

*Estes silêncios estão  
cheios de outra  
música*

# *O romance se fez letra – a metaliteratura em Grande Sertão: Veredas*

Márcia Marques de Moraes | PUC Minas

*Resumo:* O ensaio pretende apontar como a estratégia narrativa da obra-prima rosiana, ao se valer de um diálogo virtual/monólogo interior, propiciando a intersubjetividade entre quem fala – o narrador épico e quem escreve – o narrador do romance, dramatiza a própria escrita do romance como gênero e como “pacto” com a ficção.

*Palavras-chave:* gêneros; narrador; teoria do romance; metaliteratura.

A crítica, ao tratar de uma das maiores estratégias narrativas do romance rosiano, que seria a projeção de um narratário virtual, cujas observações, respostas e suposições frente aos fatos, questionamentos e reflexões do narrador, só aparecem através das falas mesmas desse próprio narrador, tem nomeado tal procedimento de “operação de alta estética” (Candido, 1970, p.156) ou “esquema técnico” (Arrigucci, 1994, p.19) e o apontado como recorrente na produção de Guimarães Rosa.

O sinal inequívoco dessa construção se encontra naquele travessão inicial que resta como um travessão ímpar, diferentemente dos signos

da “paridade” que infestam as páginas do romance. Esquivando-nos, por ora, de mais essa “forma” rosiana a reiterar um “fundo”, ou, passando de Aristóteles a Saussure, mas, deixando de lado, esse significante reiterador de um significado, o travessão isolado só encontra seu par “semântico-etimológico” no signo “travessia”, última palavra do romance. Do travessão à “travessia” são quase 500 páginas, divididas, simetricamente, em dois modos de narrar diferentes.

O primeiro contempla avanços e recuos, marca-se por tempos muito misturados, pela constituição de uma subjetividade, ancorada em insistente busca de identidade, em que a figura materna é diadorínica, termo aqui forjado para representar um “por meio de”, um “dia”, prefixo grego que aponta para um “através”. Algumas travessias da história romanesca aí se dão por intermédio da figura da mãe, da figura feminina, como a emblemática travessia do São Francisco no encontro com o de-Janeiro, em que Riobaldo, levado pela mãe Bigri, conhece o Menino, o que o faz dizer que o São Francisco partiu sua vida em duas e, perplexo, continuar perguntando ao narratário, mesmo terminada a história romanesca, “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (Rosa, 1965, p. 86), pergunta que metaforiza a busca pelo sentido da vida.

O segundo modo caracteriza-se pela narrativa mais linear, por um tempo mais cronológico e trata, basicamente, da marcha jagunça em função do projeto de vendeta. Nesse segundo momento, o narrador busca a construção de uma identidade jagunça para se inscrever, como societário, naquela comunidade, norteador, agora, pela função paterna, representada pelo padrinho Selorico Mendes (pai “real”), por Joca Ramiro (pai “simbólico”) e por Zé Bebelo (pai “imaginário”), numa analogia à nomenclatura laciana.

Essa “dupla” narrativa seria, também, uma outra figuração das muitas misturas do romance, já exaustivamente apontadas pela Crítica: da poesia e da prosa; do lírico e do épico; de muitos gêneros e formas, com destaque para a epopéia e o romance e para o romance e a história romanesca; do mito e da história; da oralidade e da escrita; de tempos históricos diversos; de espaços múltiplos, naquela geografia de um sertão que é o mundo.

Tais misturas que confundiam tanto Riobaldo levaram a Crítica a perceber, em *Grande Sertão: Veredas*, a idéia de uma coisa dentro da outra, como matriz formal do romance (Galvão, 1986.), apontando o movimento de saída, de travessia mesma; ou, de um ponto de vista mais processual, “a perspectiva histórica da mudança” (Arrigucci, 1994, p.16); ou, ainda, mais restritivamente,

uma travessia da história do Brasil (Bolle, 1997/1998 e 2004; Starling, 1999 e Roncari, 2004)

Aqui e agora, no entanto, gostaria de me fixar em uma das misturas apenas: a de narradores, interpretando-a como figura de um processo, como perspectiva de mudança, mudança, porém, que não implica um cessar de movimento que se substitui por outro, mas que aponta a convivência de diferentes, de modo a se flagrar o processo perspectivado. Aliás, era isso que Riobaldo afirmava: “Tudo é e não é”, ao mesmo tempo, simultaneamente, a quebrar a lógica binária e a atizar a “megera cartesiana”, como tem enfatizado Eduardo Coutinho (Coutinho, 2001).

Nesse sentido é que vamos encontrar, no romance, os dois tipos de narradores clássicos: o narrador benjaminiano, o tradicional narrador da experiência, o jagunço Riobaldo, responsável, em *Grande Sertão: Veredas*, pela “contação” oralizada das campanhas jagunças, pelo vezo épico da narrativa mitigada de heróis de todo tamanho, conforme a *Poética* aristotélica; e o narrador do romance, aquele a que se dedicou Adorno, o narrador da existência, o perplexo narrador Riobaldo, a perguntar-se a si mesmo e a seu interlocutor, insistentemente, pelo sentido da vida, e cujo tom, marcado pelo subjetivismo, “solapa o mandamento épico da objectualidade” (Adorno & Horkheimer, 1980, p. 269), e chega a insinuar a impotência do relato.

Esse narrador do romance se desdobra em muitas representações na obra-prima de Guimarães Rosa: ele não se representa só no “eu” de Riobaldo que comenta os acontecimentos e se expõe ao narratário; ele se apresenta, ainda, como o interlocutor, numa das muitas acepções que aquela estratégia, a que já me referi no início deste texto, propicia. Explico. Se o diálogo encetado pelo narrador rosiano é virtual, como dissemos, não se mostrando nunca o discurso direto do narratário e apresentando-se como máscara de um monólogo interior, o interlocutor pode ser o próprio Riobaldo, o outro de si mesmo ou seu *alterego*. No texto do romance, aliás, esse interlocutor encarna o cidadão de “suma doutoração”, o letrado que anota, anota em cadernetas e enche quantidades diversas de páginas, dependendo do episódio que o narrador épico lhe transmite. Assim, metaforicamente, aqui está o narrador do romance, como forma escrita que deveu à invenção da imprensa seu prestígio e circulação; ladinamente, aqui está o escritor João Guimarães Rosa, atravessando, hitchcockianamente, a tela/página, cena de seu romance, se considerarmos não apenas os dados biográficos do escritor que fazia

anotações em suas cadernetas de viagem, como, ainda, a recorrência da estratégia narrativa de Rosa de semear, aqui e ali, em seus textos, marcas de autor empírico.

Assim se encontram, no romance, os dois narradores clássicos: o narrador que conta e o narrador que escreve e que, além de muitos disfarces de que se valem, brincam, todo o tempo, de troca de lugares. Some-se a isso o fato de que essas inversões, que poderiam também ser incluídas nas reversibilidades lidas por Candido (Candido, 1978) não param aí: acabam atingindo autor e leitor, em mais um dos muitos desdobramentos daquela “operação de alta estética” ou “esquema técnico”, a que me referi. É que esse procedimento, associado às estratégias de construção do romance que destaquei, faz que também se troquem os papéis de narrador/ autor e leitor, de quem narra/ escreve e quem lê: ora, se há um interlocutor escrevendo e se o resultado dessa escrita pode ser lido como a própria materialização do romance *Grande Sertão: Veredas*, passamos nós, leitores do romance, ao lhe imprimirmos a nossa leitura, a assumirmos um “eu”, cuja função dêitica de só apontar e não nomear, faz que seja “eu” aquele que oraliza a fala atribuída ao “eu”, aquele que se diz “eu”

Em vista disso, a distância estética entre narrador e leitor, além de ser quebrada com o entrelaçamento do comentário à ação, como observa Adorno, fato também reiterado no *Grande Sertão*, em que as inúmeras reflexões podem colar-se ao eu do narrador e ao tu do narratário, que não aparece de viva voz, é ela, a distância estética, diminuída, ainda, com a reversibilidade das funções narrador/autor/ narratário/leitor. Segundo o próprio Adorno “esta [distância estética] era inamovível no romance tradicional”, e a proximidade narrador-leitor “rebenta[ria] a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida” (Adorno & Horkheimer, 1980, p.272). É dessa e com essa forma que o romance rosiano aponta, em grau elevadíssimo, sobretudo para o tempo de sua produção, a quebra da distância estética, de que nos fala Adorno.

Assim, a polifonia se concentra no recurso estético de projeção do interlocutor virtual, que multiplica as possíveis vozes do narratário que ora reflete ora refrata a voz do narrador, como espelho e como eco, recursos, aliás, mimetizados na escrita, sobretudo do episódio da Casa dos Tucanos.

Aquele texto que aponta o espelhamento entre Riobaldo e Bebelo, reiterando as reversibilidades e misturas do romance, através das projeções do narrador e herói problemático, é antológico para tratar a questão mesma da escrita, escrita como suporte essencial do romance.

Lembre-mo-nos de que a escrita dos bilhetes, solicitados por Bebelo, a serem enviados aos homens do governo, levam Riobaldo a pensar em traição. Essa traição é, no enunciado, traição mesmo, de vez que pairam dúvidas sobre a fidelidade de Zé Bebelo aos ideais jagunços. No entanto, o signo “traição” possibilita que se o leia como “tradução”, de mesma raiz e que, etimologicamente, significando “passagem”, pode acoplar-se como significante ao significado “passagem de um a outro (do poder paralelo ao poder oficial) ou de um código (lingüístico) a outro” (Morais, 2006).

Parece fora de cogitação a propriedade dessa leitura metalingüística e metaliterária de *Grande Sertão: Veredas*, a que se acrescentaria outro argumento: imediatamente após os Tucanos, depois de passarem pelo Sucruíú, pelos catrumanos, pela fazenda do Habão e de deparar com as desigualdades do mundo, ecoando a própria teoria do romance de Lukács, para quem o objeto do romance seria o mundo dividido entre exterioridade e interioridade, fraturado em relação ao mundo épico grego, Riobaldo vai ter às Veredas Altas ou Tortas ou Mortas onde se dará o pacto, o estranho pacto, objeto de angústia em todo o romance, cuja epígrafe e mote é “o diabo na rua no meio do redemoinho”, dito, redito, perguntado e apontado como significante. A estranheza desse pacto para o narrador que vive de se perguntar se ele aconteceu reside, exatamente, no fato de o trato ter sido oral e de não ter sido escrito com o sangue, conforme rezam as condições de pactos demoníacos na cultura popular, segundo Arroyo. (Arroyo, 1984, p.225-251). Ainda uma vez, ficam patentes a mistura e o embate entre oralidade e escrita e, portanto, entre o épico e o romance “como epopéia burguesa”, conforme Lukács, apropriando-se de expressão hegeliana. Isso encontraria sua expressão no diálogo entre formas, no duplo modo de narrar. Através de figurações como essas é que o romance rosiano contemplaria a “perspectiva histórica de mudança”, lida por Arrigucci: a passagem do mito à história; do mundo redondo e inteiro para o mundo fendido; da sociedade sem classes que não conhecia a cisão exterioridade/interioridade para a sociedade burguesa. Muitas vezes, em brevíssimas referências, que passariam despercebidas a uma leitura apressada, signos dessas passagens surpreendem o leitor. É o que acontece, por exemplo, na mudança de nome do lugar mítico, a “Guararavacã do Guaicuí” que passa a chamar-se “Caixeirópolis”. Essa constatação dá um tom nostálgico à fala do narrador: “mas não tem mais, não encontra – de derradeiro, ali se chama é Caixeirópolis (...). Agora, o mundo quer ficar sem sertão. Caixeirópolis,

ouvi dizer, Acho que nem coisas assim não acontecem mais. Se um dia acontecer, o mundo se acaba.” (Rosa, 1965, p.220) e mais adiante, “ Deixamos para trás aquele lugar,que disse ao senhor, para mim tão célebre – a Guararavacã do Guaicuí, do nunca mais” (Rosa, 1965, p.228).

Voltemos, no entanto, à questão do pacto, lembrando-nos de que, se o romance é “forma escrita ligada ao livro e ao desenvolvimento moderno da imprensa” (Arrigucci, 1965, 24), o pacto figuraria, por conseqüência, o momento em que a linguagem falada, o fluxo da fala do narrador oral, defronta-se com a escrita. Pode parecer paradoxal, à primeira vista, essa dedução já que o pacto de Riobaldo foi exatamente um “pacto nu”, apalavrado, sem documento algum, contrariamente ao do Hermógenes que, “positivo pactário”, assinou o pacto e o selou com sangue. (Arroyo, 1984, p.225-251). No entanto, essa pode ser ainda uma razão para se advogar, a partir dali, a necessidade mesma da escrita, pois que a dúvida sobre o possível trato só poderia ser armada em função de sua não inscrição gráfica.

Aliás, esse dialogismo oralidade/escrita veio sendo reiterado ao longo da narrativa, matreiramente, pelo narrador/autor; além disso, a escrita, como se viu, é solicitada explicitamente ao “senhor”, o interlocutor, que deve anotar, escrever, encher caderneta e até pôr enredo, quando se fecha a primeira parte da narrativa: “Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo” (Rosa, 1965, p.234), é o que diz Riobaldo, depois de deixar a Guararavacã. Registre-se, a título de curiosidade, que Willi Bolle já vira, no cenário do pacto, “veredas que se bifurcam, e correm em paralelo (...) um micromodelo da Mesopotâmia (‘país entre dois rios’), onde, no limiar da proto-história e da história, foram criadas as primeiras cidades (entre elas, a cidade de ‘Ur’) e onde foi inventada a escrita”. O crítico acrescentou, em nota, que tal fato fora lembrado no conto “São Marcos”, de *Sagarana*. (Bolle, 1997-1998, p.38).

O pacto, ainda, enuncia signos de um desnascer e nascer de novo, de um re-nascimento. A leitura das páginas desse episódio é pródiga em figuras que reiteram tal idéia. Vejamos algumas delas.

Durante o rito, surge para Riobaldo uma lembrança antiga: a “de um rio que viesse adentro a casa de meu pai”, cujas imagens do “rio”, do “adentrar-se” e da “casa de meu pai” conduzem, naturalmente, à cena primitiva, a um momento original e fantasmático. A essa metáfora se segue um outro desejo de Riobaldo, lido no pacto: ele confessa-se desejando que a noite o

aninhe como “um corpo de mãe, pronto de parir”, sugerindo voltar a um princípio, a um primórdio. “Despresencie!”, ele diz e completa: “Aquilo foi um buracão no tempo.” (Rosa, 1965, p., 320). São inúmeras as figurações do nascer: a visão é esgazeada em “branquejavam aqueles grossos de ar que lubrinam, que corrubiam (...) Garoa da madrugada”; há um movimento de saída e chegada, expresso em “por um caminho sem expedição, saí, fui vindo embora”; as sensações experimentadas são indefinidas: “o tanto friúme” cruza-se com a “forte sede”, e Riobaldo é tomado por um torpor e uma moleza, sentindo a solidão no próprio corpo desgarrado: “Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão de uma friagem assim” (Rosa, 1965, p.320).

Com o diabo ele troca um “ficar sendo” por um “ficar permanecendo”, assumindo um estar-no-mundo e uma realidade que o rodeia e a que ele pertence. Riobaldo ainda clamará pela completude querendo: “- Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (Rosa, 1965, p.318), “coisa” como aquele estado primordial, sem sequer representação de palavra, e o texto do pacto confirma: “isso não é falável” (Rosa, 1965, p.319).

Se a “Coisa” freudiana (*Das Ding*) remete ao inconsciente, aqui, no Pacto, mostra a angústia da completude perdida, da divisão instituída, da própria escrita como ilusão e perda da coisa e, por que não, do adeus ao mundo redondo e completo da narrativa épica à assunção da divisão da modernidade; da fratura da narrativa do romance que, não tendo o que narrar, pergunta-se pelo sentido da vida.

Aí se insinua o herói problemático lukácsiano, lido por Arrigucci, para quem a “perda definitiva de Diadorim significa a necessidade de reconciliação do homem sem certezas (...) com a realidade concreta e social onde deve levar até o fim os seus dias” (Arrigucci, 1998, p.25). Assim, para o crítico, Riobaldo vive “a divisão entre a interioridade do herói e a aventura a que se lança em busca do absoluto”, sendo que, ao final da aventura no romance rosiano, fica patente, inclusive na forma, a divisão entre o mundo da ação e da contemplação.

Não é mesmo a arte, conforme Lukács, tentativa de recomposição daquela totalidade perdida, embora, nas palavras dele, a recomposição seja sempre um “apesar de tudo” em relação à vida? (Lukács, s/d 79-80). Esse herói, pois, agora cindido, personagem do “romance como epopéia burguesa”, precisa incorporar (ou incorporar-se a) um novo modo de narrar. Sob essa óptica, o pacto que, na linha da aventura épica, seria uma troca demoníaca da alma

para igualar-se ao Hermógenes e ganhar Diadorim, numa vertente metanarrativa, seria a convocação do *daimon* grego, para buscar, pela linguagem, indefinidamente, uma resposta quanto à verdade e ao sentido da vida: “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade”, finaliza Riobaldo a história romanesca (ROSA, 1965, p.454), prosseguindo, no entanto, o romance...

O pacto pode, pois, figurar mais um outro nascimento: o do próprio narrador do romance. Para Riobaldo o pacto seria um outro parto, nascimento ritualizado para a linguagem privilegiada de sua narração, o *Grande Sertão: Veredas*; vendendo sua alma para ganhar a autoria de uma obra-prima, reitera-se também o diálogo com a literatura universal.

Veja-se, portanto, como a questão do narrador ou narradores do romance rosiano, criados, magistralmente, através daquela “operação de alta estética” foi possibilitadora dessas projeções.

Mas a questão não pára nessa modernidade do romance. Como obra enciclopédica, na terminologia de Frye, ainda outras projeções poderão ser feitas, de sorte que, no romance rosiano se antecipam alguns modos de narrar da contemporaneidade.

Arme-se a questão a partir da teoria dos gêneros. Ora, na acepção original de gênero, em que o fundamento das distinções dos três gêneros se devia ao princípio da apresentação, as palavras poderiam ser apresentadas diante de um espectador e ter-se-ia, pois, o gênero dramático; poderiam ser cantadas ou entoadas e, aí, o lírico acontecia; ou, ainda, poderiam ser escritas para um leitor e, nesse caso, seria épico o gênero. Em Frye, se lê, inclusive, que “A base da crítica genérica, em todo caso, é retórica, no sentido de que o gênero é determinado pelas condições estabelecidas entre o poeta e seu público” (Frye, 1973, p.243). Mas é inegável que, em termos do princípio de apresentação, as distinções entre palavra representada, falada e escrita têm uma significação relativa, na “idade do prelo”, expressão apropriada de Frye e enfática, neste texto, pelo que venho sublinhando. Também por essa via, aparece, de novo, a questão do romance e, mais especificamente, do romance contemporâneo como gênero misturado. Dessa forma, tudo que se vem dizendo sobre o romance rosiano acaba encontrando respaldo também na própria teoria literária mais canônica. No entanto, é mister atentar, de novo, para aquele recurso gráfico e, mais que isso, icônico, do início do *Grande Sertão*, na medida em que ele instaura a proximidade entre as palavras e sua

audiência, confrontando-se o espectador com a personagem/ narrador; certamente, porque narrador, tal personagem instaura, pela fala ou escrita, a mediação entre autor e espectador/audiência/leitor; além disso, como esse narrador se dirige a outrem, falando de si mesmo, essas palavras, não por acaso, alinhavadas por cantigas, e, aqui, frise-se a enigmática Cantiga de Siruiz, são ouvidas pela audiência/ espectador/leitor. O romance, assim, pretende ser visto, ouvido e lido, como se vem insinuando.

Ora, se o cruzamento de gêneros já foi exaustivamente trabalhado pela Crítica, meu intuito aqui é deter-me no dramático, através, inicialmente, do travessão, como disse, estratégia, meio ilusória, é claro, dessa proximidade entre personagens e espectador. Segundo Lukács, no cotejo romance/ drama, o herói do romance, citando Goethe, seria “passivo ou não ativo em alto grau” e justifica: “a fim de que em torno dele se possa desenvolver em toda a sua amplitude o quadro do mundo, enquanto no drama o protagonista encarna a totalidade duma contradição social levada ao limite extremo” (Lukács, 1984, p. 9). Isso se marca, com veemência, quanto a Riobaldo, “jagunço letrado”, como o chamou Walnice Galvão, dividido entre a ação e a reflexão, entre a atividade e passividade e muito inclinado a esta, sobretudo no após pacto, como já adiantara Candido (Candido, 1978); ainda, em *Grande Sertão: Veredas*, a mescla drama/romance se percebe pelos movimentos de retrospectiva, próprios da epopéia, e pela progressão, um dos motivos do drama.

Outras marcas do gênero dramático são recursos, cuidadosamente, buscados e trabalhados por Guimarães Rosa, na arquitetura de sua obra-prima. Para citar apenas alguns, lembro, por exemplo: a gestualidade “mostrada”, “apontada” através da descrição e da narração mesma, quando poderia ser só nomeada - dois momentos a serem examinados: no encontro com o Menino e no Julgamento de Bebelo (Moraes, 2001); o Julgamento, em si, é episódio dramático antológico, sem falar nas como que didascálias, marcando a entrada das falas de Riobaldo e Zé Bebelo, na Fazenda dos Tucanos, mimetizando, com “significantes” bem sensoriais, o reflexo (espelho) e a refração (eco) entre os dois jagunços.

Com essa ênfase, quem sabe, excessiva, nas marcas do gênero dramático do romance rosiano, o que se objetiva, basicamente, é sublinhar a colocação *in praesentia* das vozes do texto, ainda que misturadas à voz daquele narrador clássico e híbrido. É que esse recurso parece ser recorrente nas narrativas da contemporaneidade: nelas há um narrador orquestrando vozes de outros

narradores que se apresentam por si mesmos e se misturam, apagando, cada vez mais, o/um narrador canônico, sujeito que parece estar, cada vez mais, sofrendo o *fading* barthesiano.

Essa seria, inegavelmente, uma estratégia que sobreleva também a linguagem, fazendo dela aquilo que Drummond cantava, “à procura da poesia”: “A poesia (não tires poesia das coisas) / elide sujeito e objeto”; assim, parafrazeando-o, é preciso que se diga: “Penetra surdamente no reino das palavras. Lá estão os sujeitos que esperam ser escritos” (Drummond, 1985, p.111-112); ou lembrando Adorno, ao buscar o encontro ente lirismo e sociedade: “As mais altas formações líricas são (...) aquelas em que o sujeito, sem resíduo de mera matéria, soa na linguagem até que a própria linguagem ganha voz” (Adorno & Horkheimer, 1980, p.198).

É nesse lugar, ainda, o da linguagem feita poesia, que caberia o mundo misturado de Riobaldo, em que “tudo é não é”; nela é possível a assunção das contradições, dos paradoxos, não narrados, mas apontados, dramaticamente mostrados, funcionando como dêixis desse mundo contemporâneo em que a convivência dos contrários retira do narrador a função de perguntar ou perguntar-se sobre o sentido da vida. A perplexidade se deslocaria para o leitor que, assistindo diretamente à cena, em meio às muitas vozes dramaticamente postas, protagoniza, ele também, a história, potencializando a forma do romance, de modo a dar conta do caráter cada vez mais contraditório da sociedade contemporânea.

Acresça-se a isso o fato de que tais recursos andam *pari passu* com a ciência lingüística que advoga o caráter interativo da linguagem e como sua função precípua, a intersubjetividade, pedra angular da construção de *Grande Sertão: Veredas*.

*Abstract: This essay aims at pointing out how the narrative strategy of the Rosiano masterpiece, when making use of virtual dialogue/ inside monologue, providing an intersubjectivity between who speaks (the epic narrator) and who writes (the novel's narrator), dramatizes the novel's writing itself as a genre and as a "pact" with the fiction.*

*Key words: genres, narrator, theory of the novel, metaliterature.*

Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

### Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Lírica e sociedade. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 193-208 (Coleção “Os Pensadores”)
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Modesto Carone. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p. 269-273 (Coleção “Os Pensadores”)
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1992. 149 p.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos/CEBRAP*(40). São Paulo: novembro de 1994, p. 7-29.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró-Memória/INL, 1984. 315 p.
- BAKHTIN, Mikhail. A interação verbal. In: *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Larud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. 1997. p.110-127
- BARTHES, Roland. “Fading”. In: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p.107
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras escolhidas. Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-211.
- BÖLLE, Willi. O pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou lei fundadora? In: *Revista USP*, São Paulo (36): 26-45, dezembro/fevereiro 1997-98.
- BOLLE, Willi. *grande sertão.br* São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004. 476 p.
- CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1978. p.119-139.
- CÂNDIDO, Antônio. Jagunços mineiros. De Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 135-160.
- COUTINHO, Eduardo Faria. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em *Grande Sertão: Veredas*. In: DUARTE, Lélia P.; ALVES, M. Theresa Abelha. *Outras margens*. Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUCMinas, 2001. p. 37-48
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Nova Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. p. 110-111.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973, 362 p.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, 132 p.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença: s/d., 203 p.
- LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984 (Apostila).
- MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas*. Literatura e psicanálise em *Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica / PUC Minas, 2001. 175 p.
- MORAIS, Márcia Marques de. “Traições e ‘Traição...’ - reticências no *Grande Sertão: Veredas*”. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais. Guimarães Rosa 50 Grande Sertão: Veredas* (edição especial. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, maio/2006. p. 26-28.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. O amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP/FAPESP, 2004. 348 p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 460.

STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil*. Teoria, política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Iuperj / UCAM / Revan, 1999. 190 p.

SCHWARZ, Roberto. Grande Sertão: a fala e Grande-Sertão e Dr. Faustus. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 37-51.