

A TERCEIRA MARGEM ENTRE GUIMARÃES ROSA E RUBEM FONSECA

Roberto Círio Nogueira¹

O universo ficcional de Rubem Fonseca, da maneira pela qual é discutido no conto *Intestino grosso*, apresenta um contraste essencial com o de Guimarães Rosa. Através de um personagem-escritor, autor de um livro homônimo ao conto, Rubem cria uma espécie de *alter ego* que defende seu projeto literário com uma série de declarações polêmicas, tais como esta: “Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado [...] Não dá mais para Diadorim” (FONSECA, 1995, p.468). Tal ruptura apresenta-se como uma consequência do processo sócio-histórico de industrialização e urbanização do globo, implementado intensivamente no Brasil durante o século XX, provocando o desenraizamento de antigas marcas de identificação cultural. Por isto, o autor afirma: “Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo numa mesma língua, em português, o que já é muito e tudo” (Ibidem).

A partir dessa constatação preliminar, a oposição temático-estilística entre tais escritores será examinada sob o viés da representação da violência, considerada um signo expressivo das identidades que ambos buscaram retratar. Nossa hipótese de leitura parte da premissa de que a raspagem do palimpsesto ficcional de Rubem Fonseca proporciona a descoberta de determinadas frestas, pelas quais se entrevêm alguns vestígios culturais do sertão rosiano. Em direção contrária, num exame prospectivo, a obra de Rosa mimetiza certos comportamentos que encontrarão desdobramentos mais extremistas na literatura urbana daquele que o renega. Nosso objetivo é, portanto, o de demonstrar que, entre as narrativas analisadas, há uma espécie de entre-lugar², que pode ser observado na interpretação de determinadas representações de manifestação da violência. Para a elaboração de nossa argumentação, vinculada aos estudos culturais, além de textos da fortuna crítica dos autores estudados, recorreremos também a textos teóricos de sociologia e antropologia, para auxiliar a demonstração de nossa tese.

O primeiro indício dessa aproximação é uma advertência de Riobaldo: “O senhor não duvide – tem gente, neste aborrecido mundo, que matam só para ver alguém fazer careta” (ROSA, 1988, p.5). Quer dizer que durante a transição do século XIX para o XX (época dos episódios narrados em *Grande sertão: veredas*) já havia no sertão quem matasse por um motivo tão trivial quanto o de Zequinha, personagem do conto *Feliz ano novo*, cuja referência histórica é a década de 1970. Seu desejo é atirar “nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá” (FONSECA, 1995, p.367). Mesmo que neste segundo caso haja algum sentimento de vingança contra a opressão e o abuso do poder policial, que recai sobre vítimas de um sistema secular de exclusão social, tal desejo é realizado durante a “festa de *reveillon*” dos

¹ Fundação de Ensino e Pesquisa de Itajubá / Universidade Federal de Juiz de Fora.
Endereço eletrônico para contato: nogueirabeto@hotmail.com.

² O termo é aqui utilizado como uma imagem através da qual se possa pensar em determinadas pontes entre as margens representadas nas obras de Rubem Fonseca e Guimarães Rosa, sem que esta apropriação implique prejuízo do conceito homônimo formulado por Silviano Santiago ou do *in between*, de Homi Bhabha.

miseráveis protagonistas do conto que atiram em dois civis indefesos. Sobre o tiro que matou a segunda vítima, comenta o narrador: “O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás” (FONSECA, 1995, p.371). Nota-se um tom espetaculoso recobrando a observação do homicida sobre a execução praticada como forma de entretenimento, assim como os jagunços referidos por Riobaldo parecem divertir-se com as caretas de suas vítimas. O comportamento sádico de tais exterminadores faz a análise de Luiz Lafetá sobre os contos *Feliz ano novo* e *O cobrador* ser pertinente também quanto aos jagunços em questão:

Nos dois casos, [trata-se de] marginais incultos, homens miseráveis que acertam suas contas com a sociedade por meio da violência, assassinando pessoas. Não se pode dizer, nos termos lukacsianos, que o choque se dê entre o eu e o mundo como confronto entre uma subjetividade rica de conteúdos e uma objetividade social vazia. A mola desencadeadora da violência, aquilo que move os personagens, parece estar aquém (ou talvez além) de qualquer busca de sentido: para esses párias da sociedade brasileira o sentido acabou, e o vazio de suas vidas só pode ser preenchido pelo ódio sangrento, que, aliás, de tão rotinizado, parece menos ódio do que frieza psicótica. Deuses negativos, eles matam homens como quem mata moscas – “*for their sport*” (LAFETÁ, 2004, p.387).

Outra leitura com a qual a nossa se harmoniza é a de Jaime Ginzburg, de cuja dissertação de mestrado extraímos esta citação: “A forma de vida jagunça é sustentada sobretudo pela importância cultural decisiva que assume seu **instrumento** de sobrevivência, a violência” (GINZBURG, 1993, p.89). O que é válido também para Zequinha e seus comparsas, cujo meio de vida abrange assaltos, pilhagens, estupros e assassinatos. Essencial tanto para os jagunços quanto para estes “pivetes”, a violência coloca-os lado a lado na história político-social do país, pois serve-lhes de instrumento de sobrevivência até mesmo por ser usada em reação à repressão militar que um Estado pouco republicano e muito excludente tenta impor aos marginais. Não muito distante da guerra entre os jagunços e as forças do governo, quatro personagens “figurantes” de *Feliz ano novo* morrem em confronto com a polícia:

Os homens [policiais] não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! [...] pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado.

Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba (FONSECA, 1995, p. 366).

A vida destes enjeitados sociais é de tal modo calcada na morte que para eles “o ato de matar é algo que não apenas é comum, mas chega mesmo a consistir em uma rotina propriamente naturalizada”, conforme afirma Ginzburg (1993, p.90) sobre a jagunçagem.

Contudo, a representação da violência no conjunto da obra dos escritores em exame não se limita à banalização. Os contos *Duelo* (ROSA, 1980) e *Entrevista* (FONSECA, 1995), por exemplo contêm, cada um a sua medida, uma relação entre a violência e os códigos de honra e vingança que legitimam determinadas condições de homicídio.

Recorremos agora ao embasamento teórico do filósofo francês Gilles Lipovetsky acerca das sociedades pré-industriais – ou primitivas, conforme sua terminologia – semelhantes às comunidades que povoam o sertão rosiano. Nelas, há uma forma de sociabilidade violenta pautada nestes códigos, que condicionam uma norma de conduta segundo a qual:

[...] ninguém [pode] deixar o crime ou a ofensa por punir: ninguém detém assim o monopólio da força física, ninguém pode renunciar ao imperativo de derramar o sangue inimigo, ninguém pode confiar a outra pessoa a garantia da sua segurança. Que quer isto dizer senão que a vingança primitiva se afirma contra o Estado, que a sua acção visa impelir a constituição de sistemas de dominação política? Tornando-se a vingança um dever imprescritível, todos os homens são iguais perante a violência, nenhum pode monopolizar ou renunciar a ela, nenhum será protegido por uma instância especializada. (LIPOVETSKY, s/d, p.166).

Utilizando a citação como chave de leitura de *Sagarana*, por exemplo, pode-se dizer que qualquer “homem do sertão” (ROSA, 1994, p.30), seja latifundiário, seja jagunço, ou até mesmo um simples seleiro, iguala-se ao **outro** porque todos estão submetidos ao imperativo da violência, sem que ninguém tenha o direito de recusá-la ou o poder de monopolizá-la. Haja vista o caso emblemático de Turíbio Todo, protagonista do conto *Duelo*, que flagra a esposa cometendo adultério, ou seja, violando um interdito, cuja função social é “manter a integridade do mundo organizado e ao mesmo tempo a boa saúde física e moral do ser que o observa” (CAILLOIS, 1988, p.24). Sob os paradigmas culturais sertanejos, um ato como este é capaz de abalar o equilíbrio e o bom funcionamento da sociedade. A violência, então, adquire justificativa instrumental através da vingança. Logo, pode-se dizer que as comunidades rosianas encontram-se condicionadas a uma espécie de “código de sangue”, no qual:

[...] o ponto de honra é o que ordena a violência, ninguém pode, sob pena de se ver desrespeitado, suportar uma afronta ou uma injúria; querelas, insultos, ódios e invejas conhecem, mais facilmente do que nas sociedades modernas, um desfecho sangrento. Longe de manifestar qualquer impulsividade incontrolada, a belicosidade primitiva é uma lógica social, um modo de socialização consubstancial ao código da honra (LIPOVETSKY, s/d, p.163).

A narrativa revela-se assim fundamentada na cultura popular presente no sertão mineiro, como é possível demonstrar através do trabalho antropológico de Núbia Gomes e Edimilson Pereira (1992). De acordo com os pesquisadores, em comunidades rurais do interior de Minas, a inexistência quase total da força policial do Estado obriga os indivíduos a se responsabilizarem igualitariamente pela manutenção da ordem social, cujos limites estabelecem, entre outras coisas, o respeito à fidelidade conjugal. Dentro deste sistema social alternativo, “há crimes maus, crimes até aceitáveis e crimes bons. Quando se violam as inter-relações básicas, é preciso matar, para reinstalar a ordem necessária” (Ibidem, p.76). Imbuído deste valor denominado de “bom crime” pelos antropólogos, Turíbio Todo tenta restaurar o equilíbrio familiar, e social por extensão, assassinando o amante da esposa, já que:

[...] está subordinado ao princípio regulador e a quebra dessa organização [pelo adultério] gera o desequilíbrio. Então, se torna necessário – e urgente – o restabelecimento dos elos quebrados; nessas horas a violência pode revelar-se como meio restaurador (GOMES & PEREIRA, 1992, p.82).

Outra informação relevante que a antropologia oferece à nossa leitura refere-se à manutenção da cultura popular nas grandes cidades. Gomes e Pereira observam que os valores tradicionais, como os citados acima, alteram-se com mais rapidez nos centros urbanos devido ao ritmo acelerado da vida em tais ambientes. Consideram, portanto, “que em Minas Gerais a cultura popular está no espaço rural, mesmo quando ele se reduziu às faixas estreitas habitadas pelas populações periféricas dos núcleos urbanos” (Ibidem, p.79). É com base nisto que supomos encontrar alguns vestígios desta tradição remota em contos da literatura urbana de Rubem Fonseca.

Caso exemplar é o do conto *Entrevista*, publicado na coletânea *Feliz ano novo*, cujo enredo é centrado também num episódio de adultério, só que neste caso é o homem quem trai. Sobre o momento do flagrante, a personagem, referida apenas pela letra M, afirma:

Eu fiquei louca; quando dei conta de mim, estava com um caco de garrafa na mão [...] Dei vários golpes com o caco de garrafa no peito dela, com tanta força que saiu um nervo para fora, de dentro do seio. Quando viu aquilo, meu marido de deu um soco na cara, bem em cima do olho; só por um milagre não fiquei cega. Fugi correndo para casa. Ele atrás de mim. [...] Eu me tranquei dentro do quarto, enquanto meu marido quebrava todos os móveis da casa. Depois ele arrombou a porta do quarto e me jogou no chão e foi me arrastando pelo chão enquanto me dava pontapés na barriga. Ficou uma mancha de sangue no chão, do sangue que saiu da minha barriga. Perdi nosso filho. [...] Meu pai e meus cinco irmãos apareceram na hora em que ele estava chutando a minha barriga e deram tanto nele, mas tanto, que pensei que ele ia ser morto de pancada; só deixaram de bater depois que ele desmaiou e todos cuspiram e urinaram na cara dele (FONSECA, 1995, p.444-445).

Devido a uma ofensa inaceitável, a personagem viu-se impelida a agir imediatamente. A princípio, isto lhe aproximaria do sistema sócio-cultural representado em *Sagarana*; pois sua reação configura, em certa medida, a ativação dos códigos de honra e vingança. No entanto, a seqüência de agressões físicas desencadeada pela violência inicial não restitui a ordem anterior, necessária para o bom funcionamento da sociedade – como era o almejado nas comunidades sertanejas, ou “primitivas” em geral. O que parece nem ao menos ter sido cogitado pela personagem então decidida a tornar-se garota de programa. A ação vingadora revela-se, portanto, tão automatizada que é esvaziada de sentido. Esta personagem já não conserva de modo inabalável os paradigmas da tradição popular nem tampouco crê “nos valores criados pela cultura ocidental [dominante]”, como observa Vera Figueiredo (2003, p.20). Situada no entre-lugar de um conflito identitário, ela não consegue resolver definitivamente para qual lado deve seguir: o da tradição ou o da modernidade. Embasada em Nietzsche, Vera afirma que os personagens fonssequianos são “seres suspensos no nada, mergulhados num estado de orfandade e que, por isso vagam sem lei, sem identidade fixa” (Ibidem).

Há nisto uma crise que não deixa de ser efeito do processo global de urbanização e industrialização, através do qual:

[...] o código de honra sofre uma mutação decisiva: quando o ser individual se define cada vez mais pela relação com as coisas, quando a busca de dinheiro, a paixão do bem-estar e da propriedade levam a melhor sobre o estatuto e o prestígio social, o ponto de honra e a suscetibilidade agressiva atenuam-se: a **vida** torna-se valor supremo e o imperativo de não perder a cara torna-se fraco. Já não é vergonhoso não responder à ofensa ou à injúria: a uma moral da honra, fonte de duelos, de belicosidade permanente e sangrenta, substituiu-se uma moral da utilidade própria, da prudência, em que o encontro do homem com o homem se faz essencialmente sob o signo da **indiferença** (LIPOVETSKY, s/d, p.180).

Este não é exatamente o caso do conto em tela, já que o fato de a protagonista ter golpeado a amante do marido violentamente contradiz a ruptura moderna com a moral da honra. Não se trata ainda, em *Entrevista*, de uma personagem absolutamente utilitarista, prudente e indiferente no sentido empregado por Lipovetsky. Mas também não se trata de uma pessoa sedenta por vingança para limpar a honra maculada. Ao invés de restaurar o equilíbrio familiar, a nova realidade em que se estabelece resulta dum desejo extremo de auto-realização individual que se sobrepõe aos antigos laços de pertencimento a uma coletividade. Contraditoriamente, M conjuga o imperativo da vingança com o descompromisso social do sujeito atomizado, revelando um **eu** hiper-inflado – como nesta afirmação: “você pode não acreditar, levando a vida que eu levo, mas sou feliz” (FONSECA, 1995, p. 445) – e ao mesmo tempo indefinido, do tipo que Stuart Hall considera como reflexo do processo de globalização, pois:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em **transição**, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. Pode ser tentador pensar na identidade, na era da globalização, como estando destinada a acabar num lugar ou noutro: ou retornando a suas “raízes” ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização. Mas esse pode ser um falso dilema (HALL, 2004, p.88).

De fato, como dito anteriormente, M não acaba em nenhum destes lugares, mas sim situa-se entre eles, como se pode dizer também sobre Lalino Salãthiel, protagonista de *A volta do marido pródigo*, conto de *Sagarana*. Por motivos bastante próximos aos de M, Laio, como é apelidado, partira do interior de Minas Gerais com igual destino ao Rio de Janeiro, com o intuito de gozar uma vida boêmia e também luxuriosa. Segundo Luiz Roncari (2004, p.42), trata-se de um “um tipo sonhador, alguém que, diante da insatisfação da realidade e do reconhecimento de seus limites, procurava se evadir para outra realidade, fantástica, onde passava a viver como sendo a sua verdadeira vida”.

Tal idealização nutria-se com “números velhos de almanaques e revistas” que estampavam “figuras e fotografias de mulheres bonitas” (Rosa, 1980, p.78), o que configura o prenúncio de uma cultura global de massa, que encontra nos personagens dos contos *Feliz ano novo* e *O cobrador* suas conseqüências mais violentas. Enquanto Laio experimentava satisfazer as fantasias geradas por uma forma incipiente de sociedade do espetáculo, de um modo ingenuamente bovarista, os pivetes e o terrorista destes contos de Rubem Fonseca reagem violentamente à disparidade de sua situação sócio-econômica em relação ao *way of life* disseminado pelas imagens televisivas que absorvem cotidianamente. É o que se vê explicitamente nesta afirmação do próprio Cobrador:

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. (FONSECA, 1995, p. 493 - '4).

O conto em questão carrega consigo amplas possibilidades de interpretação, que extrapolam os limites desse texto. De modo que vamos nos ater aqui à imagem nítida e expressiva da revolta do personagem em relação a um modo de vida, ilusoriamente sedutor, e o modo pelo qual o Cobrador reage à impossibilidade de consumir aquilo que lhe é oferecido. Ao contrário de Laio, encantado pela propaganda que pintava o Rio como a “Cidade Maravilhosa”, este personagem planeja:

[...] pegar um camarada que faz anúncio de uísque [...] com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar (Ibidem).

O que o Cobrador quer, portanto, é vingar-se de um ator pelo que ele representa na ficção publicitária. Como no caso de M, a vingança aqui é absolutamente esvaziada de seu significado “primitivo” – como diria Lipovetsky. Enquanto isso, Laio certamente desejaria beijar a loura que contracenava com aquele “camarada”. Tomando, então, os veículos de comunicação de massa como eixo destas narrativas, podemos propor uma espécie de escala dos índices de assimilação dessa cultura midiática.

Laio a consome de modo ainda incipiente, durante os primeiros instantes de sua implementação na periferia do sistema. Seduzido pela ficção que crê ser realidade, separa-se da mulher, desligando-se, como o indivíduo moderno, da coletividade que o envolvia. Oriundo da cultura rural do interior, essencialmente comunitária, o personagem encontra-se empregado na pavimentação da rodovia que ligaria as capitais Belo Horizonte e São Paulo, substituindo as antigas estradas de ferro. “Ela representava, desse modo, a via por onde chegaria a modernização ao interior” (RONCARI, 2004, p.39). Analogamente ao propósito do caminho que ajuda a construir, Laio distancia-se dos costumes seculares de sua gente, pois:

[...] destoava dos demais trabalhadores. Enquanto estes se esforçavam para se ajustar às regras do trabalho, cumprindo e **dividindo entre eles as obrigações**, o nosso herói, de extração picaresca e malandra, procurava driblá-las e **não tinha nenhum escrúpulo em iludir e prejudicar os companheiros**. Assim era visto por eles, como “esperto”, “sabido” e “ladino”, atributo que recordava o seu nome. O seu **individualismo e desajuste nas atividades coletivas** revelavam também a sua fragilidade de caráter, pois era obrigado constantemente a mentir e enganar para justificar aos outros as suas faltas (RONCARI, 2004, p.39-40, grifo nosso).

Seu caráter individualista aproxima-o de M e nem mesmo a volta ao lar e à terra natal do marido pródigo, após o desencanto de sua vivência bovarista, é capaz de contradizer tal similitude porque “o retorno do herói se dá [...] sem nenhum arrependimento nem mudanças”, conforme argumenta Roncari (Ibidem, p.51). O regresso ao território de suas raízes culturais não determina a re-inserção de sua identidade às antigas tradições populares mantidas pelos **outros** de sua comunidade natal. Tanto Laio quanto M são exemplos, segundo Stuart Hall (2004, p.88-89):

[d]aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram **dispersadas** para sempre de sua terra natal. [...] Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão **unificadas** no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular).

Esta é uma condição que emerge já em *Grande sertão: veredas*, uma obra que a primeira vista pode ser entendida como a representação de uma identidade cultural ainda unificada, mas que uma advertência do próprio narrador antecipa em quase cinquenta anos a conclusão contida na citação acima. Riobaldo assegura ao seu interlocutor/leitor que:

Tempos foram, os costumes demudaram. Quase que, de legítimo leal, pouco sobra, nem não sobra mais nada. Os bandos bons de valentões repartiram seu fim; muito que foi jagunço por aí pena, pede esmola de couro, acham que o traje de gibão é feio e capiau (ROSA, 1988, p.24).

Refletindo sobre os acontecimentos pretéritos que constituíram sua identidade, Riobaldo compreende o momento presente da narrativa como uma época em que já “não dá mais para Diadorim”, pois as marcas de pertencimento à identidade jagunça se esgotaram.

Porém, assim como tantos outros deserdados culturais, estes jagunços, que consideram sua indumentária típica algo *démodé*, ainda não conseguiram criar uma outra identidade. Estão num entre-lugar.

Esta condição indefinida, transitória, é um índice significativo da transformação que atingiu a identidade cultural brasileira devido a imposições de projetos modernizadores do país. Levando-se em conta o fato de tal processo ser ainda bastante recente no Brasil, seria precipitado considerar que as tradições culturais oriundas do meio rural já se encontram definitivamente limadas da identidade cultural brasileira. Certamente, a preservação desses valores apresenta-se exponencialmente reduzida, quase anulada, na obra de Rubem Fonseca; porém, observam-se nas identidades caleidoscópicas de suas personagens elementos residuais de antigas tradições culturais, que em determinadas histórias de Guimarães Rosa encontram-se ainda como valores paradigmáticos, compartilhados coletivamente. Exemplo cabal é o fato de que viver nas grandes cidades, hoje em dia, “é negócio muito perigoso...” (ROSA, 2006, p.7)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: 70, 1988.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto** – Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Coleção Humanitas.

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. Org. Boris Schnaiderman. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GINZBURG, Jaime. **A desordem e o limite** - A propósito da violência em *Grande sertão: veredas*. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1993.

GOMES, Núbia P. de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Mundo encaixado: significação da cultura popular**. Belo Horizonte: Mazza Edições; Juiz de Fora: UFJF, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DE&A, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio** – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, s/d. Cap.7, p.161-204.

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. In:_____. **Guimarães Rosa: ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. I, p.27-61.

_____. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Grande sertão: veredas**. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Acompanhado do Catálogo da Exposição *Grande sertão: veredas*, dirigida por Bia Lessa.

_____. **Sagarana**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980.