

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

AUGUSTO STEVANIN

**A PRESENÇA DO SOM NO**  
***GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

PORTO ALEGRE  
2019

Augusto Stevanin

**A PRESENÇA DO SOM NO  
*GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do grau de Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Luiza Ely Milano

PORTO ALEGRE

2019

## Agradecimentos

Agradeço à Luiza que um dia falou do rastro do som fazendo convite,  
às colegas de escuta que tornaram “a linguística” um território fascinante e inspirador:  
Janaína, Aline, Bianca, Mélangy, Rodrigo, Carolina e Andreia  
agradeço às matriarcas Magda e Marlene,  
ao meu irmão Yuri também;  
com um sorriso no canto da boca às Chigarras, com dancei e cantei de verão a verão e  
morei:  
Lisiane, Jéssica, Gabriela, Rodrigo, Samantha, Isabel e Samara;  
e aos amigos com quem moro e converso diariamente,  
Leonardo, Patrick, Luiza, Vitor, Jordi, Bruna, Haniel, Tatiana e Mariana,  
na Ceupinha (casa estudantil universitária de porto alegre) que há de permanecer  
vibrante e viva com seu necessário pé direito de cinco metros de altura por mais cem anos;  
principalmente e por fim, ao sistema público de educação onde me torno licenciado  
em letras, às políticas de ações afirmativas que possibilitaram meu ingresso na universidade e  
ao programa de auxílio estudantil que garantiu minha permanência e conclusão do curso.

*“o novo em nós, o acréscimo, entrou em nosso coração, alcançou seu recanto mais íntimo e mesmo ali ele já não está mais - está no sangue. E não percebemos o que houve. Seria fácil nos fazer acreditar que nada aconteceu, no entanto nos transformamos, como uma casa se transforma quando chega um hóspede.”*

*Rainer Maria Rilke, 1904*

*“Falhamos sempre quando falamos do que amamos”*

*Roland Barthes, 1984*

## Resumo

É fruto de (re)encontros esse texto: certo é considerar ser seu motor o jogo dos sons no romance *Grande Sertão: Veredas* do mineiro João Guimarães Rosa e ele fala um pouco de algumas coisas mais. No capítulo homônimo ao título deste trabalho visito reflexões sobre linguística e poética de Jan Mukarovsky e Roman Jakobson, notáveis estudiosos da linguagem que no início do século XX relem e deslocavam as ideias apresentadas na obra fundadora da linguística moderna, o *Curso de Linguística Geral*. Se se pode apontar o jogo dos sons como motor dessa escrita, lícito é sinalizar que por outras paragens também passa este escrito. Visito a vida e a linguagem do Rosa de Cordisburgo e dou relevância aos sons e à escuta aí; e ao final do percurso passo por distintos aspectos da linguagem do *GS:V*, refletindo a partir de Roland Barthes sobre a fala no romance; de Paul Zumthor sobre a voz referenciada e convocada pelo *GS:V*; e a partir de Sigmund Freud sobre o sentimento do infamiliar na ordem da língua provocado pelas palavras terrivelmente encantadoras de João Guimarães Rosa.

**Palavras-chave:** Grande Sertão: Veredas, som, ritmo, eu(caco)fonía, sentido, João Guimarães Rosa.

## Abstract

This text is the fruit of (re)encounters: it is right to consider that the soundplay in the novel *Grande Sertão: Veredas* by Guimarães Rosa from Minas Gerais is the driving force of this work, and it is about this and about more. In the chapter that is homonym to the title of this work I visit reflections on linguistics and poetry by Jan Mukarovsky and Roman Jakobson, remarkable linguistic scholars who, at the beginning of the 20th century, reread and displaced the ideas presented in the founding work of modern linguistics, *Course in General Linguistics*. If it is possible to point the soundplay as the driving force of these writings, it is fair to indicate that they go through other places. I visit the life and language of Rosa de Codisburgo and pay attention to sound and listening; and at the end of the path I go through different aspects of the language in *GS:V*, reflecting from Roland Barthes' ideas about the speech in the novel, from Paul Zumthor's ideas about the referenced voice, and from Sigmund Freud's ideas about the unfamiliar feeling in the language caused by the terrible and enchanting words of Guimarães Rosa.

**Keywords:** *The Devil to Pay in the Backlands*, sound, rhythm, eu(caco)phony, meaning, João Guimarães Rosa.

## ÍNDICE

<b>Primeiras Palavras.....</b>	<b>08</b>
<b>I. João Guimarães Rosa,</b>	
<b>uma biografia tocada pelo som e pela escuta.....</b>	<b>10</b>
<b>II. A presença do som</b>	
<b>no <i>Grande Sertão: Veredas</i>.....</b>	<b>17</b>
<b>III. Sob os efeitos da leitura</b>	
<b>do <i>GS:V</i>: uma experiência.....</b>	<b>35</b>
<b>Outras palavras.....</b>	<b>46</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>47</b>

## Primeiras Palavras

Toda e qualquer criação supõe e parte do familiar império do caos: pátria comum a todo sujeito que se lança no laborioso empenho do ordenar, se trata de desde o princípio reconhecer a infalibilidade e insistência da dispersão das coisas e ainda assim se empenhar na ordenação; em primeiro: este ensaio repousa sobre o desejo de lançar ordem sobre aquilo que provoca o desalinho e admite o caos como engrenagem originária, portanto.

Um ponto de partida se faz necessário ser apresentado? Ora, que seja então apontado o jogo dos sons no experimental *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa, antes: algum sentimento provocado pela presença e jogo desses sons. Se trataria então de tornar inteligível aquilo que é da ordem do sensível? talvez, talvez. Estranhar e me debruçar sobre os sons organizados por Rosa me levaram por outros descaminhos: neste escrito, antes de me perguntar sobre a função dos sons do *GS:V* e seus efeitos, procurei pelo pouco modesto universo de linguagem herdado por Guimarães Rosa e para aí chegar visitei a Cordisburgo de Joãozito; partindo desse herança ainda me lancei para frente no universo de linguagem criado pelo escritor mineiro. Na última parte deste ensaio por fim fiz apostas arriscadas ao me lançar num fluxo de associações e poder apontar para outras coisas que durante as leituras do romance se presentificaram e se marcaram fazendo interrogação.

No primeiro tempo deste texto que está dividido em três partes, para mensurar o universo de linguagem herdado e engendrado pelo mineiro de Cordisburgo João Guimarães Rosa tomo como guia o rastro da escuta e dos sons, assim espiando os universos de Rosa, um homem do sertão; já no segundo tempo parto de algumas considerações acerca da linguística e da poética de dois teóricos estudiosos da linguagem - Jan Mukarovsky e Roman Jakobson - para refletir sobre o som do *GS:V* e ainda desdobramentos; por fim, escrevo para saber um pouco mais sobre aquilo que nas leituras do romance se impôs importante: a fala escrita, a voz tratada e convocada e o estranhamento sentido frente às palavras do mineiro.

Desde a primeira linha dessas primeiras palavras supus necessário confessar minha antipatia em relação às introduções, prefiro a leitura que acontece no indo, naquela condição de se deparar com algo e na possibilidade então de se situar logo ali, se não o fiz antes foi por receio que desde esse ponto o leitor duvidasse do caráter acadêmico deste escrito; talvez nomear uma introdução de anti-introdução fosse uma via possível, entretanto me resignei à escrita d'uma introdução para que tal dúvida tão prematuramente não surgisse, para que o



leitor não supusesse que uma introdução anti-introdução não valesse a pena: o leitor me perdoe por ter escrito coisas que não valem a pena e não se preocupe também: pois isso não ocorre no restante do texto.

## I.

### **João Guimarães Rosa, uma breve biografia tocada pelo som e pela escuta**

João Guimarães Rosa.. A partir de qual lugar é possível disparar, fazer corte e adentrar um sujeito de tamanha envergadura? Escrita dificultosa a de uma biografia é, ainda que breve se declare, ainda que sobre qualquer sujeito seja, mil mais Rosa.

João Guimarães Rosa, o ficcionista mineiro que surge como autor regionalista, entretanto logo percebido como outro; ou Guimarães Rosa, o cônsul-adjunto em uma Alemanha nazi; ou seria o Rosa irmão dos jagunços do sertão? Ainda: Joãozinho, o menino de Cordisburgo que colecionava insetos, tinha gosto pelo estrangeiro e pela contação das estórias da gente velha do sertão?

Quando anuncio que esta apresentação de Guimarães Rosa é tocada pelo som e pela escuta, três coisas me ocorrem: primeiro: significa tomá-lo por sua singularidade de ouvinte - de pessoas, de sons, de línguas; segundo: bem como significa também pensar nos universos engendrados pelo artista, dito de outro modo, no que ele criou e no seu trato e relação com os sons; e terceiro.. depois eu conto.

Menos por certa preocupação com a cronologia da vida de Rosa do que pela consideração que faço aos próprios rastros deixados pelo escritor mineiro, início - para falar sobre ele - por Cordisburgo, sua cidade natal, porção de terra a mais de 500km de distância do litoral brasileiro.

Cordisburgo. Cordisburgo.

*Em um célebre diálogo entre Günter Lorenz e João Guimarães Rosa ocorrido no Congresso de Escritores Latino-Americanos de 1965 em Gênova, Rosa não deixa restar qualquer dúvida a respeito do assunto: “Chamou-me ‘o homem do sertão’. Nada tenho em contrário, pois sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros [...] ele, esse “homem do sertão”, está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (LORENZ, p.02, 1991). Fica evidente com esse fragmento-rastro o lugar que o sertão mineiro ocupou na vida de Rosa.*

Como bom ‘homem do sertão’ a primeira palavra proferida por Guimarães Rosa em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras no ano 1967 foi Cordisburgo, seu primeiro mundo, sua cidade do coração. E no discurso do escritor mineiro está colocado:

*“era pequenina terra sertaneja, trás de montanhas, no meio de Minas Gerais. Só quase lugar, mas tão de repente bonito”* (ROSA, p. 481, 1991). Em seguida a história da formação do vilarejo é contada, nela Rosa fala de uma ilustre e fundamental figura para o arraial, o padre missioneiro João de Santo Antônio. Antes de sua chegada o território era reconhecido como Vista Alegre, entretanto após o *“esbarro”* do padre *“naquele mistério geográfico”*, passou a ser chamada de Cordisburgo - o Burgo do Coração.

Rosa nasce no início do século XX, ano de 1908, em um território caracterizado fortemente por seus aspectos rurais, um vilarejo ocupado por fazendas, vendas e pastos e gado e a imponente e importante igreja do Sagrado Coração de Jesus, construída depois da chegada do padre viajante João de Santo Antônio, tal como conta seu tio e amiguíssimo Vicente Guimarães em *A infância de J.G. Rosa*. Rosa foi o primeiro filho de Francisca L. Guimarães e Florduardo P. Rosa - mais conhecidos no arraial por dona Chiquitinha e seu Fulô. Certa vez, em uma aula, ao apresentar um pouco do escritor, afirmei que saber o nome de seus pais e da terra de nascimento era fundamental para compreender a poética rosiana; uma brincadeira, evidente, mas que faz graça e um pouco de sentido.

Se inicio meu texto fazendo considerações acerca de Cordisburgo, é pois pelo motivo de diferente não poder ser, o sertão: eis o *“ponto de partida”*, como sinalizou o próprio escritor. O sertão, sempre o sertão, está por todos os lados. Nem Rosa e nem sua obra poderiam se apartar dele, estão, aliás, intimamente conectados. Mais: não há qualquer dúvida de que tanto o sertão, quanto a gente desse lugar tenham deixado marcas indeléveis no autor que por ora me ocupo, principalmente as falas e as estórias dessa gente.

No diálogo já antes mencionado, Rosa, ao ser questionado sobre o que o teria levado a se tornar escritor, é categórico ao afirmar que os sujeitos do sertão são fabulistas por natureza. Diz o escritor: *“Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos, as lendas. (...) Meu Deus, o que poderia uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos.”* (LORENZ, p.02, 1991). Pois bem, *“ouvidos atentos”*, eis o motivo pelo qual penso ser não só produtivo, como também imprescindível, refletir sobre João Guimarães Rosa e seu singular lugar de ouvinte. Ouvinte de um sertão e de uma gente que em vias da modernização se encontravam. Como pontua Kathrin H. Rosenfield em *Desenveredando Rosa*, a escrita é concebida por Rosa como um *“intenso trabalho de luto”*, se tratando pois de manter viva uma tradição cultural que começava a ser tocada pelos ares modernizantes vindos do litoral.

Nas palavras de Roberto Schwarz, se tratava de manter viva uma tradição que se beneficiava de mais de 500 anos de analfabetismo.

Penso ser correto afirmar que os ouvidos de Rosa não só estavam atentos, como também implicados; não me parece ser mera casualidade o fato de sua obra ser precisamente marcada por fortíssimos traços de oralidade. Em minha opinião, há, na obra de Rosa, uma espécie de enigma que leva o leitor diretamente à fala das pessoas do sertão. Há nas palavras de Rosa, sem sombra de dúvidas, um forte compromisso com a terra sertaneja e os falantes desse lugar: *“O sertão é a alma dos seus homens”* é o que diz sobre o seu ser de escritor.

É verdade que na vida de João Guimarães Rosa o sertão mineiro teve volume largo e bem ocupou seu espaço. Foi no estado de Minas Gerais onde Rosa - no início da década de 1930 - se graduou no curso de medicina e também exerceu o ofício de médico. Ademais, é verdade também que outros elementos compuseram o mundo desse sertanejo, confirma Rosa: *“configuram meu mundo a diplomacia, o trato com os cavalos, vacas, religiões e idiomas. (...) não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas (...) são seres maravilhosos.”* (LORENZ, p.03, 1991).

Já entre o final dos anos 30 e o início dos anos 40 João Guimarães Rosa exerceu a função de cônsul-adjunto em uma Alemanha nazi, contexto no qual o poeta na companhia de Aracy de Carvalho, sua segunda esposa, burlaram burocracias e concederam centenas de vistos de turistas para que judeus pudessem se exilar do país. No início dos anos 60, no cargo de diplomata, Rosa - chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras - participou dos casos diplomáticos do Pico da Neblina (1965) e das Sete Quedas (1966).

Falar no João Guimarães Rosa diplomata suscita uma interessante faceta desse mineiro de Cordisburgo: sua relação com o estrangeiro. Vale lembrar que a proposta de refletir sobre a relação de Rosa com o sertão, sua gente e sua fala, e também sobre seu encantamento pelo estrangeiro se dá em virtude, como apontei antes, do singular lugar de ouvinte ocupado pelo sertanejo suposto por mim. Sobre o estrangeiro, Rosa fala: *“pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho”*(LORENZ, p.02, 1991) no diálogo com Günter Lorenz ao traçar uma espécie de genealogia dos Guimaranes. Segundo o escritor, sobrenome de origem portuguesa e que na realidade remonta às migrações dos suevos, grupo de povos germanos que imigraram para a Península Ibérica durante a habitação árabe nessa região.. O leitor de João Guimarães Rosa certamente ao lê-lo experiencia esse *“estrangeiro”*

para o qual o escritor diz estar voltado, é esse o território no qual o leitor de Rosa com frequência é jogado: no estranho.

Certo dia, na “*inesquecível rua Espírito Santo, 1204.*” (GUIMARÃES, p.49, 2006), conta Vicente Guimarães, estava na varanda da casa de Minas Gerais o Joãozinho lendo um livro - como hábito era - quando então percebe um funcionário da Companhia Força e Luz trocando a lâmpada de um poste no alto, no momento em que o jovem menino do mundo vê que se trata de um trabalhador nipônico, vai correndo ao seu encontro perguntoso acerca da língua japonesa: “*Indagou-lhe como se dava ‘bom-dia’ em sua língua, como se perguntava ‘como vai?’ e como se diziam outras muito dialogáveis frases*”. A partir dessa inquietude do jovem Joãozinho pelo estrangeiro japonês, não apenas fez um amigo “dialogável” bom, como bem passou a aprender uma língua estrangeira. João Gu..., melhor: recém Joãozinho e encanto por escutar o estrangeiro já tinha.

Incontestável é o fato de as línguas estrangeiras ocuparem destacável região no mundo de João Guimarães Rosa. Ainda jovem em Cordisburgo, mais conta tio Vicente, chegou no arraial um frade franciscano-holandês com quem rapidamente Joãozinho fez amizade. Discutiam sobre a Primeira Guerra Mundial: “*estendiam o mapa na mesa e, com alfinetes de cabecinha de cores (...) cada um designando militares de povos diferentes*”, Rosa também se iniciou no holandês e adiantou seu francês; sob os efeitos de alguma influência do frade ou por gosto próprio, Joãozinho ensaiava o sacerdócio quando brincante: “*Armava altar de caixote na varanda (...) e lia do livro [o Gofinê] a parte em latim, esforçando-se para dar maior autenticidade ao ato*”.

Acredito ser o sertão mineiro e o encantamento pelo estrangeiro pontos altos e significativos para se estabelecer uma espécie de mundo interior do autor de *Grande Sertão: Veredas*, para pensá-lo enquanto ouvinte de geografias, pessoas, sons. João Guimarães Rosa foi um sujeito que pertenceu ao mundo e foi parido em terra agrária do sertão, no interior do estado de Minas Gerais; se fez sujeito em todos esses territórios por onde passeou. Curioso por muita coisa e apaixonado pelas línguas, Rosa é de certeza um expoente excepcional na tradição literária brasileira. Ouviu o sertão e o mundo, as falas suas. Escreveu.

No princípio deste capítulo disse que três coisas ocorriam a mim quando falava que essa biografia é tocada pelo som e pela escuta: primeiro: significa, pois, considerar o lugar de ouvinte de Rosa; e também significa pensar sobre os universos engendrados por ele - sua criação, mais precisamente: sobre o lugar do som. Fazer agora uma aproximação entre o

singular lugar de ouvinte e o não menos singular lugar de escritor ocupado por Rosa certamente nenhum estranhamento poderá causar. Legítimo é pensar que há uma relação direta entre um e outro lado - entre aquilo que se recebe de herança e então aquilo que é feito -, um lado e o outro são faces da linguagem de um mesmo sujeito.

Ainda antes falávamos sobre a relação de Rosa com o estrangeiro e com as línguas. Já Joãozinho e gostava dos sons da língua dos outros; uma espécie de ‘lenda de escritor’ conta que por volta dos seis anos de idade o menino já falava francês<sup>1</sup> e que antes dos dez já havia lido os clássicos dessa literatura. Em Belo Horizonte Joãozinho estudou também em uma escola de padres alemães - Colégio Arnaldo-, acontecido que lhe possibilitou entrar em contato com uma língua que manteria pelo restante da vida um promissor afeto, a língua alemã.

A relação de Rosa com as línguas estrangeiras pode ser nomeada de estranha, extravagante, inquieta, e, e. Ao ser questionado por Günter Lorenz sobre quantas línguas dominava, Rosa responde: *“Dominar é muito. Sei lê-las; pra isso aprendi. Falar, só com grande dificuldade”*(LORENZ, p.08, 1991) e em seguida afirma falar oito línguas, *“talvez algumas mais”*; Lorenz observa que veio saber após a morte do escritor que ele falava português, espanhol, francês, inglês, alemão e italiano, e era capaz de ler em latim, grego clássico e moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, hindu, árabe e malaio. Feita essa consideração, se torna interessantíssimo uma específica fala de Rosa: *“creio que este é meu aparelho de controle: o idioma português, tal como usamos no Brasil. Entretanto, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas”*(LORENZ, p.04, 1991), evidente ficam as então peculiaridades da poética de João Guimarães Rosa, o *“alquimista”* das palavras,

Possuidor de um idioma próprio, alguns dizem, João Guimarães Rosa fez em relação à linguagem o que os demais ficcionistas fizeram com a realidade, sugere Paulo Rónai em introdução às Primeiras Estórias: fez da linguagem a sua matéria-prima, o magma (RÓNAY, p.30, 2005). Se informar a respeito da relação entre Rosa e o português e as línguas estrangeiras talvez algum tipo de segurança mínima possa resultar no leitor do escritor mineiro, mas em nada de fato atenua o choque causado pela poética rosiana, seu estilo é marcado por certa *“agressividade”*, afirma Rónai; tanto o leitor informado, quando o

---

<sup>1</sup> Esse mistério o tio Vicente Guimarães solucionou em nota de rodapé - por decência assim o faço também: *“É exagero afirmar-se que Joãozinho com seis anos falava francês corretamente. Ele iniciou o estudo dessa língua, sozinho, aos sete anos incompletos”*, justiça seja feita a Joãozinho.

desavisado, são tomados pelo arrebatador efeito de estranhamento resultantes da experimental e elaborada poética do sertanejo, um convite ao inesperado da linguagem. Espécie de encantamento.

É memorável o lema declarado pelo diretor da 1ª Sociedade de Escritores Latino-Americanos no congresso de Gênova em 1965: *“a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente”* (LORENZ, p.09, 1991), Rosa é categórico ao fazer laço entre vida e linguagem e faz graça ao dizer que sua biografia não é rica de acontecimentos. Uma vida de geografias estranhas e uma linguagem de geografias não menos nebulosas/ elasticidades do ser/ a vida é devir, a linguagem é devir: tantos são os frescores da poética de Rosa que diz que o bom escritor é *“um descobridor”* (LORENZ, p.06, 1991), pois bem, se se decide experimentar essa linguagem-vida impossível é sair ileso, por ela o que está colocado são os descaminhos, uma poética que convoca o leitor a todo momento experimentar aquilo que não é esperado.

Guimarães Rosa diz que seu método poético consiste em tomar cada palavra como se recém houvesse nascido; bem como se vale de certas particularidades herdadas de sua região - *“que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística”* -; por ser um sujeito do século XX, afirma o escritor, se faz necessário se ocupar das influências da linguagem das ciências modernas; assim como também diz levar em consideração um idioma já quase esquecido: *“o português antigo dos sábios e poetas da época dos escolásticos da Idade Média. (...) e assim nasce meu idioma”* (LORENZ, p.08, 1991).

Tal como anuncio no início deste capítulo, no que tange ao que criou João Guimarães Rosa, gostaria de com especial trato evidenciar o aspecto sonoro como elemento caracterizador da poética rosiana. Penso estar aí algo que se impõe de maneira estridente ao sujeito que com este escritor decide entrar em contato. Para tal, algumas considerações até este momento foram feitas sobre esse *“homem do sertão”*, menos por uma vontade minha de propor relações diretas entre aquilo que poderia ser nomeado como ‘mundo interior’ e ‘mundo exterior’, do que por justamente neste texto estar em questão a biografia de um sujeito. Assim sendo, imperativo é apresentar esse João do sertão a partir lá de algum ponto de vista; e se assim é, repito semi-firmar meus pés em um lugar a partir do qual se deseja pensar sobre a relação de Rosa com a linguagem - tanto a herdada, quanto a produzida;

poderia substituir a palavra linguagem por ‘mundo’. Ora, seja o autor abordado pelas vias de sua relação com a linguagem ou com o mundo, será sobre os sons - característicos da singular poética rosiano - que me deterei. Certamente essa faceta das obras de Rosa alguma coisa tem a ver com a “*agressividade*” comentada por Paulo Rónai; ora, tudo se torna muito mais interessante quando um comentário desse tipo é tecido por um sujeito que possui como língua materna a única língua que o diabo respeita.

Aos sons.



## II.

### A presença do som em *Grande Sertão: Veredas*

Se na partida do capítulo anterior deste texto aponte a dificuldade de apresentar o autor mineiro João Guimarães Rosa, algo muito semelhante se passa em relação ao seu romance *Grande Sertão: Veredas* - enigmática e singularíssima obra da literatura brasileira - considerado por alguns o melhor romance brasileiro do século XX, por outros o melhor romance.

A sensação de que algo escapará e ficará de fora a partir de qualquer que seja a porteira pela qual se desejou adentrar o *GS:V* se deve fazer familiar pois o sertão tem suas muitas veredas e é vasto. Os limites todos nele se apresentam movediços, tudo é e não é.

Ao se questionar acerca da situação enunciativa de Riobaldo: numa conciliação entre passado e presente - entre aventura de jagunço e fazendeiro proprietário de terra herdada - Homero Vizeu Araújo articula o seguinte (des-)equilibrado movimento: “*Um passo a menos*” e o demo existe e Diadorim é homem, e “*com um passo a mais*” o passado é renegado e o narrador é um cético a rir das crenças do povo e sempre conhecedor da feminilidade de Diadorim (ARAÚJO, p. 57, 2011). A imagem do “*passo a menos*” ou “*a mais*” oferecida pelo crítico literário me parece potente para pensar em outras tensões que também caracterizam *GS:V*, por exemplo, sobre o gênero literário da experimental obra; ou o narrador sofismado de ladino Riobaldo: ex-jagunço letrado e proprietário de terras, nascido para ser padre sacerdote ou chefe de jagunços.

Os borros dos limites arquitetados pela poética rosiana conferem ao *GS:V* um frequente estatuto de renovação e abertura das coisas: sugerindo um princípio de instabilidade, de limites que são re-feitos na medida em que se movimenta no *Grande Sertão: Veredas*, a cada passo a passo.

Ler *Grande Sertão: Veredas* é uma prova de fôlego. Exercício de respiração.

É verdade que no título desta parte está anunciada a especificidade a partir da qual leio o romance: ora, se trata da presença e a função do elemento fônico em *Grande Sertão: Veredas*: os sons do sertão e seus sentidos. A proposta de apresentar o romance a partir desse ponto de vista se sustenta sobre a ideia de que o som em *GS:V* ocupa um lugar estridentemente relevante na constituição do sentido da obra, está a cumprir uma

especificidade significativa no texto. Portanto, a leitura que faço de *Grande Sertão: Veredas* se caracteriza por evidenciar o som como uma entre as demais tensões nas quais se funda o romance e como elemento constituidor de sentido da obra.

Um instante.

Peço tempo para fazer narração do que poderia talvez ser considerado ‘o começo’ do que resulta na escritura deste texto: um instante para falar sobre os encontros iniciais para depois desaguar nos rumos.

Conto que meu encontro com o universo ficcional de João Guimarães Rosa se deu a partir da breve e tocante história do Menino d’*As Margens da Alegria*, do livro de contos de Rosa *Primeiras Estórias*, publicado em 1962. Me proponho a falar sobre os encontros iniciais e foi com o personagem Menino de João Guimarães Rosa com quem me encontrava e lia; não somente: se o caso é contar os primeiros encontros, outros ocorridos também entram em cena.

Pertinente é apontar esse encontro com o Menino de Rosa como um dos disparos da escritura deste texto, narrarei esses potentes encontros para contar e fazer elucidação do percurso então traçado, espécie de mapa.

Os outros encontros-disparos também dizem respeito ao meu percurso de aluno graduando no curso de Letras: já há algum tempo frequentava na mesma etapa do curso duas ímpares e importantes disciplinas para minha formação e também para o desaguar dessa escritura que nada mais é do que fruto de efeitos e afetos. Coursava a disciplina de Literatura Brasileira D no mesmo semestre no qual estava matriculado em Fonologia, ora: essa escritura sem dúvida brota desse encontro entre a literatura e a linguística.

Na verdade a escritura DESTA texto não surge diretamente desse primeiro encontro, mas é a partir dele que começam a ser formuladas algumas questões. Enquanto na disciplina de literatura passávamos por autores e obras da segunda metade do século XX, na disciplina de linguística nos dedicávamos sobre os estudos dos sons na(s) língua(s). Na primeira, então, li textos literários do autor mineiro de Cordisburgo, bem como textos teóricos e a inesquecível e belíssima entrevista a qual fiz inúmeras vezes referência na parte anterior deste texto; já na segunda disciplina entrava em contato com teorização linguística que tangenciava a questão dos sons na(s) língua(s) e seus falantes e ouvintes e o fazer do linguista.

A demanda determinante para o início dessa travessia - na companhia da literatura e da linguística - se deu a partir da necessidade de escrita de um trabalho final de disciplina: neste caso, do curso de fonologia. Ora, me recordo brevemente de uma quase angustiante

sensação de ter de produzir um trabalho em um território no qual tinha a falsa impressão de despertencimento. Digo *'falsa impressão'* pois essa espécie de fronteira que por vezes é internalizada e enrijecida pelos próprios estudantes de Letras se dissolveu e se revelou ilusória com o passar do tempo. Dito de outro modo, na medida em que questões foram sendo postas a cisão entre uma área e outro se desfazia e a relação entre os estudos em linguagem e em literatura já não estavam mais distantes, sequer lado a lado, mas juntos.

Mas voltemos ao que nomeei como 'início': frente à demanda da produção de um trabalho que versasse sobre alguns dos aspectos vistos na disciplina de fonologia, me recorde da seguinte questão que fiz primeiro para mim próprio e que depois compartilhei com a professora da disciplina: *"será que seria possível escrever sobre João Guimarães Rosa?"* e parte da resposta - se minha memória não falha muito agora - foi: *"não dizem que Guimarães Rosa foi o Joyce brasileiro?"*. Pergunta quase de repente despretensiosa; e meia resposta potente.

Lícito é apontar o fato de essa questão ter sido feita por mim que muito sob os efeitos do já referido diálogo entre Rosa e Lorenz estava: efeitos encantatórios de um sujeito que se posicionava de uma maneira brutalmente singular frente à linguagem, língua e palavras; um sujeito que propunha laço entre linguagem e vida. Mais: também sob os efeitos do estranho emprego dos sons - por excelência sob os efeitos dos sons - no conto, a função e a maneira como se presentificavam eles na leitura. E eu inquieto me deparava com o Menino e sua viagem de avião com os tios, seu encontro com o esbelto peru:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre as casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se estufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão - brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto - o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encaxiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu. Já o chamavam. Para passeio. (p. 51)

Eu na rua, no meio do redemunho.

Disse antes “*início de travessia?*” e travessia tem início? Os rumos: no redemunho já se está no meio: “*Atravessa!*” é a ordem dada pelo menino sem medo não nenhum, menino Diadorim.

O ser-tão estava logo ali nos seus descaminhos; retorno ao ponto com o qual dei a partida desta parte do texto: o *Grande Sertão: Veredas*, e não se trata de começo, é travessia mesmo.

Suponho que nada haja de surpreendente em indicar a presença dos sons nas obras de Rosa como algo surpreendente. A leitura de uma única página do *GS:V* seria suficiente para que qualquer pessoa se desse conta de que ali - nessa escritura - os sons estão postos de maneira muito original. Seguem algumas exemplares passagens no que diz respeito à presença subversiva dos sons no *GS:V*:

É na boca do trabuco: é no té-retê-retém... E sozinhozinho não estou, há-de-o. (p. 40)

Eh, pois, empós, o resto o senhor provê: vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão. (p. 28)

Tem coisa e cousa, e o ó da raposa... Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhanha e do Piratinga filho do Urucúia - que os dois, de dois, se dão as costas. (p. 47)

E ninguém furtava! Furtasse, era perigar morte. Cantavam cantarol, uns, aboiavam sem bois. (p. 179)

Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava. (p. 312)

Não era. Somente foguinhozinho avoável assim azulmente, que em leve vento se espalhava: fogo-fá, jan-dla, foz. (p. 584)

As peripécias sonoras são incontáveis: há aliteração, assonância, paranomásia, onomatopéia, etc. Nesse sentido, minha intenção não consiste unicamente em ilustrar essa dita singular ocorrência dos sons no romance, mas sim em refletir acerca da maneira como eles estão postos no *GS:V*, a função que cumprem e sua relação com a construção de sentido da “*matéria vertente*” de Riobaldo. Para tanto, devido ao fato de *GS:V* breve romance não ser,

faço alguns recortes: me valho de fragmentos selecionados do romance para que então possa a presença do som ser pensada e desdobrada.

Daqui em diante me deterei nos fragmentos anunciados, desde já digo que os ‘categorizei’ em quatro grupos, os casos: *Diadorim e seu nome sonoramente soante em ecos*; *Guerras e seus tiros*; *Morte*; e *Suspensão?*. Passemos ao caso *Diadorim* já que foi quem ordenou sem medo o “*Atravessa!*” ao canoeiro.

Por **mim**, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa; mas saudade me alembra. Que se hoje fosse. **Diadorim** me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. **Diadorim**, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. (p.45)

Ele gostava, destinado, de **mim**. E eu - como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eia ia com ele até o Jordão... **Diadorim** tomou conta de **mim**. (p. 209)

O nome de **Diadorim**, que eu tinha falado, permaneceu em **mim**. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente - “**Diadorim**, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em escorreu figurava diferente, um **Diadorim** **assim** meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas - como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um **Diadorim** só pra **mim**. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele **Diadorim** - que não era de verdade. Não era? (p.307)

*Diadorim* - “*minha neblina..*” diz Riobaldo - o enigmático personagem dos olhos verdes de sonho que parece estar representando no romance algo do não ser, daquilo que é da ordem do fugidio e nunca é, como se estivesse em um constante movimento de ‘*de-ir*’. Surge como menino na travessia de Riobaldo ainda jovem no do-Chico; depois no princípio da jagunçagem do narrador-personagem se apresenta como Reinaldo; na sequência diz em segredo ser *Diadorim* o seu verdadeiro nome; e após morte causada por guerra é descoberta Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins e daí se torna “*meu amor*”.

Apesar da flutuação quanto ao nome desse personagem que para o jagunço narrador tem o efeito de enternecimento, se se questiona por quem em sua travessia Riobaldo se

apaixona, certamente o nome que a mim ocorre é o de Diadorim, meu preferido personagem da literatura brasileira. Em *O INSERÇÃO*, Edson Luiz A. de Sousa sinaliza o fato de os nomes cumprirem importante posição no *GS:V*, diz haver nele “*uma espécie de busca do nome próprio*” e um “*esforço da linguagem de circunscrever o irrepresentável, o inarrável, o terrível, o sem nome*” (SOUZA, p.17, 2006), tanto a busca de Riobaldo por nomear seu companheiro jagunço Diadorim, quanto as múltiplas maneiras de convocar o Diabo<sup>2</sup> são exemplares quanto ao desafio do ato da nomeação, do esforço de circunscrever a realidade via linguagem. A leitura feita pelo psicanalista acerca do nome de Diadorim é: *Diá* = eufemismo de diabo e oposto semanticamente a *Dea* (noção de divindade); *Dor* = companheira de toda travessia; e *Im* = sufixo neutro, sem marcação de gênero.

Passemos à presença do som no cativante caso *Diadorim*: antes afirmei que a proposta é refletir sobre a maneira como o som está posto no *GS:V*, sua função e relação com a construção de sentido do texto, assim me valendo de fragmentos selecionados do romance, e que a proposta de tomá-lo a partir desse específico ponto de vista se sustenta sobre a ideia de que o som em *GS:V* ocupa um relevante lugar no que tange à construção do sentido. É o som então que aqui é tomado como especificidade a ser analisada no romance.

Diadorim, Diadorim.. amor que é latifúndio, presença que é poesia: “*incrível como o parágrafo começa com Diadorim e se estende sendo neblina, divagação reflexiva, grito existencial; no parágrafo anterior era o Riobaldo dos mapas e léguas e geografias quem narrava, feito homem que tira papel dobrado do bolso e ao desdobrá-lo revela e expande os mapas do sertão grande, vasto. Essa oscilação entre um e outro parágrafo mostra que há planície, morro, rio, riacho e vereda, e também redemunho de paixão*”.<sup>3</sup>

Nesta altura do texto penso ser capital para seu desenrolar o precioso trabalho *Fonologia e Poética* do linguista tcheco Jan Mukarovsky, integrante do Círculo Linguístico de Praga, grupo constituído também pelos linguistas e teóricos Roman Jakobson e Nikolai Trubetzkoy, que se reunia no ano de 1926 e fazia sua primeira aparição no I Congresso Internacional de Linguistas de Haia em 1928, ocasião na qual realizaram uma importante comunicação na qual se enfatizava - entre outras coisas - “*a necessidade do estabelecimento*

---

<sup>2</sup> Os nomes do demo: o Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Dubá-dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos.

<sup>3</sup> Anotação retirada do meu *Roteiro de leitura e travessia do GS:V*, folhas de papel riscadas ao longo do ano de 2017. A anotação é sobre a página 110 do romance, feita no dia 12/03/2017.

*de um sistema de oposição de sons linguisticamente significativos, de acordo com o princípio das oposições de Saussure*". Entre o ano de 1929 e 1941 o Círculo publicou dez volumes de textos sob o título *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* (MATTOSO, p.164, 1975). No texto de Jan Mukarovsky - *Fonologia e Poética* - o linguista traça indispensável reflexão acerca da Fonologia aplicada ao aspecto fônico da obra poética.

Ainda em tempo: lícito é apontar brevemente a perspectiva a partir da qual o teórico tcheco se inscreve nos estudos linguísticos sobre Fonologia. Nas *Teses de 1929* do CLP encontramos pistas a respeito de um modo de pensar a língua, entre as tarefas fundamentais da fonologia sincrônica encontramos a necessidade de estabelecer o repertório dos fonemas e suas relações, determinar as combinações realizadas e as teoricamente possíveis, também "*o grau de utilização e a densidade de realização dos fonemas examinados*" (JAKOBSON, p.85, 1978). Quanto à noção de sincronia a referência é evidente, se trata pois de um modo de pensar e fazer linguística legado por Ferdinand Saussure, aquele que fez corte epistemológico na linguística e elaborou a *Teoria das Sílabas*.

Ora, o texto de Mukarovsky.. no início de seu trabalho o linguista adverte que a importância das observações sobre Fonologia para a língua só ficará demonstrada "*quando se proceder ao exame comparativo de diferentes sistemas literários baseados em sistemas fonológicos distintos*" (MUKAROVSKY, p.204, 1978), só se assim for feito será possível constatar a diversidade de estruturas poéticas. Desse modo, ficaria claro o quanto o sistema fonológico influencia o aspecto e a função estrutural dos procedimentos poéticos. Em seguida Mukarovsky põe em questão os dois tipos de qualidades fônicas: as inerentes à obra e as dependentes da realização declamatória (fonológicas e extrafonológicas); a esse respeito, ele afirma que uma rígida demarcação entre essas qualidades não é possível: "*para uns, a entonação é predeterminada pela obra; para outros, ela depende inteiramente da realização acústica*". Embora o limite não seja facilmente demarcável e não seja também possível afirmar que estão excluídos da obras os elementos extrafonológicos, anuncia o linguista, ao menos se pode dizer que os elementos fônicos fazem parte da forma fônica da obra na medida em que são fonológicos. Nas palavras do teórico: "*diversos elementos fonológicos, devido a sua repetição regular, imprimem à obra um impulso que caracteriza e que repercute nos elementos vizinhos*" (MUKAROVSKY, p.205, 1978).

Após serem feitas essas observações, o linguista tcheco se propõe examinar os elementos fônicos que podem ser atualizados na poesia, ou seja, os elementos fônicos que

podem assumir o caráter específico dos procedimentos artísticos. Gosto do texto de Mukarovsky pela maneira como ele o conduz: se por um lado o linguista se utiliza de exemplos da literatura de uma língua estrangeira, o que em alguma medida surge como alerta de desterritorialização, por outro lado é taxativo ao declarar sua não pretensão em estabelecer um programa de trabalho sistemático e metódico.

Sigamos: não distante das já referidas *Teses de 1929* e da linguística inaugurada por F. de Saussure, encontramos no texto de Mukarovsky três importantes noções: quando se escreve poesia - e certamente o mesmo vale para a prosa - fonemas são escolhidos, agrupados e dispostos no texto. Pois bem, pensemos com mais minúcia sobre essas operações:

A escolha dos fonemas: toda língua é caracterizada por determinado repertório fonêmico, ou seja, por um certa quantidade numérica de sons, por suas relações e frequências relativas. Ao poeta estão dispostos uma série de sons e relações possíveis, cabe a ele se utilizar do fonema enquanto procedimento poético, podendo - de acordo com a conveniência e intenção - insistir em alguns fonemas em detrimento de outros. A seleção fonêmica, aponta o linguista, influencia tanto o caráter fônico da obra, quanto o seu vocabulário. Ora, entre os sons da língua e suas possíveis relações e a escritura se encontra o poeta carregando impasses sobre as costas. Há o exemplo do poeta russo Graviil Derjavin que possui uma série de poesias em que a consoante *r* foi suprimida; bem como *La Disparition* de Georges Perec, texto no qual a vogal *e* é suprimida (em língua francesa), e diferente ocorre com o texto traduzido para o português.

O agrupamento dos fonemas: o texto nos indica que essa operação é regida por princípios internos de uma determinada língua; no tcheco, por exemplo, são frequentes os encontros consonantais no início de palavras. A noção de agrupamento dos sons não seria possível sem antes compreender operação antes vista: fonemas são selecionados e agrupados, se criam sentidos então por seus jogos relacionais, pela presença de alguns sons em detrimento de outros e por suas relações de avizinhamento. O poeta pode - a partir de suas seleções e agrupamentos - *“influenciar tanto os princípios gerais de agrupamento quanto as afinidades”*, na lírica de Vinarický todos os encontros consonantais foram evitados, por exemplo. Mukarovsky aponta o elucidativo fato de que existem pares consonantais que podem facilmente formar um grupo, outros são mais raros e existem grupos que não ocorrem em dadas línguas, em suas palavras: *o poeta pode tornar mais frequentes os encontros que, no uso corrente, são mais raros, ou inversamente*” (MUKAROVSKY, p.207, 1978).



A disposição dos fonemas: a respeito desta operação - dispor os fonemas - o linguista faz uma importante consideração, diz que aquilo que na “*língua de comunicação*” é casual, pode não sê-lo na “*língua poética*”. Pois bem, faço uma necessária consideração sobre este ponto: é evidente que essas operações - seleção, agrupamento e disposição de fonemas - são efetuadas por todos os falantes, ou seja, não é privilégio do poeta realizar essas operações. Entretanto, correto seria afirmar e o linguista bem o permitiria, que no jogo da língua poética pode haver dissimulação por parte do poeta quanto aos sons, ele os seleciona, agrupa e distribui de acordo com sua vontade de escritura, seu estilo. A constante presença de determinado som no interior de um verso ou ao final de vários versos consecutivos servem ao poeta como fenômeno eufônico (som ou combinação de sons agradáveis e harmoniosos ao ouvido), pode então se caracterizar enquanto um “*elemento de composição*”. A respeito dos fenômenos eufônicos, Mukarovsky enfatiza que a rima - além de “*função eufônica*” - possui também uma “*função rítmica*” e uma “*função semântica*” (Mukarovsky, p.208, 1978).

Ora, essas ímpares considerações do linguista tornam manifesto o fato de que a menor unidade de sentido entre os níveis de análise em linguística - o fonema - se relaciona e faz peso sobre os demais elementos que compõe uma obra poética. Mas o som tem a ver com o que mesmo? Pois bem, tentarei ser pontual quanto às considerações de Mukarovsky: é evidente que toda obra literária - seja ela poesia ou prosa - é constituída pelo jogo da seleção e do arranjo de sons; o que tento falar com isso? há presença de sons sempre, entretanto, penso que em algumas escrituras eles estão postos de maneira mais singular, a prosa poética de Rosa e a poesia concretista certamente são exemplares nesse sentido, nesses casos o som reivindica sua relevância no jogo do sentido. Assim sendo, gostaria de retomar e evidenciar com o que se relacionam os sons presentes em uma escritura.

Mukarovsky indica uma clivagem entre a linguagem ordinária e a poética, enquanto na primeira os sons são selecionados e agrupados casualmente, na segunda acontece outra coisa: há dissimulação dos sons. Tais operações realizadas pelo poeta - seleção e arranjo - não só influenciam o caráter fônico da obra, como também as próprias palavras e podem ‘torcer’ os princípios gerais de determinada língua, dito de outro modo, a língua exerce força e peso sobre o poeta, mas não sem ele fazer o mesmo. Ao ser realizada a disposição dos sons selecionados e arranjados na extensão da obra poética, a rima pode cumprir não somente a função eufônica, como também função rítmica e semântica. Dito de outro modo: a rima - encontro de sons - está em relação, sugere Mukarovsky, com uma noção de “*agradabilidade*”

dos ouvidos, a eufonia; bem como com a sucessividade intervalar da linguagem, a ritmização; e também com o nível semântico do texto, a da construção do sentido.

Diadorim nunca surge apenas como Diadorim, o jagunço companheiro de guerra e tiros; antes, é “*Diadorim por mim, Diadorim destinado de mim, Diadorim tomou conta de mim, Diadorim permaneceu em mim, Diadorim assim, Diadorim só pra mim, Diadorim desmim de mim-mesmo*”. Ora, os fragmentos selecionados são elucidativos quanto ao caso *Diadorim*. É impressionante ao leitor os ecos que sempre acompanham o nome do jagunço bravo dos olhos verdes. Riobaldo narra sua travessia ao seu interlocutor doutor e Diadorim surge entre a recordação; o gostar destinado e o amor criado; a dúvida do real; a perda do jagunço guerreiro e amado e a conseqüente perda da voz. E se Diadorim se presentifica a insistência nos ecos também brotam: /im/, /im/. O poeta compõe o personagem Diadorim - dissimulando a presença dos sons - também com um ritmo.

O que mais me surpreendeu quando passei a ler Diadorim associado a um ritmo sonoramente articulado e agradável, foi o extenso intervalo dos ecos característicos do personagem que tem início na cena em que Riobaldo nas Veredas Mortas faz pacto com o Tisnado e término na morte de Diadorim, morto em combate por Hermógenes.

O que vendo, vi Diadorim - movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. (...) Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? - “*Tua honra... minha honra de homem valente!...*” - eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minha agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. (p. 610)

A presença de Diadorim e de seus ecos sonoramente articulados estão presentes por todo o *GS:V*, e há o intervalo entre o pacto de chefia e a morte do amado. Pacto marcado pela quase simultânea aproximação entre o jagunço chefe Urutu-Branco, o catrumano quase bicho Guirigó e o cego Borromeu; se colocam esses ao lado de Riobaldo e juntos governam o sertão e vencem a guerra; e a melodia de Diadorim volta a estar presente quando a vida já se foi e a voz de Riobaldo é roubada e as garras inválidas. Se muito não for, arriscaria o comentário: o rastro de Diadorim, do seu nome, se presentifica quase anagramaticamente nos arredores, ora, a ocorrência da bilabial /m/ e as nasalizações são abundantes.

Quanto ao sentido: por minha parte não há intenção de estabelecer uma positivação quanto aos sons, de modo a afirmar com precisão e vontade de uma verdade que a insistência na presença de determinado som significa uma ou outra coisa, possui esse sentido e não aquele, e etc. Se esse movimento de unir a um som um sentido incontestável nada de atraente possui, penso ser pertinente fazer a seguinte questão: não seria possível e aliás mais proveitoso pensar sobre o caso *Diadorim* na relação com os demais casos antes anunciados?

Pois bem, seguro ou inseguro da resposta, é este o caminho que tomo para refletir sobre a presença do som no romance de João Guimarães Rosa.

Sertão adentro.

Passemos aos casos: *Guerras e seus tiros e Morte*:

Estrondou. Falavam rifles e outros: manxila, granadeira e camblém. Festa de guerra. (p. 226)

“Arre, fogo, agora, forte fogo!” - o Hermógenes me mandou. Atirei. Atiramos, teúdo. Ao que os companheiros todos atiravam. (p. 231)

O senhor devia de ver homens à mão-tente se matando a crer, com balas raivas! Ou a arte de um tá-tá, tiro - e o outro vir na fumaça, de à-faca, de repelo: quando o que já defunto era quem mais matava... O senhor... Me dê um silêncio. Eu vou contar. (p. 609)

“...Matou foi o Hermógenes...”

“Arraso, cão! Caracães! O cabrobró de cão! Demônio! Traição! Que me paga!...” - constante não havendo quem não exclamasse. O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros. Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido. E a gente raivava alto, para tardar o surgir do medo - e a tristeza crú - sem se saber por que, mas que era de todos, unidos malaventurados. (p. 312)

“A que estão matando os cavalos!...”

**Arre** e era. Aí lá **cheio** de **currealão**, com a boa animalada nossa, os **pobres** dos cavalos ali **presos**, tão sadios todos, que não tinha culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e **estragar**, **ragável** da alma da gente - no vivo dos cavalos, a tôrto e direito, fazendo fogo! Ânrias, ver aquilo. Alt'-e-baixos - entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio - os cavalos desesperaram em **roda**, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em **chaça**, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, **retombando** no **enrolar dum rolo**, que

reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do **rincho** fino e curtindo, de raiva - **rinchado**; e o **relincho** de medo - curto também, o **grave** e **rouco**, como **urro** de onça, **soprado** das ventas todas abertas. **Curro** que giraram, **trompando** nas cercas, escouceantes, no **esparrame**, no **desembêsto** - naquilo tudo a gente viu um não haver de dôidas asas. Tiravam poeira de qualquer **pedra**! Iam caindo, **achatavam** no **chão**, **abrindo** as mãos, só os queixos ou os topetes **pra** cima, numa **tremura**. Iam caindo quase todos, e todos; agora, os de tardar no **morrer**, **rinchavam** de dôr - o que era um gemido alto, **roncado**, de uns como se estivessem quase falando, de **outros** zunido **estrito** nos dentes, ou saído com custo, aquele **rincho** não **respirava**, o **bicho** largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (p. 355)

A proposta é que a presença do som e suas implicações na obra poética e principalmente o sentido no caso *Diadorim* seja pensado em relação aos demais casos: *Guerras e seus tiros* e *Morte*. Tendo em vista os apontamentos feitos pelo linguista tcheco - sobre o que entra em jogo quando um som está presente e suas funções - penso ser pertinente a questão: como estão os sons colocados quando no *GS:V* Riobaldo se enternece e fala sobre *Diadorim* e quando narra os tiros das guerras e as mortes? Mukarovsky nos permite, ao menos é a impressão que tenho, pensar na tensão que se dá entre o poeta, sua língua e sua escritura, bem como sobre o lugar que aí ocupa o som e a sua relação com outros elementos da obra poética. Se é o poeta - consciente ou inconscientemente - quem seleciona, arranja e distribui os sons, não seria interessante pensar nessas distintas ocorrências no *GS:V*?

Recuso a tarefa de instaurar Um rígido sentido acerca dos fragmentos selecionados, e se assim faço, é pelo motivo de não pensar ser possível estabelecer uma relação direta entre tais sons e tais sentidos. O significado é articulado e remexido pelo significante, o primeiro então surge como efeito do segundo e é apenas na própria relação de significante com significante que pode se estabelecer a relação entre os significados e os significantes presentes em um texto. Pensemos os fragmentos em relação, portanto.

Se quanto ao caso *Diadorim* antes indiquei que junto a seu nome sempre se presentificam avizinhas palavras que cumprem uma função de eco, assim estabelecendo um jogo singular entre as palavras, sons e ritmos. Nos exemplares fragmentos retirados do *GS:V* por último mostrados, também é percebida a insistência de alguns sons. Fascinante é que uma forma muito singular e inusitada seja encontrada para narrar os tiroteios da guerra, por exemplo, a insistência nos encontros consonantais e nos sons oclusivos. Infinitas quase

seriam as formas para narrar um único e mesmo acontecimento, Rosa faz sua narração muito singularmente.

Os três primeiros exemplos, dos tiros e das festas de guerra: no primeiro fragmento há enumeração das armas falantes de festa e a repetição e insistência em encontros consonantais é notável, há /tr/ em *outros* que recupera o de *estrandou*, bem como /f/ em *falavam* recuperado já na companhia de outra consoante em *rifles*, em seguida *granadeira* e a última palavra deixa a dúvida se se trata do nome de uma arma ou do som produzido por ela: *camblém*. Eis a festa de estrondos, de fato articuladamente estrondante. Já no segundo e terceiro fragmento encontramos narração acerca do ato de atirar. Como seria possível fazer contação do atirar? *Meus muito amigos davam tiros*, seria uma opção válida; *nós reunidos demos tiros*, também possível, etc. Rosa parece insistir fortemente no /t/, um som plosivo, produzido com efeito de ‘explosão’; porque *a arte de um tá-tá, tiro* e não *a arte de disparar muitíssimas balas rapidamente?* Enfim, seriam muitas as possibilidades; é a seleção, a seleção de sons que está em xeque.

No caso de *Morte - traição dos Hermógenes - morte do Joca Ramiro*, em segredo pai de Diadorim, há narração dos jagunços raivando alto de ódio: *Arraso, cão! Caracães! O cabrobró de cão! Demônio! Traição! Que me paga!* e pontuação parece sugerir truncamento e as palavras oxítonas acentuam o estouro da raiva; e entre as palavras-estouros está o Demônio, destoante; e as paroxítonas aparecem como torres de um tabuleiro de xadrez.

A morte dos cavalos.. bá!

O fragmento possui uma quantidade de encontros consonantais assustadora, um leitor da literatura da língua tcheca talvez até alguma familiaridade com a morte dos preciosos cavalos tecida por João Guimarães Rosa encontraria. Há a ocorrência de: 2x /br/, 4x /pr/, 07x /tr/, 1x /dr/ e 1x /gr/, todas plosivas seguidas de um vibrante ‘r fraco’; quando entre minhas anotações encontrei o fragmento da morte dos cavalos seguido de alguns comentários, confesso que apenas compreendi sobre o que se narrava na segunda vez que fiz a leitura; as palavras e seus sons no fragmento estão postos de tal modo que fazem do tropeço um estimado convidado, leitura dificultosa.

E o relinchar de agonia dos cavalos: a impressão que fico após a leitura desse fragmento é a de experienciar sonoramente o próprio relincho dos cavalos assassinados. Rosa parece brincar com os sons que compõe a palavra relincho: *arre, curralão, ragável, retombado,*

*enrolar, rolo, reboleou, rincho, raiva, rinchado, relincho, rouco, urro, curro, esparrame, morrer, roncado, respirava; e cheio, chaça, achatavam, chã, rinchavam, rincho, bicho.*

Penso ser importante sinalizar o fato de que se ater aos sons truncados e a partir daí tentar pensar num ritmo e num sentido não anula o fato de que nesses fragmentos também estejam presentes sons bilabiais e nasais, bem como percebemos no caso *Diadorim* encontros consonantais e sons oclusivas, por exemplo. Entretanto, suponho que num e noutra caso os sons cumprem uma função distinta: há *sonora aspereza* e fluidez.

Na primeira parte das *Seis lições sobre som e sentido* de Roman Jakobson, o teórico russo bem adjectiva o famoso refrão do poema *The Raven - Nevermore* -, de Edgar Allan Poe, como “*melancólico*” e afirma ser o vocábulo dono de um muito rico conteúdo semântico: “*Assinala a negação, a negação para sempre no futuro*”. Mais: o poeta dos linguistas diz ser rico o vocábulo no que revela e mais ainda no que dissimula: “*é rico em significações virtuais, em várias significações particulares sugeridas pelo contexto da interlocução ou por toda a situação*” (JAKOBSON, p.19, 1977). Se a presença e repetição de uma sequência de sons pode se erguer num texto e revelar e dissimular o sentido tal como nos faz pensar Jakobson, quais são os sentidos que poderiam ser concebidos quanto aos fragmentos do *GS:V* se então forem eles pensados em suas relações?

Se a presenças dos sons no caso *Diadorim* se apresentam articuladamente soantes, ou seja, propõem um impulso ritmado e eufônico, será que o mesmo poderia ser dito a respeito dos casos *Guerras e seus tiros* e os de *Morte*? Penso ser negativa a resposta para essa questão, nesses últimos casos os encontros entre os sons estão dados de tal modo que parecem antes se apresentarem articuladamente truncadas.

Pois bem, o prefixo grego *eu-* sinaliza aquilo que é da ordem do agradável e bom, encontramos esse prefixo, por exemplo, na palavra eufemismo; já *fono* pode significar tanto voz quanto som. Suponho aí ser interessante lidar também com a noção de cacofonia, a raiz *caco-* que aí percebemos, por sua vez, aponta para aquilo que é da má ordem, por exemplo: cacoete. Confesso quase achar graça em pensar em associar a alguns sons às noções de bom e agradável e a outros as de mau e desagradável, entretanto penso aí estarem algumas pistas para que a presença dos sons no *Grande Sertão: Veredas* possa ser pensada. E não se trata de beirar alguma espécie de moral dos sons, mas apenas se valer dessas noções para pensar nos sons não de outra forma que não sejam em suas relações.

Temo por não ter conseguido explicar o que gostaria de ter explicado no parágrafo anterior: ao se falar em som agradável e som desagradável - ao menos é com essa impressão que fico - parece que uma hierarquia valorativa quanto à poeticidade dos sons se instaura; como se logo em seguida fosse possível afirmar, por exemplo, que um verso é mais poético que outro simplesmente pelo fato de possuir sons agradáveis e soantes e mais em seguida ainda duvidar da potente poeticidade daquilo que não soa bem. Penso aí estar colocada uma questão de efeitos distintos. Tento me explicar para que não pareça que afirmo serem as *asperezas sonoras* desprovidas de melodia; presença de sons estranhamente maravilhosa.

Frente à impossibilidade já expressada de delimitar os sentidos precisos que surgem como efeitos da presença relacional dos sons - ainda que suponha poder qualquer pessoa atribuir os sentidos dessa presença - me limito a buscar em Roman Jakobson algumas pistas a respeito da noção de *poeticidade*. Em seu instigante trabalho intitulado *Linguística e Poética, o homem orchestra* - tal como genialmente sugere François Dosse em *História do Estruturalismo* - tensiona a relação entre as áreas já anunciadas no título do texto: a linguística e a poética; afirma o teórico russo ser a Linguística a ciência global da estrutura verbal e pelo fato de a Poética tratar também dessa mesma estrutura poderia ela ser encarada como integrante da Linguística.

A pergunta feita por Jakobson é categórica: “*Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?*” Ao se debruçar sobre as funções básicas da linguagem - que tal como acompanhamos no texto são seis<sup>4</sup> - o linguista admite a dificuldade em encontrar mensagens verbais que apresentem uma apenas das funções e em seguida sugere poder haver uma função predominante em uma mensagem. E é através dos dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal - a seleção e a combinação - que Jakobson responde à questão de qual é a característica indispensável da obra poética. Mais: o tão heterogêneo linguista articula o seguinte acerca da *poeticidade*: “*não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam,*” (JAKOBSON, p.161, 1976). Sobre essa *total reavaliação* sobre o discurso e seus elementos da qual fala o linguista russo, Milano e Flores comentam ser a herança mais rica deixada por Roman Jakobson e também o que lhe permitiu

---

<sup>4</sup> Os fatores que determinam as seis diferentes funções básicas da comunicação verbal são: remetente, destinatário, contexto, contato, código e mensagem, de acordo com Roman Jakobson, e suas respectivas funções são: função emotiva, conotativa, referencial, fática, metalinguística e poética.

entrar em interlocução com áreas tão heterogêneas, tal como a linguagem infantil, a afasia, a poesia, a psicanálise, a pintura, o cinema, etc. (FLORES, MILANO, 2016, p. 59). Mais ainda: em seu texto, Jakobson aponta para o fato de a função poética não estar restrita necessariamente à poesia, ainda que seja nela onde melhor se pode perceber a potencialidade da sobreposição da função poética sobre as demais.

Frente à impossibilidade de delimitar os sentidos precisos do *GS:V*; e percebido que é sobre a própria mensagem que se debruça o poeta ao projetar o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação na função poética e que é nesse ponto sobre o qual se firma a “*abertura ao imprevisível*”, penso ser possível dizer que os sentidos do *GS:V* se dão nesse território mencionado: o do imprevisível e inesperado.

Assim como Riobaldo: sei que estou contando errado.

E o que é pra ser são as palavras.

Passo então ao último caso a ser analisado nessa parte do texto: o caso *Suspensão?*:

Assim, olhe: tem um marimbú - um brejo matador, no Riacho Ciz - lá se afundou uma boiada quase inteira, que apodreceu; em noites, depois, deu pra se ver, deitado a fora, se deslambendo em vento, do cafôfo, e perseguindo tudo, um milhão de lavareda azul, de **jãdelãfo, fogo-fá**. (p. 90)

A quando se divisou um foguinho adiante no campo, seja que pensei: gente arranchando no ar, em caminho para lugar nenhum... Não era. Somente foguinhozinho avoável assim azulmente, que em leve vento se espalhava: **fogo-fá, jan-dla, foz**. (p. 584)

Quanto a este caso poucas explicações terei a dar, suponho que o fato de marcá-lo com uma interrogação anuncie isso. Se trata, me parece, de compatilhar alguns impasses a respeito dessas ocorrências.

Antes de adentrarmos no caso anunciado, gostaria de fazer algumas considerações a respeito de o que penso estar em jogo quando falo sobre suspensão.

Pois bem, suspeito ser produtivo pensar sobre a dita *suspensão* tanto relacionada aos casos *Tiros* e *Morte* quanto sobre o próprio *Suspensão?*. Explico: nos dois primeiros casos aos quais fiz referência, há uma espécie de suspensão do sentido que é acarretado pelo empenho e atenção que os próprios movimentos fonéticos articulatórios impõe ao leitor. Não raras vezes ouvi o seguinte comentário quanto às passagens articuladamente ásperas: “*o empenho em articular os movimentos necessários é tão radical que a atenção ao sentido que*



*é construído parece ficar em segundo plano*". Como antes narrei, quando em minhas anotações encontrei o fragmento da morte dos cavalos seguido de alguns comentários meus, foi apenas na segunda leitura que pude me dar conta do que estava sendo narrada, como se na minha primeira leitura a atenção estivesse toda voltada para o esforço de conceber aquelas estranhas relações entre os sons.

Coisa diferente acredito ocorrer com o caso *Suspensão?*, penso aí estar de fato o sentido posto em suspenso. Se nos primeiros casos há uma dificuldade de perceber o que está sendo narrado graças aos jogos dos sons truncantes, o que ocorre nos últimos fragmentos mostrados? "*jãdelãfo, fogo-fá*" e "*fogo-fá, jan-dla, foz*", certa vez ouvi de um amigo, "*isso é francês?*" e ainda em outra ocasião de outra pessoa: "*isso é o som do fogo*" e ao falar isso minha amiga com os dedos das duas mãos faziam pinça e jogava os braços e o corpo ora pra direita ora pra esquerda, e lendo as palavras que sentido para mim parecem não ter, fazia os sons e o movimento do fogo. Ora, não se trata, como acabei de comentar, de uma ausência de sentido, bem sabemos e isso já foi apontado, que o sentido se dá na relação entre as palavras - uma palavra tomada isoladamente pouca coisa teria a nos dizer - e o mais surpreendente é que embora essas construções pareçam estar em língua estrangeira, o jogo das relações sustentam elas; não apenas o jogo das relações fazem sustentação, como também a própria poética rosiana, que a todo instante parece convocar o leitor à experiência do inesperado, do desbravar o estrangeiro tão próprio.

Os sons - engrenagens de todas as significações possíveis do pensamento em uma língua oral - funcionam como possibilidade de horizonte do significável<sup>5</sup>, tornando relativo e opositivo tudo o que pode ser distinto, traçando assim, via valor, tantas diferenças quanto forem possíveis no bojo do próprio sistema linguístico. João Guimarães Rosa parece ter levado isso às últimas consequências, Paulo Rónai bem comenta: Rosa fez com a linguagem o que os demais autores fizeram com a realidade. Retorceu.

Encerro - e não sei que sentido essa palavra pode vir a ter quando se trata de narrar uma travessia - com uma bonita cena narrada pelo tio de Rosa, Vicente Guimarães: o vivaz cacoete de leitura do Joãozinho: "*com dois pauzinhos nas mãos, batendo sobre as páginas, compassadamente, em ritmo variado, ligeiro ou mais lento, conforme na leitura se movesse*

---

<sup>5</sup> Ato falho de escrita: quando li esta estranha palavra escrita por mim logo associei à fusão da palavra sonho e significável, fico com a sensação de ter sido um provocativo ato criativo de leitura.

*o pensamento*” lia o menino com seu livro sobre as pernas cruzadas e suas velas de sebo fazendo claridade (GUIMARÃES, 2006, p. 29).

### III.

#### **Sob os efeitos da leitura do *GS:V*: uma experiência**

Na primeira parte deste texto - momento no qual me esforcei em apresentar um mínimo do mineiro João Guimarães Rosa - afirmei que três coisas me ocorriam quando me propus a escrever uma breve biografia tocada pelo som e pela escuta: disse que significava tomar Rosa por sua singularidade de ouvinte, como se se fizesse pensar em um universo de linguagem que se inscreve no sujeito; e também significava pensar nos universos de linguagem engendrados pelo poeta e o lugar dos sons na poética rosiana. A terceira coisa que em mim surge, se ainda não transpareceu em alguma outra passagem deste trabalho, e que pra agora deixei, é que apresentar Rosa a partir do ponto de vista de sua relação com um mundo e da linguagem que se inscreveram nele e também do mundo inventado e escrito por ele - e nesse percurso tentei alguma importância atribuir à escuta e aos sons - faz convite à reflexão do leitor enquanto sujeito de linguagem em relação à poética do *GS:V*, outro universo de linguagem.

Estar sob os efeitos do romance de João Guimarães Rosa, estar sob os efeitos de uma leitura e desejar escrever... aqui desejo não mais do que pontuar alguns aspectos do romance de Rosa que me ocorrem pertinentes diante da discussão até aqui feita e que também jogaram cor sobre algumas porteiras do vasto sertão pelas quais decidi passar. Quero escrever sobre aquilo que no *Grande Sertão: Veredas* está e me seduz e assim me obriga a essa escrita. Me explicarei.

Ao ler *Grande Sertão: Veredas* colo meus olhos nas palavras, nelas me diluo e com elas me recomponho, sob o efeito encantado dessas linhas desenhadas passo a sentir o meu corpo ressoar, ouço sons, me entono, me ritmizo, sinto que por mim atravessa uma canção. A canção do sertão, do ser tão possível uma travessia. A jagunçagem guerreante. O demo e o medo. O amor e a amizade. O desgoverno. O pacto.

A experiência pode ser tanta coisa: as Ofélias flutuando sobre a água corrente, três bombas explodindo em incógnito território, o camarada que chega e o desejo pelo abraço que sinto.

Estar sob os efeitos dessa leitura me provoca em muitos aspectos e é sobre alguns deles que aqui desejo discorrer, sobre alguns pontos que durante a experiência de leitura do

grande romance de Rosa se apresentaram provocativas. Me limito - mais uma vez me limito - a pensar sobre aspectos que dessa minha experiência com o romance brotaram inquietantes.

De início me ocuparei com a fala que caracteriza o *Grande Sertão: Veredas*; ora, é disso também que o *GS:V* trata: da escrita de uma fala viva que é matéria vertente de Riobaldo.

Traz esse assunto uma discussão já bem datada entre os literatos brasileiros que é questão da linguagem literária: como escrever uma fala? Pois bem, esteve presente essa problemática ao menos desde um José de Alencar do século XIX, por exemplo, e seu projeto político de caracterização e mapeamento do extenso território brasileiro e das suas regiões e de seus falantes, feita carregada de artificialismos nos quais o contraste entre o narrador culto e alguns demais não falantes de tal norma da fala bem beira ao esdrúxulo - no pior sentido possível que se tem para atribuir a essa palavra - até a um Jorge Amado revolucionário da primeira parte do século XX, autor que buscou conciliação entre o intelectual e o povo, mas que ainda assim - embora sejam bem distintos os projetos e contextos desses escritores - esbarrou nos artificialismos entre a fala do letrado e dos outros, a fala do povo.

O mesmo não é possível comentar a respeito dos universos de linguagem criados pelo mineiro de Cordisburgo, meu querido João Guimarães Rosa. Há no *Grande Sertão: Veredas* fala viva e veraz, Rosa notoriamente elabora uma linguagem desprendida de artificialismos; se oculta com genialidade enquanto escritor ao dar voz ao seu personagem Riobaldo, jagunço letrado que narra ao seu interlocutor sua travessia pelo sertão. No *GS:V*, Rosa ultrapassa a fala pitoresca ao expôr e evidenciar o narrador e a sua fala, um narrador que é constituído e caracterizado por sua fala, melhor: que é a sua fala.

Já é tempo de Roland Barthes ser convocado para esse encontro: em o *Grau zero da escritura*, o teórico francês ao traçar uma espécie de história da linguagem da literatura francesa, engenha complexo fluxo de ideias e críticas acerca da problemática entre a literatura e a linguagem; a obra é mais complexa do que extensa e esse é o motivo pelo qual novamente me limito em transitar de maneira restrita. Pontualmente, nos interessa tomar Barthes pelas considerações tecidas acerca da relação entre fala e escritura.

Quase ao fim dessa obra encontramos um capítulo assim intitulado: *A escritura e a fala*; grosso modo, Barthes aponta o fato de que por muito tempo os escritores franceses ignoraram a existência das diferentes maneiras de falar a língua francesa, ocorrendo uma

mudança no momento em que a burguesia “*boa menina*”, diz Barthes, passou a se divertir com as falas advindas das periferias, então inserindo na linguagem literária “*gíria de ladrões, patoá camponês, jargão alemão, linguagem de porteiros*”. (BARTHES, p.162, 1972), inserções feitas em nome da excentricidade dessas falas, de modo a decorar a literatura sem a ameaçar. Mais adiante Barthes afirma ter sido necessário esperar por Marcel Proust - “*talvez*” - para que certos sujeitos e suas linguagens fossem amalgamados pelos escritores, é a partir desse corte exposto pelo francês que as falas “excêntricas” recebem novo estatuto, as criaturas passam então a ser apresentadas “*com o volume denso e colorido de suas falas*” (BARTHES, p.162, 1972). Ora, aqui não há a pretensão de resumir ou comentar a obra de Roland Barthes - o teórico ao longo dessa obra publicada no ano de 1953 demonstra exímio e quase incomparável conhecimento sobre literatura francesa - senão me utilizar dessas considerações para em seguida retornar ao caso de Riobaldo e sua fala no *Grande Sertão: Veredas*.

O que está posto neste momento - ao menos em intenção e a distância entre essa e a realização como se sabe é radical - é a oposição do uso feito por José de Alencar ou Jorge Amado da fala daqueles que não estavam inscritos no circuito bastante restrito da norma culta e cultuada em relação ao estatuto dedicado à fala pelo mineiro João Guimarães Rosa. Retomo a questão expressa algumas linhas acima: como escrever uma fala? Embora todos os três tenham colidido com esse incontornável problema da linguagem literária, Rosa surge com irreverência admirável ao apreender uma linguagem real: o sonho moderno anunciado por Roland Barthes: uma literatura sem literatura, uma forma como conduta que provoca um *ethos* da escritura. Enquanto José de Alencar e Jorge Amado ratificam o descompasso entre o falar culto e os outros diferentes, Rosa faz desgoverno; há tempos essa ideia passa por mim e penso que essa seja uma boa justificativa para compartilhá-la: fico com a honesta impressão de que Rosa dispõe a todo e qualquer sujeito a posição de bom falante e esse bom certamente é desprendido da dicotomia bom-mau, certo-errado, etc. Fico com a impressão também de que o estranhamento causado pela escrita rosiana é antes marcado por uma surpresa quanto àquilo que se lê do que por uma artificialidade dos empregos das palavras e a relação delas com quem as profere. Rosa faz desgoverno pois não há empregada uma palavra sequer que faça o leitor desconfiar da situação de Riobaldo, o que ocorre é justamente o contrário: a linguagem elaborada por Rosa - essa fala escrita - e Riobaldo já são a mesma coisa.

Se a fala falada é a matéria vertente de Riobaldo seu magma é a voz.

A fala falada me faz pensar na voz viva.

O sinal gráfico que abre o romance - colocado no primeiro tempo do *Grande Sertão: Veredas* - é o travessão: palavra-imagem, palavra-disparo, nem palavra. O travessão é a prova primeira e última, a mais evidente, de que o romance convoca a voz e também trata de uma contação. Há no *GS:V* exaltação da voz e me deterei sobre esse aspecto a partir daqui:

Em *A letra e a voz* o medievalista e linguista suíço Paul Zumthor ao remontar a situação de execução da literatura que por ele é colocada entre aspas: a “literatura” medieval apresenta uma série de “documentos literários” que testemunham a relação entre voz, escuta e literatura naquele contexto, que bem pode ser apontado como um espaço oral. Zumthor se utiliza da noção de “*índices de oralidade*” para apontar o caráter vocal emanado pelos textos literários datados do século X ao XV em língua francesa e alemã principalmente, textos que vão desde poemas litúrgicos a canções de trovadores medievais. O caso apresentado no início de *A letra e a voz*, se alguma coisa compreendi, é o seguinte: o linguista se detém sobre características de textos escritos, traços daquele discurso poético, que revelam um discurso que fala da própria voz que o carrega e que também supõe escutadores.

Muitos textos datados dessa época, de acordo com a exposição de Zumthor, revelam habitual relação entre a poesia e voz ao serem acompanhados de notações musicais, portanto, esses textos não eram oferecidos unicamente à leitura, ao menos não a essa leitura com a qual o ocidente se habituou e tornou quase obrigatória já há alguns séculos. Ainda: muitos desses textos, aponta Zumthor, possuem explícita alusão às noções e ações do *dizer* e *ouvir* (e palavras semelhantes) que são feitas pelo “eu-lírico”, ou seja, estão presentes no corpo do próprio texto, por exemplo: “*Esta história é graciosa de dizer e de cantar*” encontrada nos versos de *Enfances d’Ogier* do trovador francês Adenet le Roi; a partir de outros exemplos o medievalista suíço aponta para a impossibilidade de concluir pela sinonímia de *dizer* e *cantar* e que não há impedimento em interpretar o dizer como fazendo referência a um ato vocal que provoca os ouvidos, como mostra uma passagem do romance do trovador francês Chastelain de Couci datada do século XIII: “*Para alegrar os namorados que quererão ler ou ouvir*” ou ainda do austríaco Michel Beheim que apresenta sua crônica de maneira que ela possa ser lida como discurso ou cantada como canção; em *A letra e a voz* encontramos: “*o emprego da dupla dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e de designar sua comunicação como uma situação de discurso in praesentia*” (ZUMTHOR, p.39, 1993). Ora, a discussão a qual se volta Zumthor é bastante

densa a respeito das noções de *dizer*, *ouvir* e variações, assim abro mão desse aprofundamento, o que penso aqui possuir maior importância para a discussão que proponho é aquilo que diz respeito à presença do rumor da voz no texto escrito; já no texto do Zumthor, importante penso ser mencionado, se trata de consolidar um terreno para propor seu objeto: as especificidades da poética oral, sobre isso aqui me esquivo.

E é aí que pontuo a questão mais importante e onde eu desejava chegar: não poderia o “travessão” que abre o *Grande Sertão: Veredas* estar funcionando similarmente aos índices de oralidade apontados por Paul Zumthor, como se nesse modesto sinal gráfico - “ - ” - estivesse contida o “*fórmula*”: aqui começo a dizer minha estória que é pra ser escutada” .

Os índices de oralidade - externos ao texto como as notações musicais ou internas ao texto como as noções de *dizer* e *ouvir* empregadas pelo “eu-lírico” - sinalizam o rumor da voz e do escutar. Os índices de oralidade dos quais trata Zumthor, não penso ser incorreto supor, provocam a voz de maneira dupla: primeiramente pois sugerem que o texto seja reatualizado em presença e também porque sinalizam alguma relação entre a tradição oral e a escrita.

Os textos aos quais o medievalista faz referência são testemunho daquilo que posteriormente foi censurado pela Igreja Católica e por fim pelas Iluminuras: a literatura antes de estar principalmente vinculada à escrita, era regida por um princípio de voz viva e corpo presente.

Ora, a poética rosiana está sustentada por uma tradição oral e vozes vivas - Cordisburgo! Cordisburgo! - Rosa não apenas se valeu também das palavras que corriam pelas bocas dos falantes do sertão, e a utilização de “*uai*” aí é representativo, como evidenciou de mais algumas tantas formas seu apreço pela oralidade, as alusões à voz viva são algumas e nem sempre a decifração do enigma é tão evidente quanto no “travessão”. Há pelo menos no *GS:V* a utilização de expressões características da modalidade oral da linguagem, bem como há recriação da emblemática cena presente no canto II da *Íliada* e há metáfora entre sertão e cego. Gostaria brevemente de falar sobre esses dois últimos pontos:

Bem brevemente, no canto segundo da obra épica *Iliada* de Homero - considerada uma entre as obras fundadoras do cânone literário ocidental - há extensa enumeração de nomes geográficos e dos guerreantes, antes disso: há evocação das celícolas Musas. A cena narrada que encerra o canto II da *Iliada* se torna emblemática ao ser levado em consideração o contexto da “literatura” na Grécia arcaica; se assim se faz, a Catalogação das naus se mostra ser um dos pontos altos da *Iliada*. Ao catalogar as naus o poeta está em igualdade com os deuses e do alto do céu consegue contar aquilo que está ao alcance dos seus olhos: vastidão

de territórios e homens da guerra; e a catalogação é mais emblemática ainda pelo desafio que representa ao poeta arcaico que se sustenta sobre sua voz e memória. No *Grande Sertão: Veredas* há recriação dessa cena, entretanto o território é outro, os guerreiros estão sobre cavalos ou com os pés e o corpo no chão do sertão, não há evocação de musas e não há elevação do poeta aos céus e sim o contrário, e “deus existe?” se pergunta Riobaldo. Esses contrastes entre a Catalogação das Naus presente na *Iliada* e a Catalogação dos Jagunços no romance de Rosa bem poderiam contribuir para a argumentação de que *GS:V* é um romance moderno e não uma obra épica, tal como desenvolve Donald Schüler em *O épico em Grande Sertão: Veredas*.

Mais: definir o sertão é um dos difíceis desafios ao qual Riobaldo se submete e se torce para desvendar: “sertão é onde manda quem é forte”(p. 35), “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que poder do lugar” (p. 41), “Sertão é penal, criminal” (p.126), “Sertão, - se diz -, o senhor querendo procurar, nunca não encontra” (p. 397), “Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares, tão distantes. Rumor dele escuta. Sertão sendo do sol e os pássaros: urubú, gavião - que sempre vôam, às imensidões, por sobre... Travessia perigosa, mas é a da vida” (p. 558). Mesmo que se admita que o sertão seja incontornável, interessantíssima é a última tentativa de Riobaldo em tentar circunscrever esse vasto território móvel, Riobaldo enquanto a grande guerra corre, na companhia do quase bicho Guirigó e do Cego Borromeu, se pergunta sobre o S... o Sertão:

Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dele disse somentes - S... - *Sertão... Sertão...*

Na meia-detença, ouvi um limpado de garganta. Virei para trás. Só era o cego Borromeu, que moveu os braços e as mãos; feio, feito negro que embala clavinote. Sem nem sei por que, mal que perguntei:

- “Você é o sertão?!”

- “Ossenhör perfeitamém, ossenhör perfeitamém... Que sou é o cego Borromeu... Ossenhör meussenhör...” ele retorquiu.

- “Vôxe, uai! Não entendo...” - tartamelei. (ROSA, p.607, 2001)

Como essas duas passagens aqui expostas contribuem para refletir sobre as alusões feitas por João Guimarães Rosa à voz viva? fazer essa pergunta significa desejar saber: o que tem a ver a poesia épica arcaica com a voz e o que essa tem a ver com a imagem do cego, não? o que está colocado em jogo quando um sujeito advindo de Cordisburgo - terra da gente velha contadora de histórias - recupera e recria uma passagem de um dos alicerces do cânone literário ocidental? Sem pretender levar a cabo tudo aquilo que sugerem essas passagens, o



mínimo que se pode apontar é a genialidade de Rosa ao fazer dialogar o popular e o erudito ao recuperar e recriar a cena presente na *Iliada* no seu romance de 1956 e colocá-la na boca de Riobaldo, jagunço também filho do Borromeu do sertão e de Orfeu. Ao tratar dos intérpretes da “literatura” medieval, Paul Zumthor diz que muitos desses pertenceram à classe numerosa dos jograis cegos, grupos detentores de um repertório tipificado presentes e notáveis por toda a Europa entre o século XV e XVII; esse “fenômeno” certamente está vinculado a questões institucionais e sociais, tal como observa Zumthor, mas também remonta às imagens antigas de Homero e Tirésias, sobre quem o linguista afirma: “*aqueles cuja enfermidade significa o poder dos deuses e cuja segunda vista entra em relação com o avesso das coisas, homens livres da visão comum, reduzidos a ser para nós só pura voz*”. (ZUMTHOR, p.58, 1993). A figura do cego aí pode receber contornos valiosos; se trata de refletir antes sobre essa imagem tomado-a por sua potência e não por uma perspectiva romantizada, tal como poderia sugerir os clichês das narrativas cinematográficas que propõe o cego como ouvinte hipersensível ou exímio músico, apontar essa figura a partir dessa perspectiva significa tomá-lo por sua potência no que tange a sua situação de sujeito de linguagem. Pois bem, tanto no contexto da mitologia grega quanto no romance de Rosa, o cego se torna enigmático por ser aquele sujeito que carrega as palavras ouvidas na carne, que aprendeu a falar ouvindo as histórias na voz dos outros.

O que tem a ver o Cego Borromeu e o Sertão de Riobaldo e de Rosa? Suponho e espero que a resposta de alguma maneira direta ou indireta já tenha sido respondida, não esqueçamos o que nos fala Rosa: “*Meu Deus, o que poderia uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? (...) Eu trazia sempre os ouvidos atentos.*” (LORENZ, p.02, 1991), a escuta é uma noção fundante para cortejar a poética de João Guimarães Rosa e do *GS:V*, a escuta é posta em evidência e enigmatizada pelo personagem Borromeu; ele - o cego - é representante de uma tradição antes marcada pela voz do que pela escrita.

O fato de *Grande Sertão: Veredas* ser uma obra escrita em nada inibe as tantas alusões à voz: o “travessão” aponta para a intervenção da voz e do escutador e sinaliza o início da contação de um caso de vida, início?; a Catalogação dos Jagunços faz brilhante referência a *Iliada*, obra por excelência fruto de uma tradição oral; já o personagem cego Borromeu emblematiza as raízes de Rosa ao ser condensado com o Sertão por Riobaldo (daí teríamos: cego: Borromeu = Sertão). Se acima afirmei que o “travessão” aponta para a intervenção da voz, não incorreto é dizer que a poética rosiana em verdade tanto tematiza

quanto exige o empenho da voz. Outra noite ao me lançar na fracassada procura por um livro acabei empilhando um tanto de pastas, cadernos e folhas sobre uma mesa, minha determinação frustrada fez com que por fim me recolhesse irritado e sem meu livro. Numa manhã qualquer enquanto sentado olhava para a rua pela janela aberta um sopro forte de vento de fora veio e uma única folha de papel se desuniu das pastas, cadernos e folhas cujo conteúdo eu havia ignorado até então. Movi meu corpo até conseguir tocar com as pontas dos dedos o papel e nele encontrei escrito por minha grafia: “*a voz surge como possibilidade de tornar um pouco mais palatável a tão desterritorializante poética rosiana*”. Muito bem, foi bom recuperar esse registro já esquecido por mim! A respeito da intervenção e relação da voz com a poética rosiana, a estudiosa da linguagem Luiza Ely Milano reflete e narra a provocativa experiência da leitura coletiva em voz alta do romance *GS:V* em ensaio cujo título é sugestivo: *O sertão em voz alta*, escrito em três tempos: do texto, da voz e da escuta.

A desterritorialização da poética rosiana me faz pensar no estranhamente familiar.

Já em tempo de fechamento, gostaria de fazer algumas considerações a respeito do sentimento do estranhamente familiar na ordem da língua; em verdade, possível e mais atraente e atual seria falar no sentimento do infamiliar. Bem se sabe que ao criador da psicanálise importante foi estar em diálogo com uma multiplicidade de áreas do conhecimento, entre esses certamente existiu um especial lugar reservado à arte, tema ao qual Sigmund Freud inúmeras vezes se voltou. O psicanalista Edson Luiz André de Souza em texto que fala dessa relação do pai da psicanálise com a arte comenta: “*Freud encontrou na arte a potência para interrogar o mundo. A arte é a revelação dos avessos e sombras do espírito humano, dos obscuros da paixão e sobretudo, o compromisso com a verdade*” (SOUZA, ENDO, p.62, 2012).

O texto originalmente intitulado *Das Unheimliche* datado de 1919 representa um dos mais importantes diálogos de Sigmund Freud com a literatura e também é representativo no que diz respeito à contribuição da própria literatura para a clínica freudiana. Após cem anos da publicação de *Das Unheimliche* de Freud, sem dúvida o texto cuja tradução do título mais divergiu entre as línguas, uma nova tradução do texto para português fez uma provocativa escolha quanto ao título. O texto que em outras línguas teve o título traduzido para: “L’inquiétante étrangeté”, “L’inquiétante familier” e “L’inquiétante” em francês; “Lo siniestro” e “Lo ominoso” em espanhol; “Il perturbante” em italiano; “The uncanny” em inglês; e em português “O estranho” e “O inquietante”. Em razão de seu centenário, foi

traduzido por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares como *O infamiliar*, encantadora e provocativa palavra-conceito, palavra inventada que entre as traduções já realizadas para o português melhor exprime morfológica e semanticamente o que está posto no título do ensaio de Freud *Das Unheimliche*.

*Das Unheimliche* foi o primeiro texto de Sigmund Freud lido por mim, me recordo de na altura ter ficado tocado pela proposta do autor, discutir sobre aquilo que por vezes é deixado de lado das discussões estéticas, aquilo que extrapola ao belo, harmônico e equilibrado; o texto de Freud se propunha a discorrer justo sobre o contrário, sobre aquilo que toca no desequilibrante da arte; antes disso: me recordo de recorrer a uma professora estudiosa e atenta à psicanálise e perguntar pelo melhor caminho a ser trilhado quando se deseja ler sobre o assunto e a resposta não poderia ter sido diferente: “*a psicanálise não tem bem por onde se começar, acho que debes começar por aquilo que mais te atrair*”, pois bem, esse começo se deu pelo “O estranho”, assim intitulado na altura em que eu havia lido pela primeira vez o texto. Alguns anos depois lembro de ter ficado surpreso em ouvir as pessoas se referindo ao texto como “O inquietante” e supus que uma nova tradução circulava entre os leitores do texto; mais surpreso ainda fiquei quando soube da tradução que seria lançada no centenário da obra, pensei: “*por mais alguns anos - 5, 10, 100 anos - os leitores farão referência ao texto do Freud com essa palavra nova, com essa palavra inventada... talvez com o passar do tempo, aliás, ela - por ter sido usada no título de um livro - deixe de ter essa marca de inventividade e passe a ser normalmente utilizada como se sempre tivesse existido*”. Ora, uma palavra nova não é apenas um acréscimo vocabular numa dada língua, é uma mudança no modo de pensar dos sujeitos. A noção d’*O infamiliar* me foi encantadora e provocativa justo por nela se presentificar aquilo que me ocorria ao ler *O estranho*: pelas relações que eu fazia como esse texto, por estar às voltas do estranhamente familiar na ordem da língua.

Em seu texto Sigmund Freud discorre sobre um sentimento ao mesmo tempo familiar e aterrorizante, para tanto Freud se debruça principalmente sobre o conto fantástico *O homem de areia* de E. T. A. Hoffmann, autor alemão que Freud considera ter sido capaz como nenhum outro de criar esse efeito. A explanação realizada por Freud é ampla, o psicanalista aponta para o fato de esse sentimento ser possível tanto na vida cotidiana quanto na relação com as obras literárias, sobre isso Freud diz ser mais recorrente o sentimento do infamiliar no segundo caso do que no primeiro. Ao se lançar em seu rico e rigoroso percurso, Freud propõe

algumas fontes do sentimento do infamiliar: hesitação quanto ao estado animado ou inanimado de um corpo, castração, duplo, recalçamento, etc. assim o psicanalista demonstra que o inconsciente é estruturalmente duplo e que é por isso que algo pode se apresentar ao mesmo tempo familiar e estranho. Se não for demais - e digo isso pois minha passagem pelos estudos em psicanálise é bastante curta e experimental - não seria possível pensar no infamiliar na ordem da língua pela via daquilo que Freud aponta quanto à natureza do infamiliar, daquilo que um dia foi íntimo e familiar e posteriormente reprimido? E o que isso teria a ver com a língua? Ora, talvez o infamiliar na ordem da língua toque precisamente na relação do sujeito com as palavras que constituem e caracterizam a língua que fala, ou seja, as palavras que compartilha com seus vizinhos, mas que nem sempre falou ou compartilhou, antes: precisou aprendê-las, precisou aprender as palavras dos outros para receber o estatuto de sujeito de linguagem.

Ao ler o *GS:V* o leitor é obrigado a mobilizar menos as palavras e construções sintáticas que lhe são familiares em sua língua do que aquelas que pareciam ser incapazes de produzir, melhor: que não ousaria construir. Ainda que essas construções inusitadas ao bom falante sejam estranhas ou impensáveis, elas encontram conforto em curiosos territórios, e nisso Roman Jakobson foi categórico: essa subversão da língua é percebida, como apontou o linguista, na linguagem infantil, na patologizada e na linguagem dos poetas, sendo essa última a única manifestação subversiva da linguagem socialmente aceita; coisa que em mim resulta intrigante: ao primeiro resta o “aprender” e ao segundo o “falar certo”, portanto, são responsáveis por alguma angústia em seus pares, entretanto, na poesia a aceitabilidade se torna viável e aliás admirável; ora, aí encerro essa discussão que me escapa e não deixa de me provocar. João Guimarães Rosa ao criar uma linguagem estranhamente maravilhosa sacode a poeira do mundo ao legá-lo uma nova maneira de pensamento e portanto de existência, de acordo com Souza: *“Rosa nos abre um rasgo em nossas superfícies contínuas. Joga o leitor no estrangeiro tão próximo, no desconhecido ao lado da cama, no exílio do infantil que habita nosso fundo de quintal”* (SOUZA, p.02, 2006), Rosa faz rasgo e propõe novos horizontes de vida ao caminhar e guiar numa marcha no contra-fluxo das desgastadas repetições.

No ano de 2014 fui pela segunda vez para o estado de Minas Gerais, ainda que a causa principal da viagem não tenha sido conhecer a cidade natal de um dos escritores brasileiros que mais me provoca, me entristeci muitíssimo ao não conseguir devido a um

contra-tempo conhecer essa terra e essa gente e essa fala imaginada; retornarei assim que possível para os braços desse sertão.

## Outras Palavras

Esse ensaio foi embalado pelos paradoxais princípios do ordenar e do narrar; nesse ensaio me empenhei antes em escrever para saber do que escrever tão simplesmente aquilo que já era sabido, exercício vertiginoso.

Ainda que a borda do sertão seja transbordante e inalcançável: sempre se sai sabendo alguma coisa desse insertão. Se no início desse percurso hesitei frente a difícil tarefa de apresentar o escritor de Cordisburgo João Guimarães Rosa - se autor regionalista, se cônsul-adjunto numa Alemanha nazi, se irmão dos jagunços, se menino colecionador de insetos - confidencio aqui me sentir um pouco à vontade para determiná-lo como amigo simplesmente, meu querido Rosa. Suponho ser esse um dos maiores êxitos da escrita deste ensaio: conhecer um pouco mais daquilo que em algum momento era novo e estranho, conhecer um pouco mais de João Guimarães Rosa e de seu fértil *GS:V*. Embora me pareça ser permanentemente inviável afirmar familiaridade, pois do sertão sempre se sai sabendo bem pouco e lá tudo se revira.

Há quem tenha aprendido português para ler João Guimarães Rosa, de minha parte devo dizer se tratar mesmo do desaprender: desaprendi para lê-lo, desaprendi. Esse ensaio é não mais do que uma casa de palavras levantada pelo sopro d'um brincar sério sempre atento ao movimento. O sertão nos captura, mastiga e põe pra fora e não se sai como se entrou; se sai e sempre se está no meio beirando as margens.

## Bibliografia

- ARAÚJO, Homero V. A terceira margem sobre a qual se equilibra Riobaldo. In: *Conexão Letras*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FLORES, Valdir do Nascimento. MILANO, Luiza Ely. O que ainda se pode dizer sobre uma herança? Saussure e Jakobson. In: *Saussure, o texto e o discurso*. São Paulo: Parábola, 2016.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre som e sentido*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- \_\_\_\_\_. *As teses de 1929*. In: TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- LORENZ, Günter W. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda books, 2006.
- MATOSO CÂMARA JR, Joaquim. *História da linguística*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- MILANO, Luiza. O sertão em voz alta. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, maio 2017.
- MUKAROVSKY, Jan. *A Fonologia e a Poética*. In: TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- RÓNAY, Paulo. *Os vastos espaços*. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, Vilma. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de Saussure. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. “Tira dúvidas com Roberto Schwarz – entrevista”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n°. 58. São Paulo, 2000.

SOUZA, Edson Luiz André. O Insertão. In: Psicanálise e Arte nº 13: Associação Psicanalítica de Curitiba. Curitiba, 2006.

SOUZA, Edson Luiz André. Endo, Paulo. Sigmund Freud: ciência, arte e política. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das letras, 1993.