

ROSA E COLASANTI: DOIS AUTORES, DOIS MOMENTOS, MAS O MESMO CAMINHO MÍTICO

Eliane BATISTA

Universidade Estadual de Maringá/Universidade Estadual de Londrina
profelianebc@uol.com.br

Resumo: Os estudos literários da pós-modernidade apontam para uma relação intrínseca entre a modernidade literária e a ancestralidade, ou seja, para a retomada da tradição clássica, sendo o mito considerado o embrião temático da ficção. De acordo com Aristóteles, o *mythos* é o centro do sistema poético, entendido como um produto do fazer poético, a *mimesis*. Guimarães Rosa e Marina Colasanti são conhecidos escritores da literatura brasileira, cada qual com posição de destaque no cenário literário. Ele, como ninguém, penetrou nas esferas da existência humana, mostrando o homem em seus conflitos universais que transcendiam ao universo apenas do sertão mineiro; ela, situada num período de grandes mudanças na literatura brasileira de autoria feminina, aborda com grande sensibilidade os problemas existentes nas relações entre homem e mulher. Apesar de se situarem em momentos históricos diferentes, as obras dos dois autores apresentam-se imbuídas por uma intensa carga mítica. Autores diferentes, momentos diferentes, mas o caminho mítico é o mesmo. Nesta perspectiva, é nosso objetivo neste trabalho verificar como Rosa e Colasanti recuperam e apresentam o mito em alguns de seus contos, bem como a maneira como os autores reconstróem o mesmo, de acordo com o momento histórico em que estão inseridos.

Palavras-Chave: Guimarães Rosa; Marina Colasanti; Mito; Contos

1. O mito na literatura: como ser tudo sem ser nada?

O presente trabalho é fruto de alguns anos dedicados à pesquisa, cuja temática centrou-se na verificação da presença do mito na literatura e sua retomada por autores brasileiros. Inicialmente, como participante de um projeto de pesquisa desenvolvido na Universidade Estadual de Maringá intitulado “A evolução da narrativa: do classicismo à modernidade”, nos dedicamos às obras de Marina Colasanti; e, atualmente, como coordenadora do projeto de pesquisa “O mito e o rito em Guimarães Rosa: travessias”, em andamento na mesma Universidade, sendo este também o tema desenvolvido no Doutorado, em curso, na Universidade Estadual de Londrina.

Nessa perspectiva, propomo-nos a realizar nesse estudo uma reflexão acerca da relação, a nosso ver, intrínseca, entre mito e literatura, refletindo a importância deste na construção de sentido da obra literária, o que a torna altamente simbólica. Longe de ser um *locus desperatus*, o fato de o assunto ter sido objeto de consideração de vários teóricos renomados, pelo contrário, quanto mais complexo for, maior a probabilidade de abrir os horizontes para novas perspectivas no âmbito dos estudos literários, pois como diz Calvino “a leitura abre espaços de interrogação, de meditação, de exame crítico, isto é, de liberdade”. (*apud* Chaves, 2003, p.749).

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

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

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

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

Campbell (2008, p.31) diz que “a primeira função de uma mitologia viva é conciliar a consciência com as precondições da sua própria existência - quer dizer, com a natureza da vida”. Diante desse fato, enumera quatro funções básicas da mitologia, a saber:

Esta é a primeira função da mitologia: incutir em nós um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência; a segunda função da mitologia é apresentar uma imagem do cosmos, uma imagem do universo que nos cerca, que conserve no indivíduo um sentido místico e explique tudo com que ele tenha contato no universo à sua volta; a terceira função é validar e preservar dado sistema sociológico: um conjunto comum daquilo que se considera certo e errado, propriedades e impropriedades, no qual esteja apoiada nossa unidade social particular; (...) por fim, a quarta função da mitologia é psicológica: o mito deve fazer o indivíduo atravessar as etapas da vida, do nascimento à maturidade, depois à senilidade e à morte. A mitologia deve fazê-lo em comum acordo com a ordem social do grupo desse indivíduo, em comum acordo com o mistério estupendo. (CAMPBELL, 2008, p.34-36).

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

Pierre Brunel (1997) adota essa definição de Eliade e acrescenta algumas observações de Durand (1968), afirmando que “entendemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um tema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a organizar-se em narrativa”.

Diante desta gama de reflexões sobre o mito, a crítica literária, responsável pelos estudos sistemáticos de literatura, constantemente está a rever seus conceitos, com o intuito de aprimorar e desenvolver novas abordagens para o estudo de uma obra literária.

Desta forma, surgem várias teorias que propõem novos parâmetros para tal desafio, encarando a literatura como uma fonte inexaurível de novas descobertas, como é o caso da teoria arquetípica de Northrop Frye, cuja premissa baseia-se na análise da narrativa literária como um movimento cíclico. Esse movimento tende a imitar as ações humanas, realizando um movimento de retorno às origens, aos mitos e aos ritos que serão constantemente retomados na literatura.

Para o autor, não há como firmar novas bases sem retornar às antigas, traçando, assim, a evolução da literatura, enquanto origem e desenvolvimento de seus gêneros, tornando-se necessário um retorno à história literária, fazendo um percurso do “primitivo ao sofisticado”, como diz o autor, que serão de extrema importância para o entendimento da literatura, como a concebemos na atualidade.

Se for assim, então a procura dos arquétipos é um tipo de antropologia literária preocupada com a maneira como a literatura é informada por categorias pré-literárias tais como o ritual, o mito e o conto popular. Em seguida, percebemos que a relação entre essas categorias e a literatura não é, de forma nenhuma, puramente de descendência, já que as encontramos nos grandes clássicos - de fato, parece haver uma tendência geral de reverter a elas, por parte de grandes clássicos. (FRYE, 2000:19).

Os arquétipos, segundo Jung, são “imagens do inconsciente individual e coletivo que se manifestam em todo mundo como origem dos mitos, como produtos autóctones individuais de origem inconsciente”. Sperber (2009) salienta que o conceito de arquétipo apresentado por Jung teve várias interpretações ao longo do tempo. Citando Nise da Silveira, fiel discípula do autor, tece alguns esclarecimentos sobre a definição de arquétipos, já que *arquétipo* não seria o mesmo que a *imagem arquetípica*:

Seja qual for sua origem, o arquétipo funciona como um módulo de concentração de energia psíquica. Quando esta energia, em estado potencial, atualiza-se [*sic*], toma forma, então teremos a *imagem arquetípica*. Não poderemos denominar esta imagem de arquétipo, pois o arquétipo é unicamente uma virtualidade. (SILVEIRA *apud* SPERBER, 2009, p.327).

Desta forma, a teoria arquetípica de Frye (1973) apresenta-se como um meio, através do qual poderemos caracterizar elementos fundamentais na constituição da literatura, representando-a como um processo em constante evolução, e estabelecendo bases sólidas para os estudos de crítica literária.

Neste panorama, encontramos a presença do mito considerado o elemento originário do enredo da narrativa (*mythos*), advindo da teoria de Aristóteles. Para o pensador, a arte poética é uma imitação (*mimesis*) de ações de vida, mas não uma mera imitação entendida como cópia do real, e sim um processo de construção dos elementos da arte que mantêm contato com o mundo, um “fazer poético” (Ricoeur, 1983), sendo o *mythos*, o produto deste fazer poético, a ordenação dos fatos.

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

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

Mas, como bem diz Carvalho (2008), devemos lembrar que o mito só existe em função do homem, pois é ele quem elabora a fábula e materializa o mito. E compreender um mito é, na verdade, interpretá-lo, podendo isto ser feito das mais variadas formas. Da mesma forma, Sperber (2009) ressalta que os textos escritos se valem de símbolos, temas, motivos organizados, segundo os desígnios do autor, dentro de um contexto, estabelecendo com este um diálogo que lhe destaca a cultura presente ou passada, bem como o mesmo pode acontecer com os mitos.

Os mitos da Antiguidade podem ser elaborados na estruturação de uma obra escrita a partir de sua ideia básica - essencial - caracterizadora desse mito - porém sem reproduzir o enredo do mito, tornando-se, este resíduo mítico, de mais difícil identificação. (SPERBER, 2009, p.322).

Nesta perspectiva, entendendo a literatura como um movimento cíclico, de retomada dos mitos presentes na humanidade, não há como não perceber o viés mítico seguido por Guimarães Rosa e Marina Colasanti em suas obras, fato que verificaremos a seguir.

2. Rosa: 1º autor, 1º momento

Desenvolver alguma temática sobre Guimarães Rosa configura-se uma tarefa árdua, pois considerado um dos, senão o maior, escritor da literatura brasileira, conhecido também internacionalmente, faz com que falar alguma coisa de novo sobre ele seja um pouco improvável. Se por um lado, encontramos essa dificuldade, por outro, podemos perceber quanto sua obra possibilita várias reflexões acerca de inúmeros aspectos, sendo nosso interesse verificar a carga mítica que encontramos em suas obras.

Rosa nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1967, vítima de um infarto. Formou-se em medicina, e exerceu-a na zona rural de seu Estado, mas optou pela diplomacia. Sua carreira literária inicia-se em 1946, com a publicação de *Sagarana*, livro de contos que, de imediato, causou um grande impacto na crítica literária da época. Citando algumas de suas obras mais importantes, temos *Corpo de Baile* (1956), *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas Estórias* (1969), entre outras.

Muitos críticos consideram Rosa como o empreendedor de uma Revolução, a Revolução Rosiana, que viera a mudar totalmente o cenário literário brasileiro, quer seja na linguagem, na temática, na maneira como o homem encara sua própria existência. Cronologicamente, sua obra desponta durante a chamada Geração de 45, cuja temática seria o regionalismo. Porém, o autor inova, universalizando o sertão e o sertanejo. Sobre esse fato, Candido (1986) nos diz:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e o nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção (...) para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, morte, para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório, e na verdade, o sertão é o mundo. (*apud* Prato, 2004, p. 19).

Simões (s/d. p.16) ressalta a revolução na linguagem e a presença mítica operadas na obra de Rosa:

A fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura. E aqui o narrador desempenha um papel importante, vinculado a uma postura de contador – o que nos remete à função mítica da narrativa. (p.16)

De acordo com Turchi (2003, p.512), para Rosa, o conteúdo mítico não é nem ilustração de tema nem ação exemplar, os mitos representam uma forma privilegiada da sua imaginação criadora.

A obra de Rosa é um desafio à narrativa convencional. Para compreendê-la, é preciso penetrar nas esferas do poético e do mítico, intimamente ligadas, uma vez que o princípio fundamental da linguagem poética é o pensamento analógico, que é o pensamento mítico.

3. Colasanti: 2º autor, 2º momento

De acordo com Cunha (*apud* RAMALHO, 1999), a produção ficcional brasileira de autoria feminina e masculina, até os anos 60, manteve-se arraigada à representação da mulher calcada nos estereótipos de dependência, fragilidade, submissão e repressão. Até esse período, poucas são as autoras citadas nos manuais literários (com exceção de algumas, como Lúcia Miguel Pereira e Júlia Lopes de Almeida), sendo uma das principais preocupações das pesquisadoras brasileiras da atualidade, o resgate de autoras relegadas ao esquecimento.

No Brasil, o *boom* da literatura de autoria feminina situa-se nos anos 70 e 80, impulsionado pelas mudanças culturais iniciadas na década de 60, em todo o mundo. Movimentos como o *hippie*, o Tropicalismo, o *Rock'n roll* e a organização das classes marginalizadas (mulheres, negros, homossexuais) desempenharam uma grande função ao questionar e denunciar as instituições de poder.

Nesse panorama, surgem nas décadas de 70 e 80, autoras consagradas que vão iniciar um período de reestruturação da literatura de autoria feminina brasileira, com a descoberta de novos valores, novas vozes. Dentre muitas, destacamos Marina Colasanti.

Marina Colasanti nasceu na Eriteia, África. Aos dois anos de idade, mudou-se para a Itália e aos onze, veio com a família para o Brasil, fixando moradia no Rio de Janeiro. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), mas acabou se profissionalizando em jornalismo, ingressando na imprensa em 1962, como redatora, ilustradora e colunista. Em 1978, inicia sua carreira de escritora, sendo uma personalidade de destaque entre as escritoras brasileiras, dada a sua multifacetada prática escritural que se destina ao público de todas as idades.

Escreveu para crianças, jovens e adultos os mais diversos tipos de textos, como contos de fadas, crônicas, ensaios, minicontos, revelando um grande interesse de descrever, vivenciar as relações humanas, nas quais salientamos a relação homem/mulher. Nesse aspecto, devido ao momento histórico em que a autora se situa, de transição e de definição de uma estética literária feminina, notamos claramente uma profunda sensibilidade e envolvimento com os problemas vividos pela mulher em uma sociedade patriarcal marcada pela opressão. Dentre as inúmeras obras da autora, poderíamos citar *Eu, sozinha* (1978), *Zoológico* (1974), *A morada do ser* (1978), *A nova mulher* (1980), *Mulher, daqui pra frente* (1991), *Uma idéia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Contos de Amor rasgados* (1986), *Um amor sem palavras* (1995) e *O leopardo é um animal delicado* (1998). O prefácio de *Contos de amor rasgados*, obra na qual encontramos uma linguagem altamente simbólica, nos revela a singularidade da autora:

É um livro feito de contos curtos, de linguagem despojada, porém tocante, onde as invenções e os jogos de palavras, as imagens belíssimas e as metáforas apenas sugeridas fazem-nos entrar na dimensão de poesia que todos os pequenos atos carregam consigo. São minicontos, pequenas fábulas ou talvez curtos poemas em prosa. Delicados, perturbadores, surpreendentes. (...) Estas histórias rasgadas de amor e de um amor rasgado despertam emoção e olhar crítico num dos momentos marcantes da carreira da autora. (1986).

Da mesma maneira, a obra *Uma Idéia toda azul* (1979) revela uma outra faceta da autora, a de escrever sobre fábulas, lendas, histórias que nos levam aos castelos de fadas, reis e princesas, para um mundo onde a imaginação e a fantasia são os principais propulsores da narrativa. Essa obra, em um primeiro momento, está catalogada nas bibliotecas como Literatura Infantil. Mas as obras de Marina ultrapassam os limites da idade, pois são obras que lidam com o imaginário de cada leitor, independente se adulto ou criança, como diz a própria autora no prefácio do livro:

Este é um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente. Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas, deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outros ressonância. (...) Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, em todos os tempos. (COLASANTI, 1979).

A maioria dos contos desta obra, após uma leitura detalhada e um toque de sensibilidade em depreender a linguagem metafórica utilizada pela autora, nos remete aos mitos greco-latinos que podem ser facilmente perceptíveis. Nossas considerações acerca desse fato se reforçam, quando nos deparamos com um depoimento de Marina Colasanti, ao relembrar suas experiências de leitura na infância, dizendo que:

Acredito que meus 6, 7 anos foram a idade de maior fascínio para a leitura. Quando morávamos em Roma, ganhamos uma coleção chamada *Scala D'Oro*, que em português seria *Escada de Ouro*. Eram adaptações dos clássicos para crianças de 12 anos em diante. Tinha *D. Quixote*, *A Ilíada*, *A Odisséia*, *Orlando Furioso*, mitologia grega. Uma paixão! (...) (apud GARCIA e DAUSTER, 2000, p.96).

Diante desses depoimentos, percebemos que a tradição clássica, especialmente, os mitos e as epopéias, bem como as fábulas e lendas, sempre desempenharam um fascínio na autora, fato que não é de se estranhar, uma vez que os estudos pós-modernos, cada vez mais, apontam para uma relação intrínseca entre a modernidade literária e a ancestralidade.

4. Rosa e Colasanti: o mesmo caminho mítico

Como já dissemos, este trabalho tem como objetivo verificar a retomada dos mitos ou de imagens arquetípicas presentes nas obras de Guimarães Rosa e de Marina Colasanti, bem como a maneira como os autores reconstroem estes mitos. Para isso, analisaremos os contos de Rosa, “A benfazeja” e “A terceira margem do rio”, presentes em *Primeiras Estórias*; e os de Colasanti, “Fio após fio”, de *Uma Idéia toda azul*; “Castor e Pólux sequer pressentidos” e “Ela era sua tarefa”, de *Contos de Amor Rasgados*; e “Lacoonte em negra água”, de *O leopardo é um animal delicado*.

O conto “A benfazeja” é um conto bastante conhecido de Guimarães Rosa. Trata-se da história de uma mulher, chamada pelos moradores da cidade de Mula-Marmela, e considerada por eles como um ser abjeto. Os fatos são apresentados pelo narrador que se dirige aos moradores da cidade, exortando-os a refletirem sobre sua postura diante de Marmela.

Mula-Marmela não tem nome, pelo menos, todos a chamam pelo apelido, demonstrando o quanto a personagem é insignificante; não possui identidade própria, é um misto de animal com um fruto azedo. “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o inteira. Chamavam-na de a “Mula-Marmela”, somente, a abominada. A que tinha dores nas cadeiras: andava meio se agachando; com os joelhos para adiante. (Rosa, 1985, p.113).

Mula-Marmela era acusada de ter matado seu marido, Mumbungo, um facínora que atormentava os moradores da cidade, bem como de ter cegado seu enteado, Retrupé, outro homem mau que, com certeza, seguiria os passos do pai, se não fosse a cegueira. Assim, iam os dois pela cidade, Marmela guiando o cego Retrupé, sendo objetos de escárnio na cidade.

O narrador, a todo o momento, chama a atenção da cidade pelo fato de serem indiferentes com Mula-Marmela, pois na verdade, segundo ele, todos lhe deviam um favor:

Seu antigo crime? Mas sempre escutei que o assassinado por ela era um hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes do lugar. Do que ouvi, a vocês mesmos, entendo que, por aquilo, todos lhe estariam em dívida, se bem que de tanto não tomando tento, nem essa gratidão externassem (...) Mas não a recompensaram, a ela, a Mula-Marmela; ao contrário: deixaram-na no escárnio de apontada à amargura, e na muda miséria, pois que eis. (p.114; 116).

Mula-Marmela também é acusada de matar Retrupé. Este, febril, num acesso de fúria, tentou matá-la com um facão, e Marmela o teria esganado. A relação entre Marmela e Retrupé é contraditória, pois em um momento vemos que há um respeito entre eles, baseado no medo que Retrupé sentia dela, mesmo ele sendo terrível. E ela, por sua vez, toma conta dele, não deixando que o maltrate.

Quando Retrupé é enterrado, Mula-Marmela vai embora da cidade, levando consigo um cachorro morto, já em estado de putrefação, livrando mais uma vez, a cidade de algo desconfortante.

A personagem Mula-Marmela, mesmo sendo rejeitada pelos habitantes da cidade, como o próprio narrador diz, constantemente está a libertá-los dos males que os afligem, punindo os criminosos, no caso, Mumbungo e Retrupé. Alguns estudos sobre o conto consideram a atitude de Marmela semelhante às das Fúrias, seres mitológicos também chamados, por antífrase de Eumênides ou Nemésias. Segundo Commelin (p.173), as Eumênides, em grego, as *Benévolas*, tinham como missão manter a ordem e a harmonia na família, na sociedade e no mundo moral. Inspiravam o medo dos remorsos, dos castigos inevitáveis, e assim faziam compreender aos homens as doçuras de uma consciência honesta e as vantagens da virtude. Nêmesis, pousando um dedo sobre a boca, segurando um freio ou aguilhão, dava a entender que a todos recomendava a discricção, a prudência, a moderação na conduta, ao mesmo tempo que excitava ao bem.

No conto de Rosa, o narrador é quem possui esta atitude, pois a todo o momento está chamando a atenção dos moradores, tentando mostrar o erro, a injustiça que cometiam contra essa mulher:

Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive e faz. Repararam como olha para as casas com olhos simples, livres dos amaldiçoamento de pedidor? E não põe, no olhar, as crianças, o soturno de cativo que destinaria aos adultos. Ela olha para tudo com singeleza de admiração. Mas vocês não podem gostar dela, nem sequer sua proximidade tolerem, porque não sabem que uma sina forçosa demais apartou-a de todos, soltou-a. (p.117)

(...) Mas se ela também se tivesse matado, que seria de vocês, de nós, às muitas mãos do Retrupé que ainda não estava cegado, nos tempos. (118)

(...) É caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrarem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. (...) Pensem, meditem nela, entanto. (122).

Como Nêmesis, o narrador incita os moradores a fazerem o bem, de certa forma, a sentirem remorso pelo que fizeram com a Mula-Marmela, ela que, mesmo por caminhos tortos, os havia ajudado, mesmo amando o marido e possivelmente o enteado, matou-os para que não cometessem mais atrocidades: “Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode - seu expiar”. (p.121).

Não podemos nos esquecer também da semelhança existente entre Retrupé e Édipo, pelo fato de serem cegos e guiados por uma mulher, no caso, Mula-Marmela e Antígona, como pelo significado dos nomes. Édipo, o dos pés inchados e Retrupé, “o de pés atados pelo desamor, pelo que em tempo devido não lhe fora dado, que faz sua caminhada errante trôpega, incertamente, reivindicando seu feroz direito de pedir”. (Andrade, 2003, p.458.).

Partindo para a segunda reflexão, talvez o conto mais conhecido de Rosa seja “A terceira margem do rio” e, por isso, muitas são as interpretações que lhe foram dadas, na tentativa de entender a mensagem tão enigmática do autor. Não se configura nosso objetivo desvendar tal enigma, mas apenas verificar quão mítico e simbólico este conto se apresenta.

O enredo do conto baseia-se na história de um pai que, certo dia, constrói uma canoa e vai viver para sempre no rio, longe de todos os familiares, a mulher e três filhos, sendo um deles o narrador. Apesar de todos os esforços para convencê-lo de desistir dessa insensatez, o pai jamais volta. O tempo passa, todos vão embora, menos o narrador que continuará a ser o elo entre o pai, na canoa, e o mundo dessa margem de cá do rio. Um dia, o narrador se oferece para tomar o lugar do pai na canoa, mas no momento em que o pai parecia aceitar a proposta, o filho desiste e vai embora, passando a se culpar disso para o resto da vida.

Galvão (1978) atenta para o título do conto, a terceira margem, uma vez que esta não existiria, pois conhecemos apenas duas margens:

A terceira margem do rio é a que não é. Um rio é constituído por duas margens, a do lado de cá e a do lado de lá, que reciprocamente se remetem. Entretanto, entre elas corre o rio, imagem da continuidade; e no rio navega uma canoa, imagem da descontinuidade. (...) A terceira margem fica para lá do mistério da morte, da morte de cada um, que cada um tem de viver e que nunca ninguém contou como é. (Galvão, 1978, p.37).

A canoa no rio é altamente metafórica, pois simboliza a nossa vida, a nossa travessia que não pode ser realizada por outra pessoa a não ser nós mesmos. Da mesma forma, a terceira margem nos remete à presença da morte, que é o indefinível, o enigmático, aquilo que não conhecemos.

A imagem do barqueiro também nos remete à figura mitológica de Caronte, aquele que conduz as sombras dos mortos em uma barca estreita, feia e de cor fúnebre, para além do Estige e do Aqueronte, rios infernais. Ninguém consegue passar para a outra margem sem que tenha sido sepultado ou que não pague o óbulo.

O que fica entre nós é a morte, o que nos protege da morte é a geração precedente; quando esta morre, somos os próximos da fila, desaparecida a barreira da proteção. O magistral acerto identifica pai e Caronte, cada pai é ao mesmo tempo o barqueiro da morte, sendo o pai aquele que dá a vida e conduz à morte. (Galvão, p.39).

O próprio Rosa alude ao mítico presente na figura dos rios, simbolizando a nossa existência humana:

(...) Amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e

escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar a eternidade. (Rosa *apud* Menezes, 2006, p.56).

Partindo para a análise dos contos de Marina Colasanti, o primeiro, “Fio após fio”, apresenta como enredo a história de duas fadas irmãs, Nemésia e Gloxínia. Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, as duas irmãs bordavam um longo manto de seda branca, que pertenceria a uma delas, depois de finalizarem o bordado. Mas Gloxínia, nunca estava satisfeita com o trabalho e desmanchava, ao fim de cada dia, tudo o que fizera, para recomeçar no dia seguinte. Já Nemésia, com segurança, bordava as mais belas imagens, avançando a cada dia no trabalho: “(...) desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante”. (Colasanti, 1979, p.43).

Gloxínia chegava até a ferir os dedos, de tanto desmanchar o bordado, ao passo que Nemésia, cada dia mais, aumentava o belo manto de seda, o que começou a causar na irmã o sentimento de inveja: “Faz e desmancha, na cesta de Gloxínia esgotava-se a linha. E ao pegar a última meada, a fada percebeu que não havia avançado um raminho sequer. Caberia à irmã acabar o manto e ficar com ele, sem que ela a nada tivesse direito por seus esforços”. (p.44).

Assim, após perceber que seus esforços seriam em vão, Gloxínia aproveitou o último fio para tecer uma palavra mágica, cujo efeito foi o de transformar a irmã em uma aranha: “Gloxínia teria agora tanta linha quanto precisasse. Paciente, Nemésia teceu o primeiro fio. Que na agulha de Gloxínia revelou-se perfeito, permitindo um bordado certo sem precisar a irmã recorrer à tesoura. Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar”. (p.44).

Desta maneira, com a irmã transformada em aranha e fornecendo-lhe o fio, Gloxínia transformou-se em uma eficiente bordadeira, não mais desmanchava o bordado, pelo contrário, agora, de suas mãos nasciam belas flores. O tempo passou e a primavera chegou a seu bordado, tamanha era a quantidade de flores que bordara. Gloxínia, encantada com seu trabalho, nem mais se lembrara da irmã, e finalmente, terminou o manto de seda. Ansiosa para surpreender a corte pela beleza do manto, vestiu-o, e pronta para sair, teve uma surpresa:

Mas onde estava a porta? Ao redor de Gloxínia só as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias. Onde estava a corte? Ao redor da corte, ao redor das salas ao lado do castelo, fiava a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata. (p.45)

Ao lermos o conto, podemos perceber a presença de vários mitos clássicos, que se constituem verdadeiros arquétipos literários. A simbologia existente no ato de tecer e o fato de esta atividade estar sempre relacionada à mulher, remete-nos à idéia da tecelagem como algo intrínseco à mulher. Machado (2001) também aborda a questão do tecer como uma atividade extremamente simbólica, principalmente com relação ao ato de escrever, sendo texto uma palavra originária de tecido (do latim *textum*), bem como menciona vários mitos clássicos, relacionados à tecelagem, os quais citaremos a seguir.

Primeiramente, o mito que nos recordamos é o de Aracne, uma insigne tecelã da Lídia, famosa pelas belíssimas peças que produzia. Grimal (2000) nos apresenta a história da jovem que, devido ao seu inigualável talento na arte de tecer e bordar, ousou desafiar a deusa Atena, protetora das fiandeiras e bordadeiras, não prestando à deusa o devido respeito. As pessoas admiravam o trabalho de Aracne, dizendo que Atena deveria ter sido sua professora. Mas a jovem entendia que só a si própria devia seu talento, desafiando a deusa para uma competição, a fim de provar quem seria a melhor, o que despertou o ódio imortal da deusa. Assim, ambas dispuseram-se a tecer. Atena teceu vários episódios que representavam a vitória dos deuses

sobre os mortais que ousaram os desafiar, enquanto Aracne desenhou os amores proibidos de Zeus que, disfarçado de vários animais, seduzia as pobres mortais indefesas. O trabalho de Aracne foi superior ao da deusa que, enfurecida, feriu a rival com a lançadeira. Aracne, ultrajada, tentou se enforcar, sendo impedida pela deusa que, como castigo, transformou-a em aranha, para que continuasse a fiar eternamente. No conto, Gloxínia assemelha-se a deusa Atena, pois motivada pela inveja, acaba por transforma a irmã Nemésia em uma aranha.

Para finalizar, não podemos deixar de mencionar o trocadilho que a autora faz com o nome da personagem “Nemésia” com Nêmesis, pois na mitologia grega, segundo Guimarães (1972), Nêmesis é a personificação da vingança divina, aquela que castiga o crime, sendo sua missão mais freqüente a de abater o orgulho, corrigir o excesso de felicidade com que um mortal pode despertar a inveja dos deuses. Para os gregos, todo aquele que se eleva acima da sua condição está sujeito à correção por parte dos imortais, para não comprometer o equilíbrio do universo. No conto, a inveja e o orgulho de Gloxínia após ter terminado o manto, bem como o desejo de se exibir para a corte, ao usá-lo, são punidos por Nemésia, que, mesmo transformada em aranha, castiga a irmã, mantendo-a presa para sempre em sua própria teia.

No segundo conto, “Castor e Pólux, sequer pressentidos”, temos como enredo uma estranha relação amorosa entre as personagens, que nada mais são do que um cisne e uma mulher. O cisne aparecera, no meio da noite, em seu quarto, sem que houvesse um motivo para tal visita. Mas tamanha era a altivez do animal, com seu pescoço sinuoso e sua brancura, que este acabou por seduzir a mulher, tendo com ela uma noite muito prazerosa. Porém, da mesma forma que viera, estranhamente, o animal desaparecera no dia seguinte, deixando na mulher uma sensação de alegria e de arrependimento, prometendo a si mesma que se ele voltasse não o receberia mais. Passaram-se os dias e o cisne não voltou, fazendo com que ela pensasse que tudo não passara de uma alucinação. No entanto, percebeu que sua barriga começara a crescer e dentro de alguns meses, para sua total surpresa, botou um ovo. Revoltada, pelo fato de ter sido deixada pelo cisne e pelo falso filho que ele lhe dera, mandou que os criados destruíssem o ovo, jogando no lixo seus resíduos.

Os fatos apresentados no texto nos remetem ao mito grego dos Tindarídas, ou seja, aos mitos de Helena de Tróia, Clitemnestra, Castor e Pólux. Segundo Commelin, Zeus, o pai dos deuses, era um exímio sedutor e, na maioria das vezes, transformava-se em algo para envolver suas vítimas. Várias foram as formas adotadas por ele, como touro, pássaro, chuva de ouro e cisne, entre outras; e várias foram as mulheres, deusas ou mortais, que atraíram a atenção do deus, como Europa, Hera, Dânae e Leda, entre um vasto número. Leda, era uma bela rainha casada com Tíndaro, rei de Esparta. Zeus apaixonou-se por ela, amando-a sob a forma de um cisne. Desta união nasceram dois ovos, contendo em um, Pólux e Helena, filhos de Zeus, e, portanto imortais; e em outro, Clitemnestra e Castor, filhos de Tíndaro, sendo mortais. Helena e Clitemnestra casaram-se com Menelau e Agamemnon, heróis gregos pertencentes aos mitos do ciclo de Tróia, enquanto Castor e Pólux foram importantes deuses conhecidos em toda a Grécia.

Os deuses gêmeos Castor e Pólux, também chamados de Dióscuros (jovens filhos de Zeus), eram bastante cultuados pelos gregos e latinos, principalmente, sendo evocados durante as batalhas como protetores. Segundo o mito, Castor, filho de Tíndaro, foi morto durante um combate e Pólux, penalizado pela morte do irmão, pediu que Zeus também lhe desse a imortalidade o que foi concedido em partes. Zeus permitiu que ambos compartilhassem a imortalidade alternadamente, seis meses um estaria vivo, seis meses, outro. Castor e Pólux, também, seriam o signo de Gêmeos do Zodíaco.

Dessa forma, podemos perceber que o conto de Marina Colasanti retoma o mito desses jovens deuses ao mencionar o caso amoroso entre o cisne e a mulher. Porém, na obra atual, simbolicamente, a personagem não se dá conta das divindades existentes dentro do ovo, ou seja, como antecipa o título, eles não são sequer pressentidos. Para a mulher, fica apenas a

lembrança de um caso de amor mal sucedido, de uma noite em que se confundem mito e realidade.

O terceiro conto, “Ela era sua tarefa”, apresenta a história de duas personagens, um homem e sua mulher. Todos os dias, desde o raiar do sol até à noite, ele tinha como função empurrar a esposa morro acima, rolando-a até o cume. Porém, quando chegava ao topo do monte, ela despencava morro abaixo, fazendo com que ele reiniciasse sua missão no dia seguinte. Até que um dia, subitamente, a mulher ao despencar do morro, consegue firmar-se, levantando-se sozinha. Mas o marido, como de costume, a empurra, novamente, morro abaixo.

O texto nos remete ao mito grego de Sísifo, o rei de Corinto, que fora castigado pelos deuses a um suplício eterno. Sendo considerado o mais sábio dos mortais, Sísifo ousou, em várias situações, desafiar os deuses. Delatou-os em seus deslizos; aprisionou a Morte, fazendo com que o Inferno ficasse sem receber ninguém por algum tempo; morreu, mas conseguiu ludibriar a Morte e voltar à vida, entre outras astúcias. De acordo com Commelin, por sua ousadia, foi condenado a passar a eternidade a rolar um enorme rochedo até o alto de uma montanha; ao chegar ao topo, a imensa pedra despenca monte abaixo, fazendo com que Sísifo, incessantemente, reinicie o trabalho.

A presença do mito de Sísifo no conto de Marina é explícita, mas o mesmo é reconstruído pela autora, de maneira a abordar a relação entre homem e mulher. No conto, a mulher é apresentada como se fosse a tarefa do marido, ou como no mito, o seu suplício, já que tinha como única função, empurrá-la morro acima:

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume. Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte. (COLASANTI, 1986, p.99).

Apesar de todo o estranhamento que o conto possa causar, a autora alude, ainda que, metaforicamente, à sociedade patriarcal, baseada nas relações assimétricas entre homem e mulher, prevalecendo a superioridade do primeiro. Primeiramente, o texto revela a situação de dependência vivida pela mulher. Ela não consegue se sustentar sozinha, não consegue caminhar, está sempre amparada pelo marido. Sua existência representa um fardo para ele.

Porém, notamos claramente, o desejo expresso pela mulher de romper com essa estrutura, de emancipar-se, de caminhar sozinha, não mais dependendo do marido: “Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé” (p.99).

O trecho acima demonstra o momento de ruptura, em que a mulher consegue conter o seu destino. Percebemos o quanto isso é difícil para ela, angustiante, pois não fora instruída para isso, para ficar em pé com suas próprias forças. Não, em uma sociedade patriarcal, à mulher cabe apenas obedecer aos desígnios do marido.

Apesar de todo o esforço da mulher em libertar-se, de poder traçar seu próprio destino, o conto termina da seguinte maneira: “Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo” (p.99).

Pela atitude do marido, notamos que ele não é favorável à atitude da mulher, não aceita sua “independência”, pelo contrário, assim como o mito de Sísifo, prefere, eternamente, empurrá-la monte abaixo, perpetuar o seu domínio sobre ela.

O quarto conto “Lacoonte em negra água”, já pelo título, nos remete ao mito grego de Laocoonte. Segundo Commelin, Laocoonte era um troiano, sacerdote dos deuses Apolo e de

Posídon. Aparece como uma figura marcante durante o desfecho da luta entre gregos e troianos que durara dez anos.

Os gregos, liderados pelo astucioso Ulisses, tiveram a ideia de construir um enorme cavalo de madeira que seria oferecido como presente aos troianos, como sinal de paz e, por conseguinte, do fim da guerra. O cavalo era o animal símbolo dos troianos, pois estes eram chamados pelo epíteto de “os domadores de cavalos”. Mas o cavalo era oco e os gregos, preparando uma armadilha, esconderam-se no interior do mesmo.

Assim, quando o monumento fosse levado para dentro das muralhas da cidade de Troia, os soldados gregos surpreenderiam os troianos. Laocoonte, utilizando os dons da profecia, previu que o cavalo traria a desgraça para os troianos e tentou impedi-los de levar o cavalo para dentro da cidade. No momento em que se contrapunha à entrada do cavalo, surgiram do mar duas grandes serpentes que, imediatamente, entrelaçaram seus dois filhos, sufocando-os. Laocoonte, em vão, correu para tentar salvar os filhos, sendo também dilacerado pelas duas serpentes peçonhentas. Os troianos, vendo aquele terrível episódio, interpretaram como um sacrilégio a atitude de Laocoonte e receberam o presente, colocando-o em frente ao altar de Atena. Durante a noite, os gregos saíram de dentro do cavalo, tomaram a cidade e a incendiaram, pondo assim, fim à guerra de Troia.

O enredo do conto, como no mito, baseia-se na luta de um pai contra uma serpente para salvar os filhos de serem asfixiados. As personagens são o homem (pai), os dois filhos e a serpente. Os fatos se passam à noite, quando todos dormem em suas redes. A casa onde moram é de palafita e por causa da enchente do rio, está inundada. O pai subitamente ouve o barulho dela que vem deslizando pela água: “Ouviu seu próprio respirar. E em algum ponto, algum ponto que não saberia exatamente precisar, ouviu, suave como uma lâmina, o deslizar de escamas na água escura. Ela tinha vindo.” (Colasanti, 1998, p.34).

Imediatamente, um dos filhos grita, já envolto pela serpente, e o pai tenta alcançar o facão que se encontrava na estaca. Em plena escuridão, pois o lampião caíra na água, trava-se uma sangrenta batalha entre o pai e a serpente que a esta altura, já conseguira entrelaçar os três.

O homem cravava as unhas. E no escuro, na rapidez dos movimentos, tentava certificar-se da presença dos filhos ao seu lado, atados como ele, sufocados, gementes, mas a seu lado. Afundavam, emergiam, deslocavam-se, em luta. As costas do homem bateram contra alguma coisa. Seus sentidos, mais do que a razão, lhe disseram que era a estaca da casa (...) e o facão estava pendurado na estaca. (p.35).

Após muito se debaterem, finalmente, o homem consegue decepar a cabeça da serpente e a revelação final do conto é surpreendente, como acontece na maioria dos contos de Marina Colasanti:

Mas era um gesto inútil, pensou respirando fundo, aos poucos recompondo-se. Como o daquela noite, quando chegando em casa a encontrara com outro homem. De nada havia servido então cortar-lhe a cabeça e atirá-la ao rio com seu corpo. Não conseguira livrar-se dela nem da sua lembrança. Ela sempre voltaria, com sua forma de mulher ou sua essência de serpente. Procurou os fósforos para acender o lampião, a luz tranqüilizaria os meninos que soluçavam. Ela voltaria cada vez que o rio inchasse suas águas, pensou ainda riscando o fósforo, ela voltaria para buscar os seus filhos. (p.36).

A autora, mais uma vez, metaforicamente alude a uma cena da vida conjugal, a qual poderíamos até chamar de tragédia conjugal, em que a mulher teria sido assassinada pelo marido, após ter sido flagrada em adultério. Possivelmente, este assassinato seja simbólico, na verdade, a mulher teria sido banida da convivência com o marido e com os filhos, não

aceitando essa condição, e tentando reaver o direito aos filhos. O estereótipo da mulher como serpente, como algo maligno, traiçoeiro, que sempre esteve presente no imaginário masculino é abordado pela autora neste conto.

Ainda que com algumas inovações (o nome Laoconte; apenas uma serpente e não duas; a vitória do pai sobre a serpente) o mito de Laoconte é retomado e reconstruído pela autora, ambientando-o em uma situação do cotidiano, em que pais disputam a guarda dos filhos.

Segundo Grimal (2000), o mito, especificamente, a mitologia grega, pode ser considerada uma das maiores contribuições do helenismo ao pensamento humano: “Graças ao mito, o sagrado perdeu seus terrores; toda uma região de alma abriu-se à reflexão. Graças ao mito, a sabedoria pôde se tornar sabedoria” (p.12). Para o autor, toda vez que se estuda um mito grego, percebemos que há um número infinito de variantes e que, de acordo com as épocas, o mito não é exatamente o mesmo. Os mitos viveram através dos tempos, se transformaram através de todo o pensamento antigo até os nossos dias, e as gerações não solicitaram que eles exprimissem, em cada ocasião, a mesma verdade.

Mediante essas considerações, percebemos que o mito sobrevive através dos tempos, desde a antiguidade até a atualidade, renascendo a cada dia e servindo como fonte de inspiração, como elemento gerador de sentido na literatura, fato que pudemos comprovar refletindo acerca das obras de Guimarães Rosa e Marina Colasanti. Autores diferentes, momentos diferentes, mas o mesmo caminho mítico.

5. Referências Bibliográficas

ANDRADE, E. C. **O Mito de Fausto em Grande Sertão: veredas**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p. 862-872. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.

ANDRADE, M.G.F. **“A Benfazeja”**: **Rosa para delicado olhar**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p. 862-872. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

CAMPBELL, J. *Mito e Transformação*. São Paulo: agora, 2008.

CARDOSO, A. L. & GOMES (Org.). C. M. *Do Imaginário às Representações na Literatura*. São Cristóvão: Editora UFS, 2007.

CARVALHO, A. F. Guimarães Rosa e o Mito na Terceira Margem. In *Literatura e Intersecções culturais*, MAGALHÃES, J. S. , RIBEIRO, J. CUNHA, F. p.28-34. Uberlândia EDUFU, 2008. CD-Rom.

CHAVES, S. C. **Tal como um Boi, Ruminar, Digerir e Descobrir Novas Veredas**. In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II*. DUARTE, L. P et al. (Org.). p.746-751. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.

COELHO DE CARVALHO, A. L. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Rio Pretense, 1998.

COLASANTI, M. *Uma Idéia toda Azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

_____. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro

- CUNHA, H. P. **O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico. Aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil.** In RAMALHO, C. *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas.* Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALVÃO, W. N. *Mitológica Rosiana.* São Paulo: Ática, 1978.
- GARCIA, P. B & DAUSTER, T. (Orgs.) *Teia de Autores.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana.* Trad. Victor Jabouille, 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MACHADO, A. M. *TEXTURAS.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MENEZES, A.A.S. **O discurso poético de A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa.** I CONALI, Maringá, 2006.
- PRATO, R.K. **Estudo do conto “O Burrinho Pedrês”, de Guimarães Rosa.** Monografia. UEM. Maringá, 2004.
- RICOEUR, P. *A Metáfora Viva.* Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1983.
- ROSA, G. *Primeiras Estórias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 13ª ed., 1985.
- SIMÕES, I, G. *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas.* Ed. Perspectiva. Debates. Literatura
- SPERBER, S.F. *Ficção e Razão.* São Paulo: FAPESP, Hucitec, 2009.
- TURCHI, M. Z. **Tutaméia: O Tecido do Enredo e do Desenredo.** In II Seminário Internacional Guimarães Rosa 2001. *Veredas de Rosa II* . Lélia DUARTE, L. P et al. (Org.). p.512-517. Belo Horizonte: PUC MINAS, 2003.