para subsistir, precisa se impor com destreza física e habilidade discursivas para sobreviver. Recorremos ainda aos estudos de Davi Arrigucci Júnior (1994), os quais se dedicam a analisar a obra de Guimarães Rosa pelo viés dos discursos da modernidade, em cujo âmbito a ideia de “mistura” evidencia os problemas relacionados às formas que assume a modernização no Brasil, país em transformação acelerada, no qual as desigualdades sociais se ampliam e se acentuam.

No que se refere à vertente espiritual na obra rosiana, Francis Utéza (1994) considera o valor metafísico-religioso do romance e afirma que a ressignificação intertextual de mitos religiosos da antiguidade e de fatos narrados no Novo Testamento integra a paisagem do sertão metafísico de Rosa. Por caminho convergente, Vilma Guimarães Rosa (2008) afirma que seu pai era profundamente religioso e investigador dos mistérios e fenômenos sobrenaturais, para muito além das fronteiras entre distintas religiões.

Em estudos mais recentes sobre a espiritualidade na obra rosiana, Marcelo Marinho e David Lopes da Silva (2019, 2020) analisam a enigmática morte de Guimarães Rosa, ocorrência emoldurada por mistérios insolúveis que conduzem à possibilidade de que sua obra tenha previamente anunciado sua planejada “morte-ressurreição”, no âmbito do cristianismo. No ano de 2020, Marcelo Marinho e Gustavo Castro Silva publicam um artigo apresentando um estudo léxico da Umbanda em o “Recado do Morro”, analisando as práticas da umbanda que integram a paisagem cultural que se estampa nas páginas do romancista. Paralelamente, Marinho ainda publica, em autoria individual ou co-autoria, estudos sobre textos roseanos que tratam do hinduísmo, do budismo, do taoísmo, do kardecismo e do judaísmo, ampliando as reflexões sobre a seguinte declaração de Rosa a Haroldo de Campos (2006): “as pessoas dizem que eu estou fazendo uma cena do interior de Minas, e eu estou é fazendo um omelete ecumênico”.

Pelo viés da oralitura, o bardo e rapsodo Riobaldo inscreve, em seu discurso e nas referências à paisagem, ao enredo e aos demais personagens, elementos

sígnicos que remetem a um ser-tão ecumênico. Pela aragem do sagrado, o leitor é convidado a se embrenhar na espiritualidade ecumênica, cabendo-lhe, para tanto, decodificar a paisagem sertaneja simbólica que se abre diante de seus olhos. Aspectos do profano que se revelam em uma leitura de cunho regionalista do romance logo se transmutam em representações de distintas espiritualidades, cujas fronteiras se apagam na composição do “omelete ecumênico”.

Assim, no terceiro capítulo, com esteio nas ideias articuladas nos dois primeiros capítulos, exploramos a seguinte asserção lançada por Riobaldo, a qual remete o leitor ao terreiro sagrado do ecumenismo: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2019, p. 20). Tomamos essa asserção como ponto de partida para pensarmos a condição universal do ser-tão rosiano, oikos simbólico que acolhe múltiplas espiritualidades vivenciadas sobre todos os rincões do planeta Terra, nossa morada comunitária. No tocante ao narrador Riobaldo, em sua condição de bardo rapsodo, poderíamos retomar Walter Benjamin para assim o qualificar:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como sábio. Pois pode recorrer ao acervo de uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila a sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida, sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Ao percorrermos as representações poéticas de distintas profissões de fé, crenças espirituais e concepções de mundo que se projetam sobre a figura de personagens pretextualmente sertanejos na narração de Riobaldo, tivemos a oportunidade de rememorar crenças kardecistas, o Antigo e o Novo Testamento, os voduns da Casa das Minas, práticas da Umbanda e do Candomblé, assim como a liturgia da enteógena Jurema. Os personagens rosianos convidam o leitor a degustarem a incidência das plantas, a emergência da mata e das florestas, a prática de jagunços que se entregam ao conhecimentos sobre a preparação de chás curativos e remédios caseiros, no âmbito dos saberes ancestrais ameríndios ou de origem africana. Na esteira aberta pela paisagem simbólica do ser-tão rosiano, a presente dissertação perscruta a possibilidade de que Guimarães Rosa esteja propondo a seu leitor uma travessia ecumênica pelo oikos terrestre, nossa acolhedora morada compartilhada.

REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Enrique Ballón. Etnoliteratura y literatura oral peruanas. **Mester**. Los Angeles, n. 21, v. 2, 1992, p. 109-132. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/63q0v5b3>. Acesso em: 05 abr. 2023.
- AHLERT, Martina; LIMA, Conceição de Maria Teixeira. “A família de Léguas está toda na eira”: tramas entre pessoas e encantados. **Etnográfica**. Lisboa, v. 23, n. 2, 2019, p. 447-467. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6858>. Acesso em: 05 fev. 2024.
- ALMEIDA, Danielle Grace de. Entrevista: Michel Collot. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 02, 2014, p. 454-459. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200013>. Acesso em: 09 out. 2023
- AMORIM, Liana Depieri. A presença indígena na obra Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa. **Nau Literária**. Porto Alegre, v. 9, n. 2, 2013, p. 1-13. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=20669&s=grosa>. Acesso em: 12 out. 2023.
- ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Organização: Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDREOTTI, Giuliana. O senso ético e estético da paisagem. **RA'E GA** 24. Curitiba, v. 24, 2012, p. 05-17. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/download/26191/17414>. Acesso em: 07 nov. 2023.
- ARAUJO, Thalyta de; ALVARENGA, Mariana de. Jogos no ambiente educativo: traçando o conhecimento. Revista **Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 01-19, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17794>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 40, 1994, p. 7-29.
- ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1984.
- BASSI, Francesca; CUNHA, Rubens da; BARATA, Danillo. A festa do Bembé do mercado: ancestralidade, ‘oralituras’ e presenças estéticas. **Revista Landa**. Florianópolis, v. 9, n. 1, 2020, p. 328-366. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/218544>. Acesso em: 04 nov. 2023.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política** - ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Disponível em: http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador_Walter-Benjamin-1.pdf. Acesso em: 11 mai. 2024.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BRAGA, Ariane Fagundes. **Tradução comentada de literatura argentina no Brasil:**

GAMERRO, Carlos. **Linguagem e Sociedade**. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2019. 108 p. Disponível em: <http://dspace.unila.edu.br/123456789/4987>. Acesso em: 11 abr. 2023.

BRASIL. Ministério da Educação. **História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil**. Brasília: MEC/SECADI, UFSCar, Unesco, 2014. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000227009>. Acesso em 17 fev. 2024.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre Guimarães Rosa e sua obra. [DVD]. In: LESSA, Bia. **Catálogo da instalação “Grande sertão: veredas”**. Concebida e realizada por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa. Edição especial, com tiragem de 10.000 exemplares. São Paulo, Museu da Língua Portuguesa, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso: 04 nov. 2023.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira; JORON, Clelia Moreira Pinto. Jurema: culto, religião e espaço público. **Estudos de Religião**. São Bernardo do Campo, v. 32, n. 1, jan-Abr de 2018, p. 45-60. Disponível em: <https://doi.org/10.15603/2176-1078/er.v32n1p45-60>. Acesso em: 25 de out. 2023.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, v. 1, p. 133-141.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, INL/ Civilização Brasileira, 1983. p. 294-299.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1979.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 41, 1996, p. 235-247. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73415>. Acesso em: 14 nov. 2023.

CAVALCANTI-SCHIEL, Ricardo. Revisitando a cidade letrada latino-americana: do sonho de ordem à subversão das misturas. **Revista Cult**, 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/revisitando-cidade-letrada-angel-rama/>. Acesso em: 11 mai. 2024.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 19, n. 54, fev. 2004. p. 57-78. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10705404>. Acesso em 12 fev. 2024.

COLLOT, Michel. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Organização e tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2013.

CONTIN, Cristiane Sucheski. Religião, superstição e lenda em Grande sertão: veredas: o conflito entre o bem e o mal. **VERSALETE**. Curitiba, v. 3, n. 4, jan.-jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-04/142CristianeContin.pdf>. Acesso em: 26 out. 2023.

CORREIA, Soraia Ramos; MARINHO, Marcelo. Linguagem infantil e poesia demiúrgica: a obra poética de Manoel de Barros. **O Guardador de inutensílios**. Cadernos de Cultura. Campo Grande: UCDB, n. 6, 2003, p. 31-42.

CURY, Carlos Roberto Jamil. **O Direito à Educação**: Um campo de atuação do gestor educacional na escola. Brasília, Ministério da Educação, 2006.

DEUS, Lilian Paula. **A língua é minha pátria**: Hibridação e expressão de identidades nas literaturas africanas de língua portuguesa. Dissertação de Mestrado (Literaturas de Língua Portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012, 103 p. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_DeusLPS_1.pdf. Acesso em: 31 out. 2023.

EDITORA, Grupo On Line. **Livro Danças dramáticas do Brasil**, 2024. Disponível em: <https://www.editoraonline.com.br/feira-de-livros/dancas-dramaticas-do-brasil>. Acesso em: 12 mai. 2024.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos).

FERNANDES, Kátia Goreth Sardinha. **A personificação do mal em Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado (Ciência da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016, 89 p. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3471>. Acesso em: 24 de out. 2023.

FERRER, Juan José Prat. Oralidad y Oratura. In: **Simpósio Sobre Literatura Popular**. IE Universidad: Fundación Joaquín Díaz, 2010, p. 15-28. Disponível em: <http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>. Acesso em 04 de ago. 2023.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. **Mulemba**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul-dez de 2016, p. 12-34. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/5327https://doi.org/10.35520/mulemba.2016.v8n15a5327>. Acesso em: 23 de mai. 2023.

FRIEDEMANN, Nina. De la tradición oral a la etnoliteratura. **América Negra**. Bogotá, n. 13, p. 1-9, 1999. Disponível em: <http://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/ecuador/Recursos/oralidad.pdf>. Acesso em 31 out. 2021.

GARCÍA, Marta Susana. **Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa: análise textual da obra e das duas traduções ao espanhol**. Dissertação de Mestrado (Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015, 216 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/160576>. Acesso em: 19 jan. 2023.

GOMES, Isabel. “Oratura”. **Dicionário Alice** [online]. Coimbra, Universidade de Coimbra, 2019. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=2&entry=24590. Acesso em: 15 fev. 2024.

GONZAGA, Waldecir. A acolhida e o lugar do corpus joanino no cânon do Novo Testamento. **Perspectiva Teológica**. Belo Horizonte, v. 52, n. 3, p. 681–704, set. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pteo/a/cBts6cZGMVTXzPgYJR3FtRM/#> Acesso em: 02 fev. 2024.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Nas Trilhas da Jurema. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 38, n. 1, 2018, p. 110-135. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/KrgjrVgjdR4yRQWnDJBfvk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 02 mar. 2024.

HAISKI, Vanderléia de Andrade; MARINHO, Marcelo. O mito de Fausto, da literatura ao cinema: uma leitura contrastiva de coração satânico e fausto 5.0. **Revista Literatura em Debate**, Itapajé, v. 5, n. 8, 2011, p. 110-123. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/585>. Acesso em: 02 mar. 2024.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **História geral da África**. 2. ed. Brasília: UNESCO, v. 1, cap. 8, 2010, p. 167-212. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249?4=null&queryId=85c89b4a-dec7-4955-965e-62f32eb3bda2>. Acesso em: 23 mai. 2023.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IGNATES, Luiz; TEIXEIRA, Gismair. O daimonismo espírita e a definição geertziana de religião no romance Grande sertão: veredas. **Caminhos**. Goiânia, v. 18, 2020, p. 781-799. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/21149>. Acesso em: 02 out. 2023.

JÚNIOR, Hugo Fonseca Alonso. “Bebo água de todo rio”... Sobre a importância da religião como tema teológico-literário central em Grande sertão: veredas. **Revista Eletrônica Correlatio**. São Paulo, v. 11, n. 21, 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/3319>. Acesso em: 16 out. 2023.

JOSEFO, Flávio. História dos Hebreus. Tradução de Vicente Pedroso. Rio de Janeiro. CPAD, 1990.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**. Brasília: FEB, 2013. Disponível em: <https://www.febnet.org.br/wp-content/uploads/2014/05/Livro-dos-Espiritos.pdf>. Acesso em: 02 out. 2023.

KIYOTANI, Ilana Barreto. O conceito de paisagem no tempo. **Geosul**. Florianópolis, v. 29, n. 57, 2014, p. 27-42. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/view/2177-5230.2014v29n57p27/27893>. Acesso: 09 nov. 2023.

LEAL, Juliana Aparecida. **Paisagens pseudo-sertanejas e ecumenismo em “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2023. 150 p. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/7745>. Acesso em: 17 nov. 2023.

LIRA, Wagner Lins. **Os trajetos do êxtase dissidente no fluxo cognitivo entre homens, folhas, encantos e cipós: uma etnografia ayahuasqueira nordestina**. Dissertação de Mestrado (Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009, 245 p. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/614>. Acesso em: 02 mar. 2024.

LISBÔA, Paulo Victor Albertoni. **A generosidade e suas refrações na oratura guarani**. Tese de Doutorado (Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2020, 180 p. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2020.1141241>. Acesso em: 20 out. 2023.

LODY, Raul Geovanni da Motta. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**.

Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 25, n. 1, 1999, p. 67-87. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/xJ8h5D6m8GmKmphvmKDKjZN/?lang=pt>. Acesso em: 23 fev. 2024.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

LOTE 7 – Livros raros, catálogo de peças. **Vera Nunes Leilões**. Anúncio de livro de Mário de Andrade: Danças dramáticas do Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?Id=2976429>. Acesso em 12 mai. 2024.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACIEL, Josemar de Campos; MARINHO, Marcelo. Teotopias poéticas do Brasil profundo: a mistagogia da novilha pitanga em “Sequência” de João Guimarães Rosa. **TEOLITERARIA - Revista de Literaturas e Teologias**, v. 11, n. 24, 2021, p. 296–324. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/52970>. Acesso em: 5 mar. 2024.

MAGLIA, Graciela. Oralitura y oratura Palenquera: entre África, Europa y el Caribe. **Revista Iberoamericana**, Bogotá, v. LXXXII, n. 255-256, 2016, p. 507-549. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/7404>. Acesso em: jan. 2023.

MAIA, Ludmila Guimarães. **El espacio y el individuo**: identidad cultural e imaginario colectivo en la obra de João Guimarães Rosa y Mia Couto. Tese de Doutorado (Estudos Literários), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015, 321 p. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/29942/1/T36027.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MARIA, Yanci Ladeira. **Paisagem cultura-natureza em perspectiva**. Tese de doutorado (Geografia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, 264 p. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8135/tde-06012017-110558/publico/2016_YanciLadeiraMaria_VOrig.pdf. Acesso em: 07 out. 2023.

MARINHO, Marcelo. **GRND SRT~**: vertigens de um enigma. Campo Grande: 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, abr./2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/11315/7720>. Acesso em: 10 de ago. 2023.

MARINHO, MARCELO. “Meu Amigo”: Escrita mediúnica e hospitalidade do corpo em “Fatalidade”. In: Gustavo de Castro Silva; Clara Rowland; Leandro Bessa.. (Org.). **As Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. Brasília: Editora UnB, 2024, p. 185-200.

MARINHO, Marcelo; LEAL, Juliana Aparecida. Guimarães Rosa: da paisagem regional à representação simbólica do “omelete ecumênico” em “o recado do morro”. **ENTRELETRAS**. Araguaína, v. 14, n. 3, p. 50–79, 2023. disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/17087>. acesso em:

22 fev. 2024.

MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar de Campos. O grande baile do Corpo Hospitaleiro em João Guimarães Rosa. In: **Revista África e Africanidades**. Quissamã, n. 37, v. XIII, 2021. p. 85-104. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/>. Acesso em: 08 abr. 2023.

MARINHO, Marcelo; OLIVEIRA, Mirian Santos Ribeiro de. Koans, ascese, iluminação e budismo em “A menina de lá”, de Guimarães Rosa: a morte como Passagem, Gesta e Sacramento. **Revista M. Estudos sobre a morte, os mortos e o morrer**. Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 416–441, 2021. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistam/article/view/11077>. Acesso em: 18 mai. 2023.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David da Lopes. Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: vita brevis, ars longa. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, v. 28, n. 1, 2019, p. 253-281. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13411. Acesso em: 18 nov. 2023.

MARINHO, Marcelo; SILVA, David da Lopes. De Ramayana a Sagarana: a “Bela Morte” em João Guimarães Rosa. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2020, p. 8-28. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/about>. Acesso em 22 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar de memória. **Letras**. Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 18 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memórias: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações sobre o Conceito de Paisagem. **R. RA'E GA**. Curitiba, v. 8, n. 8, 2004, p. 83-91. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3391/2719>. Acesso em: 07 out. 2023.

MAZZA, Débora; SPIGOLON, Nima Imaculada. Diálogos entre oratura, literatura e educação. In: **África: passado, presente, perspectivas**. Aportes para o ensino de História e Culturas Africanas. Uberlândia, p. 89-104, 2020. Disponível em: https://56e818b2-2c0c-44d1-8359-cc162f8a5934.filesusr.com/ugd/35e7c6_ccb19b16feed42868f281dcd20b17c93.pdf. Acesso em: 13 abr. 2024.

MELO, Márcio Araújo de. **As faces e facetas do Diabo na obra de João Guimarães Rosa**. Tese de Doutorado (Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. 238 p. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ALDR-6QWPRB>. Acesso em: 23 de out. 2023.

MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo. La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. **Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui**. Quito, n. 120, p. 93-101. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/160/16057414020.pdf>. Acesso em: 09 de ago. 2023.

MENESES, Guilherme Pinho. Medicinas da floresta: conexões e conflitos cosmo-ontológicos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 24, n. 51, 2018, p. 229-258. Disponível em: <https://journals.openedition.org/horizontes/2241>. Acesso em: 02 mar. 2024.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A milenar arte da Oratura Angolana e Moçambicana. Aspectos estruturais e receptividade dos alunos portugueses ao**

conto africano. [recurso eletrônico]. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2009. Disponível em: https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB015.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.

ONG, Walter. **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.** Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PASSOS, Leandro; PASSOS, Luana; NASCIMENTO, Edinaldo Da Silva. Oratura e dança Oxum na obra Omo-oba histórias de princesas e no espetáculo Bráfrica. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**. Curitiba, v. 11, n. Ed. Especial, p. 7–24, 2019. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/794>. Acesso em: 29 nov. 2023.

PATRÍCIO, Danilo Almeida. **O "omelete ecumênico" [manuscrito]:** reescritas do (outro) sertão no Corpo de baile de Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado (História e Culturas Políticas). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. 273 p. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AWFM8V>. Acesso em: 29 mai. 2023.

PAULA, Roberta Cristina de. As danças populares na obra de Mário de Andrade. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura.** Campinas, SP, v. 20, n. 2, p. 36–47, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645744>. Acesso em: 12 fev. 2024.

PAULINO, Sibele; SOETHE, Paulo Astor. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. **Revista Letras.** Curitiba, v. 67, 2005, p. 45-66. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/5526/4046>. Acesso em: 09 nov.. 2023.

PINHEIRO-MARIZ, Josilene; EULÁLIO, Marcela de Melo Cordeiro. Oralitura em aula de língua portuguesa como espaço para diálogos interculturais. **Mulemba.** Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, jul-dez 2016, p. 76-90. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2016.v8n15a5334>. Acesso em: 23 mai. 2023.

POLIDO, Pepita Saloti. **Capoeira na escola:** política, ética e estética na roda. Dissertação de Mestrado (Artes), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, São Paulo, 2018, 260 p. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154836/polido_ps_me_ia.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.

PORTO EDITORA. “Aleixo”. **Dicionário infopédia de Nomes Próprios** (Antroponímia). Porto: Porto Editora, 2023. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/Aleixo>. Acesso em: 11 mai. 202.

RAWSON, A. Paige. **Re-Membering the Bible Other-Wise:** An Archipelological Hermeneutic of Bibliorality, Wisdom as Rhizome of Relation, & Other Poetic, Archipelagic Assemblages. Tese de doutorado (Religião). Drew University. Madison, July, 2017, 400 p. Disponível em: <https://digitalcollections.drew.edu/UniversityArchives/ThesesAndDissertations/THEO/PhD/2017/Rawson/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

REBELLO, Ivana Ferrante. Uma demonologia do sertão: um estudo do romance Grande sertão: veredas. **Revista Todas as Musas.** São Paulo, Vol. 2, N. 2, p. 78-87, 02 Jan.- Jun. 2020. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/22Ivana_Ferrante.pdf. Acesso

em: 18 out. 2023.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. João Guimarães Rosa. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. Prefácio: Aletria e hermenêutica. In: _____. **Tutameia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-17.

ROSA, Maria Cecília Amaral de. **Dicionário de símbolos: o alfabeto da linguagem interior**. São Paulo: Escala, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia** (Terceiras estórias). 10. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma oralitura. **Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**. Salvador, v. 1, n. 1, p. 12-26, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/babel/article/view/97>. Acesso em: 11 ago. 2023.

SANTOS, José Luiz dos. Religião e florestas. **SÉRIE TÉCNICA IPEF**. Campinas, v. 12, n. 32, p. 127-132, 1998. Disponível em: <http://www.bibliotecaflorestal.ufv.br/handle/123456789/14772>. Acesso em: 09 out. 2023.

SANTOS, Ana Paula da Silva; OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Aqui Dançando... Ali Cantando... Acolá Batucando... Além mar vou CONTANDO: A Oralitura na narração de história da tradição Afro-Alagoana Mané do Rosário. In.: **Anais ABRACE**, XI CONGRESSO DA ABRACE, 2021. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123>. Acesso em: 04 nov. 2023..

SANTOS, Eleonora Campos da Motta. A expressão danças dramáticas em textos acadêmicos. In: VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. **ANAIS...** Campinas, 2010, v. 11, n. 1, s.p. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3523/3681>. Acesso em: 12 fev. 2024.

SARAIVA, Luís Augusto Ferreira. **Sobre veias d'águas e segredos da mata: filosofia Ubuntu no terreiro de tambor de Mina**. Dissertação de Mestrado (Metafísica). Universidade de Brasília, Brasília, 2018. 142 p. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32176?locale=es>. Acesso em: 08 ago. 2023.

SILVA, Gustavo Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em O recado do morro, de Guimarães Rosa: imaginário e glossário da Umbanda. **Macabéa**. Crato, v. 10, n. 1, 2020, p. 33-53. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2796>. Acesso em: 30 maio. 2023.

SILVA, Camila de Matos; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Os cantos-poemas dentro do Congado: uma oralitura de identidade e resistência negra. **Identidade!** São Leopoldo, v. 21, n. 2, 2017, p. 210-217. Disponível em:

<http://periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/view/2929/2773>. Acesso em: 04 nov. 2023.

SILVA, Priscylla. Orgulho ou vergonha? O Mané do Rosário: manifestação do patrimônio cultural intangível de Poxim, Coruripe, AL, Brasil. **PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**. La Laguna (Tenerife), v. 11, n. 2, 2013, p. 343-350. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88125790006>. Acesso em: 17 Fev. de 2024.

SPERONI, Aline. **As religiões Afro-Gaúchas**. Caxias do Sul: Fox Design, 2019, 94 p. Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/produto-as-religioes-afro-gauchas.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

SOARES, Claudia. MACHADO, Márcia Regina Jaschke. Correspondência entre Rosa e Bizzarri: o debate sobre a tradução do “coco de festa do Chico Barbóz”. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 41, n. 2, p. 292-308, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2021.e78759>. Acesso em: 08 out. 2023.

SOARES, Claudia Campos. *Grande sertão: veredas: a crítica revisitada*. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 47, n. 2, 2012, p. 136-145. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11310/7715>. Acesso em: 10 nov. 2023.

SOUZA, Ana Sírnia Carneiro de. **Cantigas de roda: em busca de vestígios culturais**. Relatório de pesquisa (Ciências Humanas: Educação). Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2012. 47 p. Disponível em: <http://riu.ufam.edu.br/handle/prefix/2803>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SOUSA, Rosineide Marta; NASCIMENTO, José Mateus do (2011). A jurema no ritual toré dos Potiguaras. In: V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. **Anais...** Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2011, p. 01-09. Disponível em: <https://www.riu.ufam.edu.br/bitstream/prefix/2803/2/Ana%20S%C3%ADria%20Carneiro%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SOUZA, Viviani Busko; MARINHO, Marcelo; MACIEL, Josemar de Campos. Imaginário Geobotânico e “omelete ecumênico” em João Guimarães Rosa: para além da paisagem sertaneja, “O recado do [eu] morro”. **Revista Cerrados**. Brasília, v. 31, n. 60, dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/43124/36440>. Acesso em: 26 out. 2023.

TORO, Diana Carolina Henao. Oralitura y tradición oral colombianas. Revisión de materiales sonoros. **Estudios de Literatura Colombiana**. Antioquia, n. 29, julio-diciembre, 2011, p. 267-284. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355934016.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2022.

TORRES, Marcos Alberto. As Paisagens da Memória e a Identidade Religiosa. **R. RA'E GA**. Curitiba, v. 27, 2013, p. 94-110. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/30419>. Acesso em: 10 out. 2023.

TORRES, Nelson Maldonado. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27-53. .

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: PULM. 2016.

VALIM, Marcia das Dores; FRANCO, Francisco Carlos; PRADOS, Rosália; BONINI, Luci. Os impactos da globalização na preservação dos patrimônios culturais: a festa do divino de Mogi das Cruzes. **Interações: Cultura e Comunidade**. Belo Horizonte, v. 13, n. 23, 2018, p. 173-187. Disponível em: <https://www.riu.ufam.edu.br/bitstream/prefix/2803/2/Ana%20S%C3%ADria%20Carneiro%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2024.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph Ki. (Ed.). **História geral da África**. Brasília: UNESCO, 2010. v. 1, cap. 7, p. 139-166. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249?4=null&queryId=85c89b4a-dec7-4955-965e-62f32eb3bda2>. Acesso em: 23 de mai. 2023.

VERRI, Valda Suely da Silva. Guimarães Rosa e uma visão sobre a oralidade. **Boitatá**. Londrina, v. 1, n. 2, 2006, p. 1-11. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/30669>. Acesso em: 19 jan. 2022.

VIEIRA, Elizabete da Conceição. **Oratura e Transculturação em Los Ríos Profundos (1958), de José María Arguedas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras). Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2014, 49 p. Disponível em: <http://dspace.unila.edu.br/123456789/457>. Acesso em: 07 abr. 2023.

VIOTTI, Ana Carolina de Carvalho; SANTOS, Clara Braz dos. Alma piedosa, corpo são: o papel da devoção na cura das doenças no Brasil Colonial. **Almanack**. Guarulhos, n. 26, 01519, 2020, p. 1-50. Disponível em: <http://doi.org/10.1590/2236-463326ea01519>. Acesso em: 10 out. 2023.

WA THIONG'O, Ngũgĩ. Notes towards a Performance Theory of Orature. In: **Performance Research**, Aberystwyth (Wales), v. 12, n. 3, p. 4-7, 2007. Disponível em: http://www.performance-research.org/past-issue-detail.php?issue_id=41. Acesso em: 18 fev. 2024.

WERNECK, Douglas Barbosa. **Dicionário de personagens do romance Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado (Ciências Humanas), Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, 2015, 106 p. Disponível em: http://site.ufvjm.edu.br/mpich/files/2017/10/WERNECK_-Douglas-Barbosa_-2015.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.

WIKIMEDIA. **Registro fotográfico e capa de livro de Mário de Andrade**. 1916. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mario_de_andrade_1916.jpg. Acesso em: 12 mai. 2024.

WILKINSON, Philip. **O Livro Ilustrado das Religiões**. São Paulo: Publifolha, 2002.

ZIRIMU, Pio. Oral power and europhone glory: orature, literature, and stolen legacies. In: WA THIONG'O, Ngũgĩ. **Gunpoints, and dreams: towards a critical theory of the arts and the state in Africa**. Oxford: Clarendon, 1998.