

CENTRAL DO BRASIL. O LUGAR DA PALAVRA.

Vanessa Brasil Campos Rodríguez
Doutora em Jornalismo pela Universidad del País Vasco (Espanha). Professora titular de Comunicação
Comparada na Universidade Salvador (UNIFACS).

Convidamos o leitor a fazer conosco uma travessia por “Central do Brasil”, filme do diretor Walter Salles Júnior. Alertamos que a travessia de um texto artístico é a construção de uma malha, de trilhas e de trilhos, uma rede e suas texturas. Antes de partir nesta aventura é bom deixar claro que nosso objetivo não é encontrar um sentido final do texto, como se houvesse um enigma a ser desvendado, mas sim saborear o trajeto que iremos percorrendo no processo da leitura.¹ Ou, como definiu exemplarmente Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas”: “*O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*”

Nossa proposta é fazer uma leitura de “Central do Brasil”, mas uma leitura literal, isto é, ao pé da letra, soletrando e degustando as imagens e seus sentidos, reconhecendo no texto o que há de re-conhecível, além dos fragmentos ou ecos de outros textos em papel ou tela por nós, dantes, visitados. Durante a leitura de “Central do Brasil”, ouvimos um canto da metamorfose². Em contato com “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, o filme de Walter Salles produziu profundas ressonâncias, pois em ambos reconhecemos as mesmas metáforas de nossos conflitos interiores. Assim faremos emergir algumas conversas estéticas que estes textos artísticos mantêm entre si, seus entroncamentos, cruzamentos, nuances comuns.

¹ “Isto é a leitura, como isto é a análise do sonho: a definição de um volume: este volume de sentidos múltiplos nasce das múltiplas travessias operadas através dos significantes do texto. Múltiplas travessias que, ao entrelaçar-se –nestes elementos fortes que há sempre em todo sonho, como em todo texto artístico- definem a rede, o tecido textual.” (REQUENA, Jesús González. “Texto onírico, texto artístico”, *Tekné Revista de Arte*, Madri, nº 1, p. 116, 1985.)

² Esta “cantiga” foi definida por André Malraux, romancista e ex-ministro da Cultura francês, ao afirmar que quando o espectador moderno situa uma obra de arte entre outras obras de arte produzidas antes e depois dela, torna-se o primeiro a ouvir o “canto da metamorfose”. Nós espectadores temos à nossa disposição em papel ou tela, um valioso patrimônio de imagens reproduzidas, que Malraux denominou “museu imaginário”. MAURAUX, André. *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1947.

Em sua estância de partida, o filme nos remete à estação Central do Brasil, espaço de embarque e desembarque de passageiros de trens de subúrbio do Rio de Janeiro. Mas, o título do filme nos aponta algo mais: um lugar central do Brasil, suas entranhas. Um Brasil profundo. Assim, a trama que começa a esboçar-se para o espectador no cruzamento de linhas de trens desembocará em um ponto que queima, um núcleo em ignição no texto. Esse ponto de interseção de linhas e símbolos está marcado pelo lugar aonde devem dirigir-se os personagens do filme, lugar que devem alcançar para encontrar um sentido. “Central do Brasil” aparece como labirinto, espaço em cujo cerne habita o Real e que irá se desenhando, ao longo da película, como Sertão. Um sertão que se revelará como metáfora do próprio inconsciente, no que ele tem de particular e de universal, no imenso vazio e no Todo absoluto. Como nos indica Rosa:

“O sertão está em toda parte.” (ROSA:1976, p. 9)

“Sertão: é dentro da gente.” (ROSA:1976, p. 235)

“Sertão: estes seus vazios.” (ROSA:1976, p. 27)

Central do Brasil é sertão. E Sertão é lugar de Deus e do diabo, fim e sem-fim. Que pulsa e ressoa uma vez tocado como pedra atirada ao lago. Sertão tal como é o Grande Sertão roseano.

“Tocamos, fim que o mundo tivesse.” (ROSA:1976, p. 58)

“O inferno é um sem-fim que nem não se pode ver.” (ROSA:1976, p. 49)

“Central do Brasil” não se inscreve só como lugar de saída ou chegada, mas como a própria travessia do sujeito. Neste sentido, é preciso não se fixar somente nos apeadeiros, mas nos deslocamentos do texto, no seu movimento. Riobaldo, a personagem central de “Grande Sertão: Veredas”, adverte:

“Ah, tem uma repetição que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.” (ROSA:1976, p. 30.)

Mas, comecemos nossa leitura deste instigante texto fílmico. Algo nos interpela antes mesmo que qualquer imagem dê início à ação. Uma voz masculina, em *off*, faz um anúncio em auto falante. Trata-se de uma chamada, uma convocação, enquanto sobre a tela só aparecem signos, palavras gravadas em branco sobre fundo negro. O filme inaugura-se com um apelo e o espectador é convidado imediatamente a participar da narração. O espectador é interpelado por uma voz sem rosto, palavras que vêm do escuro, do nada. Interiores. De dentro? Ou de fora?

“Coração da gente – o escuro, escuros.” (ROSA:1976, p. 30)

Como uma segunda convocação ao espectador, o segmento inicial do filme oferece ainda um estalido metálico que acompanha uma primeira imagem em câmera baixa na qual dezenas de anônimos descem dos trens. A este plano geral, onde os corpos são praticamente vomitados das entranhas da máquina, contrapõem-se primeiros planos de rostos anônimos. Palavras e confissões. A imagem de uma mulher ao lado de uma criança confronta-se com um plano detalhe da mão que escreve. A caneta desliza sobre uma superfície e as palavras ditadas se materializam no papel. O espectador participa de uma espécie de confessional público, depositário de intimidades. Palavras emergem de um espaço resguardado, secreto, ganham a luz e são depositadas nas mãos de alguém que as escreve, modela, plasma.

Nos detivemos nestas primeiras imagens do filme pois além de oferecerem ao espectador a experiência de inserir-se no âmbito de um universo que poeticamente mescla em imagens o geral e o particular, introduzem a importância da palavra, da linguagem, do significante que inaugura o sujeito. Palavra como início, e tal como no Gênesis, é Verbo. Palavra em ação.

A escrevedora, Dora, (Fernanda Montenegro) faz sua primeira aparição enquanto observa mãe e filho por cima dos óculos. O menino brinca com um pião de madeira e traça uma linha invisível na beirada da mesa da mulher, superfície aparentemente ordenada com

seus selos, lápis e canetas. Esta linha invisível traçada pelo pião assinala indelevelmente a carta ditada, as palavras escritas e o destino dos protagonistas. A carta é fechada dentro de um envelope onde, letra após letra, vai sendo materializado o nome do pai, um elemento do relato que estará sempre presente, embora a personagem nomeada nunca faça sua aparição. O Nome do Pai se inscreve como palavra fundadora.

Seguem-se vários rostos enumerando destinos, lugares e terras distantes, rincões de um Brasil para onde, com toda certeza, estas cartas nunca chegarão. Quando já não restar quase ninguém na estação, a escrevedora irá para sua casa, misturando-se com as dezenas de passageiros que se atropelam na luta por um lugar no trem. O corpo da protagonista descreve um vai-vem, embalado pelo movimento ritmado do deslocar-se das máquinas, sublinhando uma estranha cadência e monotonia. O olhar da mulher que perde-se no vago, acentua o instante de solidão e vazio:

“Acho que o espírito da gente é cavalo que escolhe estrada: quando rumo para a tristeza e morte, vai não vendo o que é bonito e bom.” (ROSA:1976, p. 143.)

Em casa, Dora (Fernanda Montenegro) decidirá sobre o destino das inúmeras cartas que lhe foram confiadas, interrompendo o caminho da palavra, brincando com elas de ser um sinistro deus. *“Chegou a hora, chegou, chegou”*. Desta forma evoca o juízo final para as missivas, convocando a amiga Irene (Marília Pêra) para ocupar o lugar à mesa do tribunal. Ali vão julgar com obscuros critérios quais palavras poderão cumprir pena ou qual delas terminarão no esquecimento, este inferno do significante. Se divertem enquanto lêem, comentam e proferem a pena: gaveta ou lixo. São estes os destinos inevitáveis das palavras que lhe foram confiadas, sua sentença condenatória.

Purgatório é o nome que Irene batizou, apropriadamente, a gaveta onde permanecem os manuscritos que não foram rasgados. Neste lugar estarão purgando, amores, ódios, paixões, lamentos, desejos, desesperos e esperanças. Palavras encaixotadas. Para este purgatório, por

interseção de Irene, vai a carta de Ana (Sôia Lira) dirigida a Jesus, o pai de Josué (Vinícius de Oliveira), o menino do pião.

Dora surge no início do relato como depositária da palavra, mas trai o verbo que lhe foi confiado, rompe o segredo, desvia seu curso. O confessionário transforma-se em lugar de perfídia. Transmuda-se de sacerdote em diabo, de pai da verdade em *pai da mentira*. Não é este último um dos muitos nomes do demo? “*Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira?*” (ROSA:1976, p. 317) Dora perde a palavra, assim, seu destino será o de reencontrá-la ao longo do relato e colocá-la no seu devido lugar. Tal qual a personagem de Riobaldo em “Grande Sertão Veredas”, deverá transfigurar-se de jagunço em herói. Como lembra Sônia Viegas, “*O drama do herói trágico consiste no fato de que, para ser aceito pelo outro, tem de deixar de ser o que é.*” (VIEGAS ANDRADE: 1985, p. 56)

Após a aparição de Josué no universo de Dora, algo vai começar a mudar neste cenário de almas em pena e expiação de palavras. Josué volta com sua mãe para reescrever a carta. Gostaríamos de dar um enfoque especial naquele pequeno objeto de madeira, o pião, que o protagonista carrega sempre consigo. O elemento reaparece no relato, revelando sua importância, quando o menino dá um pequeno golpe com sua ponta metálica sobre a mesa de Dora. O pião marcará para sempre a trajetória da escrevedora, deixando ali, indelevelmente, uma cicatriz a ferro e fogo. O gesto da mulher arrancando de golpe o pião da mão do menino reafirma o peso desta marca sobre o seu destino.

A imagem do pião remete, através do seu movimento sempre giratório e um pouco autônomo, ao próprio ciclo da vida. Uma vez desenrolado o cordel, ele segue seu curso e gira. Desta forma, o pião nas mãos de Josué simboliza o fluxo temporal, as voltas que a vida dá, o vai-vem das coisas na trama da vida. Afinal, “*O tempo é uma criança jogando piões*”, como afirma Heráclito.

Em uma seguinte aparição, enquanto Josué e sua mãe atravessam a rua, o pião lhe escapa das mãos e, ato seguido, a mãe é atropelada. A cena marca o tempo que finda para a mãe do menino e um novo tempo que começa para Dora. Como não deixar de associar a cena da queda do pião e conseqüente morte da mulher com “Roda Viva”, letra de Chico Buarque de Holanda: *“Roda mundo, roda gigante, roda moinho, roda pião, o tempo rodou num instante, nas voltas do meu coração.”*

Uma carta, um pião, roda-viva, roda de ônibus, o tempo, a mãe, o corpo estendido no chão.

Diante do inevitável choque com o real, para não perder-se no Caos, Josué agarra-se ao significante, às palavras de sua mãe dirigidas ao seu pai. Palavras simbólicas. Mas a tarefa do nosso pequeno herói não é fácil, é preciso resgatá-las, retirá-las do purgatório e fazê-las chegarem ao seu destino.

Josué retorna a Dora. É agressiva a fala do menino, seu olhar inquisidor é o porta-voz de todos os olhares anônimos, de todas as almas em pena que padecem no purgatório da gaveta. A partir deste momento o olhar de Josué se cravará como punhal em Dora, ele a seguirá, não sossegará até ter a carta, não descansará enquanto ela não chegar ao seu lugar de destino.

Josué inscreve-se como fruto do desejo, possui um nome e sobrenome que repete com orgulho e segurança: *“Josué Fontenelle de Paiva. Paiva de Pai, Fontenelle de mãe”*. Coloca-se como indivíduo, destacando-se da multidão de anônimos que transitam pela Central do Brasil. Josué está sujeito, é Sujeito.

O pião do menino, saberemos mais tarde, foi moldado pelo pai, um carpinteiro. Josué recebeu como legado um nome e um pião de madeira. Desta forma, o pai do pequeno protagonista já se anuncia como pai simbólico, tal como São José, carpinteiro e pai simbólico de Cristo.

Por sua vez, Dora situa-se como um ser solitário, desgarrado: “*Não tenho filho, nem marido, nem cachorro.*”, lamenta. Ou seja, nada a quem ame e ninguém que a ame. Palavras que encontram eco nas de Riobaldo: “*Quanto mais ando, querendo pessoas, parece que entro mais no sozinho do vago...*” (ROSA:1976, p. 219)

Josué penetra no mundo de Dora, instalando-se para sempre. É significativa a seqüência no apartamento da mulher, onde o menino assiste à televisão, mas a imagem que atrai sua atenção é a da paisagem através da janela, onde um trem passa e solta fagulhas, prenunciando a travessia. A cena já traz em si o germe da partida, da busca, do deslocar-se, do caminhar, dos trilhos e trilhas. A partir deste ponto seu olhar vai passear por diversas imagens que povoam este pequeno mundo de Dora, tal como o quadro pendurado na parede com a pintura primitiva de uma casinha de interior. Esta imagem reproduz a cena que todos nós já desenhamos um dia, este lugar de paz, onde nos refugiávamos na nossa infância entre os lápis de cor. O sorriso do menino ao admirá-la nomeia o lugar como imagem ideal da casa do Pai, lugar que quer alcançar, seu fim de linha. O caminho do olhar, que é o da câmera, percorre uma imagem de uma Nossa Senhora, outra de meninas com uniforme de colégio e detém-se, por fim, na gaveta: o purgatório. Bem aí, neste lugar confinado, onde dezenas de cartas aguardam purgando o momento de chegar ao seu destino, encontra-se a carta de Ana e a foto do menino. Josué descobre o triste destino das palavras da mãe e a mentira de Dora. O menino desfere palavras que cravam na mulher como a ponta do pião: “*Mentirosa, você não vale nada*”.

Mas a mãe da mentira jura ao pequeno herói que vai colocar a carta no correio, e mais uma vez descumpra a palavra dada. Seu passo seguinte será vender Josué para traficantes de órgãos e comprar uma TV. O valor de uma criança equipara-se ao de um aparelho de televisão. Para quem o simbólico perdeu todo o sentido e toda sua força o que prevalece é a imagem vazia e fragmentada da televisão.

É interessante observarmos que o programa ao que Dora e Irene assistem para estreiar a nova TV intitula-se “Topa tudo por dinheiro”. O que o texto fílmico literalmente enuncia é a verdade da escrevedora. Nesta mesma noite Irene dirá a sentença que promoverá uma mudança definitiva na mulher. *“Tudo tem limites.”* Em outras palavras, a mulher topa tudo, mas até para o tudo há limites. E mais uma vez, Dora ouvirá a terrível frase, desta vez da boca da amiga: *“Mentirosa, você não vale nada”*.

As seqüências seguintes dão início a uma viagem iniciática Brasil adentro, ao interior mesmo do labirinto, ao núcleo do Sertão. O resgate de Josué das mãos dos traficantes de órgãos, a perseguição, o abandono do lar e a fuga levando o menino, impulsionam o cordel de um pião que começa a girar cada vez mais rápido. É o início de uma travessia em busca do pai, do Nome do Pai, em busca do que já estava escrito em uma carta, de uma palavra verdadeira, que é verbo, porque é gênese, ação.

Dora narra sua estória, recuperando aos poucos a palavra perdida, ou melhor, o compromisso com a palavra que é fonte de revelação e constituição de verdade. No ônibus, fala a Josué de uma carta que foi princípio: *“Tudo isto estava numa carta que meu pai escreveu para minha mãe”*. Notemos que todo o relato está povoado de cartas, estes objetos mágicos, que passam a ter uma função de objeto maravilhoso, objeto de desejo, a ser conquistado. Quando alcançado, este elemento é capaz de operar transformações, pois é elemento de ligação entre personagens, chegando a ser metonímico, pois muitas vezes ocupa o lugar da própria personagem, como nos reserva o final do filme.

O interior do Brasil vai absorvendo a figura dos dois, a paisagem vai se tornando mais árida, os povoados cada vez menores. E das entranhas do sertão emerge a figura de César, o caminhoneiro (Othon Bastos). Por alguns instantes, a família imaginária de Josué parecia ter sido resgatada. A parede pintada no bar da estrada, que descreve um cenário bucólico infantil e serve de pano de fundo para a cena do jogo de totó, confirma este lugar paradisíaco, a casa

do pai imaginada e desejada, quadro que nos remete ao que também adornava a parede da casa de Dora. Mas, o caminhoneiro está longe de representar o pai simbólico.

Esta significativa seqüência mostra como Josué começa a recompor os fragmentos de uma família desfeita e como Dora começa a desejar, a recuperar o seu lugar de mulher de desejo. É interessante ressaltar que a viagem vai aos poucos promovendo a transformação na mulher que se pinta, se enfeita e se suaviza. Todavia, aquele que poderia ocupar o lugar da função paterna foge, pois sua inscrição no relato é a de promover uma passagem e conduzir os personagens ao seu destino. A viagem marca este distanciamento do universo imaginário e um acercamento ao universo simbólico.

Em uma seqüência posterior, Josué parecia haver encontrado o lar paterno, pois os indícios apontavam para a imagem da casa idealizada, um cenário anunciado e reforçado nas pinturas já assinaladas acima, com sua cerca, porteira, estradinha que conduz à vivenda solitária, rodeada de montanhas ou árvores. Mas, como esta não passava da projeção de um lar imaginário, teve que ser desfeita para dar lugar à casa do e no real, espaço que lhe aguarda. Estas provas e purgações, inscritas no relato nos muitos apeadeiros e deslocamentos, sucedem-se em direção a uma estação central. Desta forma, personagens e espectadores aproximam-se de um lugar nuclear no Brasil, um centro textual.

O Centro atrai, algo em seu interior clama e Dora vai em sua direção. Caminha faminta, sem dinheiro, no meio de uma enorme procissão. Encontra-se no meio da rua, no meio do redemoinho, como Riobaldo Tatarana, em “Grande Sertão: Veredas”. As milhares de luzes de velas que se destacam da escuridão profunda somam-se ao seu desespero, construindo um cenário que se estreita sobre sua figura, cercando e oprimindo a mulher que busca o menino.

“Ah, mas, no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!” (ROSA:1976, p. 217)

Mas o que é o Centro? Local sagrado, camuflado ou mostrado. *Omphalós*, umbigo do mundo, centro mítico, um ponto de ignição, um ponto imantado, como afirma Junito Brandão, um ponto de junção entre o desejo coletivo ou individual do homem e o poder sobrenatural de satisfazer este desejo. Lá onde se congregam o desejo e o poder, localiza-se o centro do mundo. Na encruzilhada do céu, terra e inferno, terreno onde também se cruzam Deus, homem e diabo³. Veredas.

Realmente ela está no centro da roda viva, no meio do labirinto, justo aí onde o menino se perde. Dora vai penetrando cada vez mais neste turbilhão, gritando o nome de Josué. Ela entra neste mar de fé, de preces, rezas, prantos, pedidos de perdão, vai mergulhando na torrente de pequenas chamas, até chegar ao miolo mesmo da romaria, sala dos ex-votos, onde misturam-se velas, fotos, candeieiros, figuras de santos, gritos e lamentos. Rodopia como um pião, como um fogo de artifício, cena que ressoa em outra, também central na obra de Rosa, na estação de Riobaldo nas Veredas Mortas, na solidão e na angústia dos momentos que precederam o Pacto:

“A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopío do pé-de-vento- o ró-ró girado mundo a fora, no dobrar, funil de final, desses redemoinhos: ... o Diabo, na rua, no meio do redemunho ... Ah, ri; ele não. Ah- eu, eu, eu! Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” (ROSA:1976, pp. 318, 319)

Dora toca o centro, o fundão, e, como na apoteose de um solo de balé, sucumbe e desaba.

“Despresenceei, aquilo foi um buracão de tempo.” “Posso me esconder de mim? Soporado, fiquei permanecendo. O não sei quanto tempo foi que estive, ...Eu jazi mole no chato, no folhiço, feito se um morcegão caiana me tivesse chupado.” (ROSA:1976, p. 320).

A seguinte seqüência nos oferece uma magnífica cena que reproduz uma Pietá às avessas, onde o menino segura nos seus braços a mãe desfalecida. A imagem de Dora,

³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, Vol. II, pp. 59- 95.

recostada no colo de Josué, após o desvanecimento, marca o retorno da catábase, e reencontro definitivo com o outro e também com suas próprias origens.

E então ressurgem as cartas, mas agora com outro sentido, pois são palavras que têm um Sentido, pois chegarão ao seu destino. Josué transforma-se em arauto da escrevedora e anuncia a boa nova. Nas mensagens para santos que Dora escreve com fé no meio do Brasil, no meio do Sertão, as palavras renascem como palavras simbólicas. Josué lhe presenteia com um vestido e, em troca, ela coloca as cartas no correio, dando-lhe de presente uma nova Dora.

Neste ponto emerge a casa do pai. Longe de ser a casa idealizada em sonhos, é uma igual a tantas outras, pois sua imagem perde-se na multidão de casas absolutamente idênticas, como um pequeno fragmento que se repete e multiplica em um mosaico linear. Mas, sua absoluta similitude na forma opõe-se a uma notável singularidade. Assim uma casa simbólica vai se desenhando além das imagens, além da forma ideal. Trata-se da casa do carpinteiro, do pai de Josué, nomeado Jesus. Lar do forjador da madeira, onde vivem dois irmãos. Seguindo o ofício paterno, um deles esculpe para Josué um pião de madeira. O ciclo se fecha, o início encontra seu fim.

E, finalmente, o encontro com o pai, simbolicamente metamorfoseado na Palavra do Pai, no Nome do Pai. Jesus também havia ditado a um escrevedor uma carta dirigida a Ana, na qual refere-se a Josué, que se reafirma como ser desejado. É justamente Dora quem lê, em voz alta, a carta que havia esperado seis meses para vir à luz. Neste sentido a palavra encontra o momento justo de vir à tona, com os três irmãos reunidos e prontos para a escuta da promessa: *“Me espera, eu também tô voltando para casa”*. Palavra do Pai.

Enquanto os três irmãos dormem, compartilhando do mesmo leito, Dora se apronta: o vestido presenteado pelo menino e, nos lábios, baton. Se reencontra consigo mesma, como mulher e como mãe simbólica de Josué. O seu reencontro com a Palavra se dá em quatro tempos: como escrevedora após o desfalecimento na romaria, como portadora e anunciadora

da Palavra do Pai ao ler a carta de Jesus e no gesto final de colocar as duas cartas lado a lado - a de Jesus para Ana e a de Ana para Jesus-, situando-as abaixo do retrato do casal. E, encerrando sua missão, parte. Dentro do ônibus escreve para Josué, cena que marca a quarta etapa na sua reconquista da palavra plena, pois depois de muitos anos redige uma carta particular, uma confissão. Sua palavra, agora verdadeira, revela: “*Tenho saudade do meu pai, tenho saudade de tudo*”. Reconcilia-se com o Pai, com o desejo e com a própria vida. Milagre. Sertão.

O mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traíçoeiro! AH, uma beleza de traíçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza.” (ROSA:1976, pp. 20 e 21)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, 3 vols., Petrópolis: Vozes, 1987.

MAURAUX, André. *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1947.

REQUENA, Jesús González. “Texto onírico, texto artístico”. *Tekné Revista de Arte*, Madri, nº 1, p. 116, 1985.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11.^a edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

VIEGAS ANDRADE, Sônia Maria. *A vereda Trágica do “Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Loyola, 1985.