

PRISCILLA SAMANTHA BARBOSA VERONA  
05.2.3096

A LINGUAGEM DE JOÃO GUIMARÃES ROSA  
E O ASPECTO MIMÉTICO DE SUA FICÇÃO

Mariana  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais/ UFOP  
2010

PRISCILLA SAMANTHA BARBOSA VERONA  
05.2.3096

A LINGUAGEM DE JOÃO GUIMARÃES ROSA  
E O ASPECTO MIMÉTICO DE SUA FICÇÃO

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof.Dr. Marco Antonio Silveira

Mariana  
Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Ciências Humanas e Sociais  
2010

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os que contribuíram: ao professor Marco Antonio, pelo grande apoio; à minha família, pelo incentivo; à minha eterna República Zona, por fazer a diferença; a todos os amigos, pela alegria nas horas difíceis; ao Fernando, pela presença. Especialmente, à minha querida Karen, que já se faz em ares do encanto, por me iniciar no grande Guimarães Rosa.

## SUMÁRIO

Introdução	05
1. Considerações sobre a Literatura	05
1.1. Mimesis	07
1.2. Sobre o discurso poético e a possível representação do fenômeno	10
2. A Linguagem de Guimarães Rosa e os múltiplos significados de sua fala	17
2.1. A Linguagem do indizível na ficção	24
Conclusão	30
Referências Bibliográficas	31

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema a linguagem poética de João Guimarães Rosa e o aspecto mimético de sua ficção. Em especial será focalizada a obra literária *Grande Sertão: Veredas*, que será analisada tanto em sua multiplicidade de significados como em sua singularidade semântica. O autor, em sua construção literária, faz emergir uma espécie de realidade da linguagem que é explicitada pela própria língua; essa medida poética é o que irá articular os aspectos da vivência humana com a ficção estudada.

A linguagem roseana será analisada à luz do conceito de mimese, entendido como o estado que a língua assume para que o fenômeno vivido seja representado nas feições da literatura. O discurso poético sutil de Guimarães Rosa reaviva as estruturas fundantes do imaginário do leitor, tendo o poder de inseri-lo no íntimo do instante vivido por seus personagens. O fenômeno da experiência humana é representado através de sua poética.

### 1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA

A literatura enquanto fenômeno estético consiste numa manifestação cultural. Pode também significar a possibilidade de se entender o homem, seja em sua historicidade, seja em sua visão de mundo. Entretanto, por mais que a literatura, via de regra, seja criada sem compromissos com a verdade dos fatos, ela age dando formas a um mundo singular, reinventado, que pode ser marcado ou não por elementos verossímeis.

Segundo Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade*, se por muito tempo o valor e o significado de uma obra dependeram de sua capacidade de expressar ou não aspectos da realidade, com o tempo chegou-se à conclusão oposta: a matéria e a veracidade da obra seriam, de fato, algo secundário e sua importância estaria nas operações formais que lhe confeririam uma peculiaridade e a livraria de condicionamentos sociais<sup>1</sup>.

A arte, para Antonio Cândido, especialmente a literária, divide-se em dois grupos: arte de agregação e arte de segregação. Enquanto a primeira busca incorporar-se ao sistema simbólico e utiliza formas já estabelecidas para se expressar, a segunda tenta renovar os sistemas simbólico criando novos recursos expressivos. Para Antoine Compagnon, por sua vez, existem os literatos que contribuem para manter o aparelho ideológico do Estado, bem como também os subversivos que buscam romper com a ordem natural das coisas. A literatura, assim, pode estar tanto em acordo quanto em desacordo com a sociedade<sup>2</sup>. Os processos de onde advém tal divisão emergem dos fenômenos sociais de integração e

<sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.p.13

<sup>2</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001, p.98,99

diferenciação. A integração implicaria o conjunto de fatores que acentuam no indivíduo a participação nos valores comuns da sociedade, ao passo que a diferenciação acentuaria as peculiaridades e as diferenças dos indivíduos.

O aspecto regionalista que marca a narrativa literária de Guimarães Rosa, além de dar ênfase à paisagem geográfica, adquire novas dimensões - como, por exemplo, a que diz respeito ao ser humano em seus conflitos existenciais, retratada em *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*. Muitos de seus personagens revelam-se, ao mesmo tempo, de forma universal e singular. Se aparecem como seres humanos em busca de suas verdades e de si próprios no decorrer de uma travessia, também revelam para o leitor, através da linguagem, suas particularidades, seus aspectos regionais, sua cultura, seus costumes, suas crenças e principalmente seu universo interior.

João Guimarães Rosa causou uma grande inovação na literatura brasileira, pois conseguiu abordar, em sua construção lingüística e, sobretudo, através da narrativa poética, aspectos da experiência humana, tornando o leitor participante da experiência retratada em sua obra. Como afirma Compagnon, “o leitor é o lugar onde a unidade do texto se produz”<sup>3</sup>. Sua literatura é marcada pela presença da verossimilhança, os elementos verossímeis sendo entendidos pelo leitor como algo passível de acontecer. Além disso, sua linguagem é, segundo Alexandre de Amorim Oliveira, uma demonstração da arte enquanto *mimesis*. Para Oliveira, Rosa parece conceber a mimesis não somente como similitude da realidade vivida, mas também como possibilidade da produção do novo, uma invenção. Sua palavra seria, então, o instrumento de criação artística que possibilita uma espécie de metamorfose semântica no decorrer da narrativa, trazendo sempre a noção de algo novo<sup>4</sup>.

Essa noção da arte literária como fundadora de realidades também está presente em Blanchot. Segundo Nara Girotto, Blanchot

desconstrói a idéia de que a literatura é um meio de chegar ao mundo e propõe, contrariamente, que a palavra literária seja instauração de mundos, de eventos plenos de real. Contudo, nesse movimento, a literatura funda sua própria realidade, isto é, cria um outro mundo do mundo<sup>5</sup>.

A ficção, ou seja, coisa imaginária, fantasia, criação, quando está em função mimética, tem o poder de reproduzir em narrativa o que o próprio leitor vivencia. Guimarães Rosa, ao

<sup>3</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte:Ed.UFMG, 2001,p.149

<sup>4</sup> OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *Armadilhas da sedução em Meu tio o Iauaretê*. Rio de Janeiro, Doutorado em Literatura Comparada pela UERJ, 2009. Disponível em:

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0084.html> . Acessado em 15 de agosto 2010

<sup>5</sup>

GIROTTTO, Nara Lúcia . Blanchot. Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: *II Colóquio Leitura e Cognição 2*, Santa Cruz do Sul, 2008 Disponível em: <[http://www.unisc.br/cursos/pos\\_graduacao/mestrado/letras/anais\\_2colquio/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2colquio/convergencias_palavra_literaria.pdf)>.

utilizar-se desse recurso literário, estabelece em sua narrativa a relação de uma ficção com os elementos da experiência humana em determinado contexto cultural, marcado por crenças e valores singulares. Em *Grande Sertão: Veredas*, é representado todo o misticismo do sertão, que se alicerça na religiosidade e baseia-se nos dois extremos, bem e mal, Deus e Diabo. Esse misticismo, contudo, também é marcado pela crença dos personagens em mitos e entidades.

Em obra prima, Rosa constrói a narrativa literária propondo e, ao mesmo tempo, reconhecendo a essência fluida e desconexa da vida dos homens. Com sua linguagem nebulosa e ambígua, ele confere à literatura um caráter de contestação das concepções tradicionais da realidade. Os recursos utilizados por João Guimarães Rosa proporcionam a conexão com um referencial imagético envolvente.

### 1.1. Mímesis

Desde a *Poética* de Aristóteles, o termo mímesis – imitação ou representação designa relações entre literatura e realidade. Como lembra Luiz Costa Lima,

A mímesis grega, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social.<sup>6</sup>

A teoria literária, contudo, há muito questiona a mímesis insistindo na autonomia da literatura frente à realidade e ao referente.

Enquanto a mímesis aristotélica tem por critério a verossimilhança em relação ao sentido natural, para os modernos ela tem por critério a verossimilhança em relação ao sentido cultural. O princípio aristotélico afirma que toda arte é imitação, feita com ritmo, linguagem e harmonia; os imitadores agem mimeticamente através da linguagem, os homens praticando alguma ação no intuito de imitar a experiência humana. Esse princípio, que, segundo Aristóteles, é comum a toda criação artística, está intimamente ligado à mímesis, podendo ocorrer por meios diversos e de modos diversos. Quanto aos objetos a serem representados, são normalmente os homens em suas ações na realidade; e os modos através dos quais eles são representados são o narrativo ou o dramático. O modo narrativo ocorre quando o autor não enuncia nada (a não ser nas entrelinhas), mas, sim, seus próprios personagens; no modo dramático, o autor narra.

A causa natural da mímesis para Aristóteles estaria no fato de que o imitar é algo inerente ao homem, que pela imitação apreende suas primeiras noções: “os homens se comprazem do imitado”<sup>7</sup>. A arte, sendo para ele a imitação da natureza humana, tem função

---

<sup>6</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p.43

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.10.

de representar o que é vivido pelos homens no mundo. Podemos incluir a arte literária nessa esfera da narrativa mimética, pois os personagens literários, em alguns casos, assumem certo caráter em suas ações e discursos, dando origem a uma experiência ou situação repleta de verossimilhança. “Importa, por conseguinte, aplicar os maiores esforços no embelezamento da linguagem, mas só nas partes desprovidas de acção, de caracteres e de pensamento (...)”<sup>8</sup>. Em Aristóteles, a mimesis representa algo que está muito ligado à natureza, e uma obra de arte pode alcançar a perfeição se em sua criação a técnica for utilizada como forma de conhecimento. A mimesis é, então, uma potencialidade que partilha das leis que governam a *physis*, a natureza. É dentro da *physis* que se constitui o fazer humano.

No pensamento grego sobre a mimesis, também se incluem os pitagóricos, que viam o processo mimético como a expressão dos estados emocionais do homem e a liberação ocorrida no momento da representação dessas emoções. Na Antiguidade, a princípio, o conceito de mimesis estava ligado à dimensão da dança e da música, significando expressão e relacionando-se pouco com a questão da imitação. Para os pitagóricos, a mimesis em sua origem descrevia as danças que eram ofertadas ao deus Baco, pois elas eram a principal forma de expressar os estados psíquicos; na chamada dança de Baco, ocorria a liberação dos temores humanos por meio da catarse. Nessa época, a idéia original que representava a mimesis era a imitação dos seres animados - animais e homens - pelo corpo e pela voz, e não por artefatos como pinturas ou estátuas. *Mimos* representava o ator da dança que cultuava Baco. Sendo assim, a mimesis significaria a própria dança através da qual a cura ou a purificação catártica se realizava<sup>9</sup>. Assim, *miméisthai* implicava a atividade do imitar, *mimos* eram as pessoas encarregadas dessa arte, *mimetikos* representava algo que podia ser imitado e, por fim, *mimesis* consistia no resultado desse processo de imitação.

Da Antiguidade até os tempos modernos, foram sendo questionados os limites das teorias clássicas a respeito do processo de criação artística. Na Modernidade, multiplicam-se os discursos contra a tradição metafísica da arte e a existência de uma identidade entre o ser e a natureza. Dessa maneira, a obra artística passou a ser vista não propriamente como imitação da natureza, mas como representação que pode re-significar ou até mesmo inventar determinada realidade.

Para Luis Costa Lima, a mimesis está ligada ao princípio de re-significação da realidade, o produto mimético consistindo no microcosmo interpretativo de uma situação humana que é agenciado pelo imaginário. A mimesis tem o poder de unir o pensamento ao

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Op. cit.*, p.31

mundo numa rede simbólica, e se caracteriza por uma permanência que é sempre mutante. Acontece no ato mimético, segundo o autor, uma espécie de prosa crítica das feições assumidas pelo real. Nesse sentido,

Ser capaz de mimesis é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos, e da matéria da nossa contemporaneidade, extrair um modelo de ser, uma forma que nos acompanha além da destruição da matéria.<sup>10</sup>

Noção, esta, muito diferente do conceito aristotélico, que prevê a imitação da natureza como ela é.

O signo mimético seria, para Costa Lima, um significado da realidade retrabalhado. Vale lembrar que o conceito de realidade por ele utilizado implica a potencialidade de significações que desperta e se descobre através da linguagem. Como também afirmou Heidegger, a linguagem poética tem o poder de descongelar as estruturas lingüísticas que fazem parte do senso comum, dando origem a um processo de desvelamento da substância do real. O produto mimético pode interpretar uma situação humana ao utilizar a matéria histórica e o contexto cultural como fio condutor. Se a mimesis não é imitação como em Aristóteles, não pode ser confundida com o princípio que a originou: o significado da matéria que a constitui pode ser notado por sua semelhança com uma dada situação externa, mas não representa por inteiro esta situação; sendo substituído por outro quando a mimesis pertencer a um quadro histórico distinto. Por isso, estando a mimesis ligada à permanência do mutável, o sistema simbólico atua como o contexto em que esse processo de re-significação ocorre, cada tempo histórico, com sua singularidade, fazendo parte da construção mimética.

Assim o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. A situação histórica funciona portanto como o possibilitador do significado que será alocado no texto.<sup>11</sup>

Para Costa Lima, estando a obra, no momento da experiência estética, em condição de significante, o leitor lhe empresta seu sistema de significados. Ocorre, então, nesse momento, que a situação histórica permite a criação de um sistema de significados que assumem formato ficcional: “Toda concepção de mimesis se liga a uma concepção do conhecimento do mundo”<sup>12</sup>. A mimesis tem o poder de, abstraindo o singular, alcançar a representação propriamente artística, que se caracteriza pelo concreto. Desse modo, é possível alcançar uma melhor compreensão da experiência humana e do vivido. A arte faz aparecer em plenitude a natureza das coisas, e esse processo fenomenológico ocorre no momento de assimilação e re-significação da linguagem por parte do leitor.

<sup>10</sup>COSTA LIMA, Luiz. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>11</sup>COSTA LIMA, Luiz. *Op. cit.*, p.81.

<sup>12</sup> Idem.

## 1.2. Sobre o discurso poético e a possível representação do fenômeno

O objetivo desta seção é traçar as dimensões da idéia de discurso e, a seguir, focalizar o discurso poético com o intuito de analisar alguns de seus aspectos primordiais. Perpassando brevemente seu caráter ontológico, desejamos indicar a importância da construção lingüística como algo capaz não só de mediar a relação dos homens com a sua realidade, mas, sobretudo, de oferecer diversas tonalidades ao real.

A construção lingüística que antecede o discurso é, segundo Martin Heidegger, um instrumento para o melhor entendimento do universo. Os filamentos do real, segundo o filósofo, estão sempre se mostrando e, por isso, podemos tentar desvendá-los a partir da linguagem. As coisas, antes de serem fundamentalmente presentes no mundo exterior, estão presentes no mundo simbólico da linguagem - para sermos mais exatos, no interior da palavra que nomeia as coisas. A presença de uma substância criadora dentro da palavra acaba por tornar tal realidade simbólica acessível. Para Heidegger, é quando a palavra se “torna coisa” (*be-dinget*).

Nessa forma de conhecer, segundo Heidegger, uma possível espécie de arquétipo novo e primitivo é originada numa parte do pensamento que ele chamou de nada - o qual é criativo. Ao construirmos inicialmente um discurso, ou seja, ao darmos início às formas de pensamento buscando formular idéias, acontece algo que, embora não possa ser pensado, é o que faz e torna possível o pensamento. Esse algo “não pensável”, que nunca poderá ser pensado, é, pois, um nada, uma ausência de ser, um retraimento. Tal instância do pensamento poderá se mostrar um nada criativo, que viria a constituir a “causa” e a “coisa” do pensamento dos homens - causa e coisa essas que identificamos como o que “nos provoca ou nos é provocado”, podendo ser também o que nos incita a pensar o novo, a ter a idéia e fazê-la florescer<sup>13</sup>.

“O nada se contenta em negar tudo sem negar a si mesmo em sua negação.”<sup>14</sup> O nada é criativo e realça ao se manifestar, pois ele dá a tudo que há a possibilidade de originar-se no mundo - a história, os homens, a vida -, validando logo a linguagem como uma estrutura da existência, pois permite atribuir existência a algo.

A fenomenologia, ao buscar fazer revelações dos homens e dos fenômenos, do que pode vir a nos acontecer de diversas formas, busca compreender os fenômenos em sua unicidade, em seu momento e instante único. Para Heidegger, o discurso poético seria algo

---

<sup>13</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 1986, p.16

<sup>14</sup> HEIDEGGER, Martin. *Op. cit.*, p.16

capaz de descongelar as estruturas lingüísticas universais, que nos causam sempre a mesma impressão, impedindo-nos de estabelecer contato com o íntimo de um possível real; nesse sentido, o discurso poético tende a nos mostrar a realidade, “o primeiro das coisas”<sup>15</sup>. Tal linguagem pode nos colocar no íntimo do instante em que se dá o fenômeno real, diante do que é único e singular, a ponto de podermos experimentar isto (o fenômeno) através do discurso. A realidade se apropria do discurso poético e da dimensão artística para vir a ser aos nossos olhos: “a escritura da literatura é sempre discurso de uma língua”<sup>16</sup>, e embora a palavra não represente o real em si, ela se encontra numa dimensão dentro do real, sendo assim parte dele.

Se a linguagem é a “casa do ser” e o discurso pode refletir tal linguagem fundante (que tem capacidade de fundar e instaurar realidades), esta teria o poder de *des-velar* a essência e desencobrir o Ser do homem, o seu âmago, no mundo. Tal como Heidegger concebeu em *Ser e Tempo*, essa abertura (*offenheit*), pensada como uma clareira do ser (*Lichtung des Seins*), seria o lugar onde habitam pensadores e poetas. O acesso privilegiado ao ser aconteceria por meio da linguagem, e essa faculdade possui o extraordinário poder de manifestar o arquétipo da existência, fazendo advir o Ser à luz de sua realização plena. O discurso é onde se encontra parte do real e sua representação, não sendo, portanto, em sua totalidade, nem puramente real, nem meramente representativo - consiste ele em um artefato que alcança parte do real, porém re-significado aos nossos olhos.

No entanto, todas as coisas, por terem manifestado seu sentido, podem voltar à interioridade da consciência de si; é o que Heidegger afirma ao dizer que o discurso se remete para além ou aquém das palavras. Esse remeter não seria semântico, nem muito menos sintático. Quando o nada criativo deixa tudo originar-se, constitui-se a estrutura *ser-no-mundo*, capaz de alcançar (ou de se tornar) parte do real através de um discurso poético agindo como princípio fundante e instaurador de algo que se torna permanente com o passar do tempo. Poderíamos, quiçá, afirmar que essa forma de linguagem é o fundo que rege a História dos homens, pois tal linguagem seria utilizada por eles para fundar o que perdura e nomear as coisas naquilo que em si mesmas elas são.

A linguagem, ao mesmo tempo em que é percebida como instrumento para mediar e aproximar a relação do homem com a realidade, é, de forma superior, contemplada com o papel de dar forma ao pensamento e às idéias do ser. No entanto, resta saber até que ponto ela

---

<sup>15</sup>

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.p.318

<sup>16</sup>HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Ciência e pensamento do sentido, 2ªed., Rio de Janeiro: Vozes, 2002.p.49

formula os pensamentos, dando condições para que eles existam e o discurso se forme, e até que ponto condiciona o pensamento no momento em que pode vir a moldá-lo.

Como afirmou Hannah Arendt, o discurso tenciona colocar a dimensão intangível do mundo dos fenômenos dentro de uma tangibilidade que nos possibilite compreender a realidade. Ao mesmo tempo, atua e modifica esta última com o passar dos tempos e com o suceder das gerações. Arendt, ao valorizar a dimensão política e ética da condição em que os homens se encontram no universo, busca em Aristóteles a concepção de animal político: o homem é o único animal capaz de produzir um discurso e de afirmá-lo em sua singularidade diante da dimensão demasiado indeterminada em que se encontra. O discurso tem o poder de revelar algo do real e algo do interior dos homens; ao mesmo tempo em que a linguagem se faz um discurso poético, este se torna, então, o afirmador da existência em que estamos imersos<sup>17</sup>.

As obras de arte, para Arendt, “são as mais intensamente mundanas das coisas tangíveis”; elas adquirem representação própria, e a fonte de toda obra de arte está na capacidade de pensar do indivíduo. A faculdade do pensamento está intimamente relacionada com as capacidades humanas, principalmente a da criação discursiva, pois o discurso é o que tem o poder de publicar ao mundo algo que estava retido no interior humano. Num mundo em que todos os artificios humanos estão fadados a desaparecer, a arte tem o poder de permanecer como algo imortal, apesar de ser criada por mortais. A poesia tem como matéria vertente a linguagem e as emoções humanas, sendo a mais humana e a menos mundana das artes, e estando bastante próxima do pensamento que a inspira. A linguagem poética tem um ritmo próprio que faz com que a arte literária perdure, transformando-se em memória. Sua permanência e durabilidade podem ser mantidas mesmo sem o uso da página em que foi escrita; sua memorabilidade é o que indica sua durabilidade.

Segundo Heloísa Starling, Hannah Arendt viveu num momento da modernidade em que o passado se apresenta como irredutível e o futuro, imprevisível: o mundo é “cercado por uma mistura inextrincável de tradições muito velhas que não mais conseguimos decifrar e de experiências muito novas que ainda não conseguimos compreender.”<sup>18</sup> As reflexões de Arendt, nesse sentido, oferecem, sobretudo, um lugar privilegiado às narrativas de experiências políticas vividas pelas sociedades ocidentais. Porém, é possível estabelecer relações entre essa espécie de narrativa e a literária.

---

<sup>17</sup> ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p.192,193

<sup>18</sup> STARLING, Heloísa Maria Murgel. *A outra margem da narrativa – Hannah Arendt e João Guimarães Rosa*. In: MORAES, Eduardo Jardim; BIGNOTTO, Newton (org.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 246-261. (Humanitas) P.248

Podemos definir, então, dois tipos de autores. Um deles é aquele que constrói sua narrativa oferecendo sentido às possibilidades políticas do mundo moderno e contemporâneo, ao mesmo tempo em que tenciona provocar um efeito de rememoração que libere os homens para a ação e o juízo. Seu contraponto é aquele narrador de natureza suburbana, que se encontra em posição periférica na sociedade, construindo uma narrativa, como a de Guimarães Rosa, que se cria a partir da concepção que o próprio autor tem sobre a realidade histórica e política. A narrativa desse segundo tipo, afirma Starling,

é sempre a narrativa de um lugar e de um tempo onde as relações humanas remetem à precariedade, à intermitência e à reviravolta, um território de fronteiras perpetuadas pelo embaraçamento das referências, pela confusão dos registros étnicos e culturais, pela produção de híbridos, pelo entrecruzamento do vivido e da ficção, pela mistura do sagrado e do profano, e sem uma clivagem radical que venha a separar qualquer um desses termos.<sup>19</sup>

Assim, nesse contexto, a narrativa de Guimarães Rosa pode ser concebida como uma “zona de dobra” ou uma narrativa que hesita e não pretende ir a lugar algum, mas refaz-se no meio do caminho. Para Heloisa Starling, o poder dessa narrativa se concentra na forma com que as palavras são entrelaçadas e tecidas umas nas outras; assim, elas assumem a capacidade de transformar fronteiras lingüísticas em passagens repletas de multiplicidade semântica:

A rigor trata-se de uma narrativa muito refinada, apta a recuperar o som do signo e o ritmo da frase do discurso poético, e que está a disposição de todos \_ uma forma narrativa capaz de combinar o recurso à tradição e o apelo que brota do contemporâneo para expressar uma trama visível de fatos, eventos, princípios, valores, por meio dos quais as pessoas em uma determinada sociedade vivem e são inspiradas a agir e, através dos quais, fluxos de comunicação intersubjetiva podem ser materializados para que as opiniões se formem e os julgamentos possam ocorrer.<sup>20</sup>

A linguagem de Rosa está ligada a uma experiência de limiar que amplia as possibilidades de interpretação de suas obras literárias, gerando um caráter de fluidez semântica que permite ao leitor re-significar as histórias a partir de seu próprio universo cultural: “uma superfície-limite instável e incerta, atravessada por imagens que se articulam de várias maneiras, despojadas de qualquer figuração de centro, estabelecendo o transito de múltiplas correspondências.”<sup>21</sup> Por exemplo, no conto “O recado do Morro”, que faz parte da coleção *Corpo de Baile*, a construção narrativa se baseia em formas literárias muito híbridas, que tencionam capturar no mundo das palavras “os limites da experiência da linguagem”; é uma espécie de conteúdo que não pode ser dito, que vem a ultrapassar a linguagem, sendo, assim, passado de forma ininteligível pelo discurso dos personagens.

---

<sup>19</sup> Idem p.248

<sup>20</sup> Ibidem p. 256

<sup>21</sup> STARLING, Heloisa Maria Murgel. *A outra margem da narrativa – Hannah Arendt e João Guimarães Rosa*. In: MORAES, Eduardo Jardim; BIGNOTTO, Newton (org.). *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 246-261. (Humanitas). p.249.

A modernidade traz em si uma tendência a acabar com as formas seculares e convencionais de transmissão e comunicação da experiência; simultaneamente, “a mesma modernidade reafirma a necessidade política e ética de uma reconstrução inventiva e, de forma nenhuma nostálgica, da atividade narradora do mundo contemporâneo”<sup>22</sup>. Tal estrutura atua como ruptura do fio tradicional da escrita da história, colocando a narrativa dentro da cena política da modernidade e do presente. A esse altura, para Starling, os dois tipos de narradores aqui tratados recuperam um ponto de articulação existente entre história, política e arte. Para a autora, a recuperação desse eixo acontece de forma poética, pois consegue

conferir fama imortal às façanhas humanas, transmitindo-a de geração a geração e obtendo para isso, tal como ocorria com os adivinhos e com os profetas, acesso às partes do tempo inacessíveis aos demais homens – o que existiu no passado, o que ainda não chegou a existir<sup>23</sup>.

A atividade narrativa tem em si a capacidade de tornar visível a forma potencial do mundo, o que é próprio do fazer literário; e a faculdade de agir possibilita a realização do novo, criando no mundo novas ações característica da política; poderíamos dizer que tanto a política como a literatura estão intimamente interligadas, pois advêm da imaginação. Ao mesmo tempo, tanto a arte literária quanto a arte política partilham da mesma tarefa, inserindo nos chamados “espaços da convivência humana critérios e referências que, em si, eles não têm”<sup>24</sup>. Isso, para autora, permite um “enfrentamento” não premeditado do homem com a realidade que o cerca.

O narrador da modernidade vive experiências singulares, aventura-se pelo tempo e questiona o sistema referencial que abrange a ordem hierárquica e tradicional da transmissão do passado para outras gerações:

De fato, esta implícita nessa mirada para trás com os olhos desobstruídos de qualquer hierarquia ou forma de autoridade, a chance de uma narrativa que se concentra sobre a singularidade daqueles eventos que a tradição recusou, preteriu, eclipsou.<sup>25</sup>

É possível considerar o discurso, sobretudo, uma criação ontológica que instaura realidades do (no) ser, abrindo estruturas históricas em que o homem está inserido. Pois cada língua falada e cada discurso que surge representa, para uma sociedade ou um leitor, uma ampliação de seu mundo e de seu conhecimento histórico, social e cultural. Para Lúcia Ricotta, as finalidades literárias e as científicas se complementam, pois juntas podem atentar para um conhecimento possível e uma apreensão do real de maneira poética. Tanto o discurso literário como o científico manejam o conhecimento em direções puramente convergentes ao

<sup>22</sup> Idem, p.251

<sup>23</sup> Idem p.252

<sup>24</sup> Idem, p.254

<sup>25</sup> Ibidem, p.255.

assumirem que o conhecimento válido é o que se adquire no limite da intuição sensível, diante de uma legitimação que nos é dada pela experiência. Os contextos semânticos se entregam à busca de um modo de aproximação com o fenômeno. A linguagem acaba por trazer ao indivíduo a sensação da manifestação real do fenômeno, e almeja conseguir alcançar a coisa sem os desvios causados pelo “artifício lingüístico”<sup>26</sup>, empregado normalmente pelo senso comum ou mesmo pelo processo de universalização. Os fenômenos têm por função revelar, a partir de uma aparência, um mundo interno, oculto, profundo e repleto de alimento ao espírito. O discurso poético pode adentrar esse mundo interno e buscar não os fatos em si mesmos, mas as premissas que os antecedem e levam à realização do acontecimento, como também às causas que na maioria das vezes determinaram tal realidade.

O conceito de mimesis utilizado para abordar a obra de Guimarães Rosa neste trabalho está totalmente ligado a uma nova relação entre literatura e realidade, ou seja, uma relação em que o texto literário não representa a realidade e não é uma cópia do mundo, mas, sim, reinventa, através da linguagem poética, uma realidade múltipla que pode ser interpretada de diversas formas. Podemos afirmar que essa idéia de mimesis se relaciona intimamente com uma espécie de “hiato, uma inadequação, uma arbitrariedade entre a realidade e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre significados e significantes.”<sup>27</sup>

Sobre essa mudança de estatuto da literatura clássica para a moderna, Nara Girotto afirma que, na literatura, no momento em que esta funda sua própria realidade, a palavra deixa de ser um instrumento ou um signo vazio que designa as coisas do mundo para apresentar uma outra realidade, ligada a uma outra função da linguagem, a fundação de um outro (próprio) mundo.

Logo, desaparece a função das palavras de representar um objeto, sendo substituída pela função de criar, inventar, instaurar. É evocado, então, um tipo de realidade que se constitui da (ir)realidade da coisa à realidade da linguagem. A experiência poética tem o poder de nos retirar do mundo e nos colocar novamente nele, porém, como desdobramento, como possibilidade de vivenciar uma outra versão do mundo. Para alcançarmos melhor o espaço onde acontece a literatura, esse outro mundo inventado, Blanchot utilizou alguns conceitos como exílio e deserto. Blanchot demarcou a especificidade das funções da literatura e, ao

---

<sup>26</sup> RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexander Von Humboldt*. São Paulo: Edusp, 2002.p.66

<sup>27</sup> GIROTTTO, Nara Lúcia . Blanchot. Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: *II Colóquio Leitura e Cognição*, 2, Santa Cruz do Sul. Anais 2008. Disponível em: <[http://www.unisc.br/cursos/pos\\_graduacao/mestrado/letras/anais\\_2colouquio/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2colouquio/convergencias_palavra_literaria.pdf)>.p.1

traçar a compreensão da própria realidade literária, propõe o conceito de Fora. Podemos afirmar que é um tipo de conceito norteador, pois desconstrói a idéia de que a literatura é um reflexo do mundo. É possível afirmar que o espaço literário alimenta-se da origem e tende sempre a voltar ao vazio de onde veio, ou, como afirma Blanchot, ao espaço anterior à designação de gêneros, de palavras; portanto, espaço do rumor, do neutro e do impessoal, por isso, do Fora<sup>28</sup>.

Foucault, em sua forma de conceber a literatura, considera a todo o momento o suceder da literatura moderna. Esta prevê uma espécie de desconstrução da unidade do eu, das noções de obra e autor, da dialética e até mesmo dos princípios do humanismo. O crescente enfraquecimento da noção de Homem, que perpassou os séculos XIX e XX, resultou na fragmentação da unidade subjetiva, sobretudo no apagamento da essência do eu e no desaparecimento do sujeito da enunciação. Ao firmar o desaparecimento da função do autor que se apóia na identidade, na individualidade, na origem, Foucault propõe o apagamento do autor e da obra. Isso se realiza em proveito da sobrevivência da arte literária, pois em substituição a autor e obra surge a própria palavra, ou o chamado ser da linguagem.

Portanto, é possível afirmar que o desaparecimento do ser-homem e, conseqüentemente, o aparecimento do ser linguagem irão resultar na contestação do pensamento representativo, uma vez que não existe uma relação causal que garante a representação, a significação entre as coisas e as palavras. A relação arbitrária, segundo Foucault, entre o significado e o significante não se sustenta, pois a palavra afirma somente a si própria. Para Michel Foucault, o discurso começa a se formar no ser quando o que ele chamou de *sujeito fundante* anima, com suas intenções, as formas vazias da língua, atravessa e re-apreende com intuição o sentido que se encontra depositado dentro do ser. Esse sentido se encontraria para além do tempo, e o homem, então, funda os horizontes de significação do seu discurso<sup>29</sup>.

Ao manifestar o sentido, o ser fundante de Foucault não precisa passar pela instância do discurso: no nível da experiência, antes mesmo da coisa tornar-se um pensamento, algumas significações anteriores percorrem o mundo e nos abrem uma espécie de conhecimento primitivo, um tipo de “conhecer” do princípio das coisas. “O discurso é a reverberação de uma verdade que nasce diante de seus olhos e quando tudo toma a forma de discurso é quando

---

<sup>28</sup> GIROTTTO, Nara Lúcia . Blanchot. Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: *II Colóquio Leitura e Cognição*, 2, Santa Cruz do Sul. Anais 2008. Disponível em: [http://www.unisc.br/cursos/pos\\_graduacao/mestrado/letras/anais\\_2coloquio/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2coloquio/convergencias_palavra_literaria.pdf) p.3

<sup>29</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.p.46,47

este pode ser dito”<sup>30</sup>. Na tentativa de manifestar o que antes são as coisas mesmas e os acontecimentos, a linguagem, segundo Foucault, é onde se manifesta o segredo de sua própria essência; e o discurso se concretiza no momento em que já não precisa do autor para ter voz, pois a própria palavra passa a ter o poder de falar por si só.

## 2. A LINGUAGEM DE GUIMARÃES ROSA E OS MÚLTIPLOS SIGNIFICADOS DE SUA FALA

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não. Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo córrego. Por meu acerto. Todo dia faço isso, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí virem me chamar. Causa dum bezerro; um bezerro branco, erroso, olhos de nem ser- se viu-; e com máscara de cachorro.<sup>31</sup>

Guimarães Rosa utiliza, ao narrar suas histórias, uma linguagem que poderíamos chamar de pré-concebida. Sua narrativa possui uma peculiaridade poética que tem o poder de nos colocar no íntimo do momento que está sendo narrado. Ele evita, em suas construções poéticas, o senso comum da linguagem ao relatar a realidade e momentos vividos. Dessa forma, o autor é capaz de criar uma linguagem que se basta a si mesma como princípio de sua arte. Podemos observar acima o primeiro trecho de sua enigmática obra *Grande Sertão: Veredas*. Ele se constitui de uma linguagem que não se caracteriza pela mera função de relatar objetivamente os fatos, mas de narrar uma situação vivida de forma tão peculiar a ponto de nos propor uma diversa gama de significados para tal conteúdo implícito. A narrativa atua diretamente na imaginação do leitor, colocando-o, através da linguagem, em maior contato com a experiência relatada. De forma mimética, sua narrativa vai estabelecendo relações com a realidade do leitor, pois a assimilação é favorecida devido às articulações poéticas do próprio autor. Com Guimarães Rosa, a linguagem desmorona em seu sentido habitual e é recriada, reinventada, podendo se relacionar com um referencial simbólico heterogêneo.

Se pensarmos esse trecho de *Grande Sertão: Veredas* através de uma linguagem mais objetiva e direta, além de prejudicarmos seu efeito estético, prejudicaríamos também a concretude do sentido presente no trecho; a narrativa estaria dentro da esfera lingüística do senso comum. Guimarães Rosa constrói a sua narrativa literária propondo e possibilitando a invenção de formas literárias. Em *Grande Sertão: Veredas*, reconhece a essência desconexa da vida e põe na sua literatura o objetivo de sair do mundo das aparências e contestar as concepções tradicionais da realidade. Os recursos utilizados por ele nos proporcionam a

---

<sup>30</sup>Idem p.49

<sup>31</sup> ROSA, João Guimarães . *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1.

conexão com sistema simbólicos diversos e com um referencial imagético que é muito envolvente.

Palavra é aqui logos, Linguagem. Na Linguagem poética não é o homem que fala. Ele só fala na medida e na proporção em que se abre para o sentido da realidade, da *physis*, da natureza. O homem também é natural. Porém, o que o distingue de todos os demais entes, é que nele e só nele a *physis* se manifesta como Linguagem.<sup>32</sup>

Pode-se colocar a indeterminação como o princípio de sua linguagem, e, sobretudo, os recursos lingüísticos usados por Rosa fogem à qualquer tipo de certeza ou afirmações estabelecidas. O vivido, segundo Kathrin Rosenfield, esconde-se na dimensão do enigmático, “nas neblinas do Siruiz”. Acontece que a deformação do sentido e da verdade original pode ser representada pelo místico como sendo um Nome geralmente perdido entre anagramas e trocadilhos de uma linguagem pervertida. No momento em que Rosa se utiliza de uma linguagem nebulosa e ambígua, os nomes deslocam total ou parcialmente carga semântica, num jogo de inversões sonoras com o fim de criar vínculos entre os termos - como Riobaldo e Reinaldo - que se assemelham em sua sonoridade, indicando, de forma subjetiva, uma espécie de vínculo oculto entre os personagens, que de fato ocorre na história<sup>33</sup>.

Os termos em anagrama “demo” e “medo” tornam-se intercambiáveis, enquanto o nome “Siruiz” se relaciona com seus anagramas “Sírius” e “Osíris/ Usíris”. Para a autora, esses termos anagramáticos são também importantes pontos de partida para uma análise dos diversos significados dos termos (tal combinação infinita entre as letras é um tema do misticismo judaico). Em *Grande Sertão*, fica nítida a diferença entre o contar e o saber, que se baseia nas especulações que transcendem a linguagem figurativa. Enquanto Riobaldo conta sua história e seus erros nas veredas sinuosas de sua existência, o senhor que o escuta é chamado a adivinhar, intervir, pois ele teria a capacidade que Riobaldo admira, que é a de representar o que não está presente de forma direta na história.

As múltiplas relações entre a linguagem, a palavra e os conteúdos são até mais representativos do que os próprios conteúdos, pois, a partir deste sistema de relações, originam-se novos sentidos. Muitos desses sentidos conservam uma forma opaca e resistente à compreensão imediata. Todas essas relações que existem no decorrer da obra adviriam de uma intenção do próprio autor de captar e integrar, num único universo imagético (da narração), uma amplitude de figuras, sem isentá-las de seus repletos significados. Podemos dizer que

---

<sup>32</sup> “O julgamento poético de *Grande Sertão: Veredas*. Disponível em <http://acd.ufrj.br/~travessia poetic/interpret/ojulgamento.htm> acessado em 29 de outubro de 2010.

<sup>33</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. p.65

isso traz à narrativa literária uma densa atmosfera, que ainda pode ser desvendada e desdobrada em diversos sentidos que a princípio se ocultam. Essa diversidade semântica nos traz uma sensação de incerteza diante do sentido do livro.

A relação entre passado e presente aparece na estrutura dos personagens do romance, na situação dialógica entre Riobaldo e o senhor. O primeiro conta e reconta, sem ir ao sentido, a verdade do seu relato, enquanto o segundo é chamado a interpretar de forma hermenêutica o sentido da travessia do narrador; sua tarefa é, sobretudo, ler e compreender o figurado de um emaranhado de signos. As imagens do sertão, que Rosa provoca com sua linguagem, vêm a princípio de forma confusa e misturada, o que impede uma visão imediata do possível significado da obra e impõe que se persigam os caminhos das veredas que Rosenfield afirma serem labirínticas. No momento em que se é possível se orientar nesse universo poli-semântico, nos é permitido trabalhar o segredo da existência como se fosse um anagrama ou um paradoxo.

O “é e não é”, uma das formulações preferidas do personagem Riobaldo, coincide com o fundo altamente espiritual de uma coisa; essa fala traz à tona a dúvida. Tanto em *Zohar* como em *Grande Sertão*, “é e não é” significa não somente que algo existe, mas, sim, que isso tem um significado tão grande que chega a ser inacessível à compreensão reles da convenção lingüística. O *Zohar*, também conhecido como o Livro do Esplendor, é, para o misticismo judaico, a principal obra cabalística, representando uma fonte inesgotável de sabedoria e conhecimento. Para autores como Francis Úteza, os iniciados em Guimarães Rosa devem cada vez mais procurar no texto não apenas as “águas da superfície”, onde é narrado o enredo principal das histórias, mas também as correntes mais profundas, nas quais habitam senhas e símbolos de diferentes escolas filosóficas e esotéricas<sup>34</sup>. O próprio Rosa, por se manter longe de uma religião oficial e dogmática, embora nunca distante do universo espiritual, procurava dar um sentido profundo e oculto a tudo o que escrevia, fazendo de sua literatura um enigma que desafia definições.

Muito interessado pelo sentido primitivo das palavras, em correspondência com o tradutor alemão Günter Lorenz, Rosa fala sobre a etimologia do seu próprio nome: João Guimarães Rosa. De *Weihs Mahr*, que significa “cavaleiro combatente ou cavalo de combate”, passando a *Wimara* ou *Guimara*, que seria uma forma primitiva de Guimarães. Após isso, ele se autodenominou “o Cavaleiro da Rosa do Burgo do Coração”, o Burgo referindo-se à sua terra natal, Cordisburgo, em Minas Gerais. O termo “Cavaleiro da Rosa” poderia remeter ao

---

<sup>34</sup> SANTOS, Jorge Fernando. *A linguagem oculta de Guimarães Rosa*. Ensaio. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/ensaios/LinguagemocultadeGuimaraesRosa.htm>. acessado em 16 de outubro 2010

movimento esotérico Rosa Cruz, do qual muitos afirmam ter ele sido integrante. Nas ilustrações originais de *Grande Sertão*, nota-se o número 8 deitado, simbolizando o infinito; foi desenhado por sugestão do próprio autor ao ilustrador de seu livro, Poty. Sua narrativa, enfim, permaneceu marcada por constantes enigmas.

Para Rosenfield, a particularidade do romance roseano está na inigualável capacidade de fundir, atrelar e conciliar num mesmo texto muitos modos de expressão heterogêneos, como as figuras míticas e a reflexão especulativa, o imaginário da experiência mística e também as formas de interrogação racional<sup>35</sup>. Sua construção narrativa se aproxima, neste aspecto, do pensamento fluido presente na cabala, que está sempre ligada às exigências do pensamento abstrato da doutrina monoteísta judaica, sem deixar de lado o imaginário da religiosidade popular que se apega à figurações pagãs e aos deuses vivos e antropomórficos.

*Grande Sertão* explora de forma rigorosa a figura do “nada” que não permanece nos limites da concretude de imagens mítico-poéticas. O autor amplia a esfera lingüística utilizando jogos de palavras e de linguagem, neologismos, distorções, e inflexões gramaticais e sintáticas. Seu texto atinge silogismos básicos do pensamento abstrato e filosófico quando questiona conceitos relacionados à natureza humana ou ao direito natural. Guimarães Rosa utiliza termos como “nonada”, “sertão”, e faz com que estes acatem, no decorrer da narrativa, uma fluidez de sentidos figurados. Essas inversões semânticas de seu texto fazem com que muitas palavras tenham seus sentidos em aberto, e que sua cadeia de significações se torne infinita. Para Kathrin Rosenfield, a forma de Rosa possui um movimento incontrolável, logo, uma espécie de sentido fluido<sup>36</sup>.

João Adolfo Hansen fala do alto rigor que Rosa traz em sua linguagem devido à produção constante de efeitos singulares. A enunciação utiliza como referência o sistema de crenças mítico metafísicas: “As metafísicas no caso (...) são bem os vazios imaginários desse vazio, ‘sertão’, por onde o diabo retorna como o (não) ser de um deus lógico: nonada.”<sup>37</sup> Podemos caracterizar o termo “nonada” como ninharia, nada, coisa alguma, no nada, algo é nada, isso é nada. Seria uma espécie de linguagem que ainda não fala, um

signo que aponta para o lugar mesmo da linguagem como cena incorporal em que designação e significação ainda estão fundidas como virtualidade produtiva (...)<sup>38</sup>

Para Hansen, o constituir-se dessa linguagem singular de algo que ainda não fala corresponde a uma cosmogonia que é fundada, ou seja, um texto que a tudo pode incluir, que muito

---

<sup>35</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993. p.73

<sup>36</sup> Idem

<sup>37</sup> HANSEN. João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p.32.

<sup>38</sup> Idem p.44

responde, porque tão falante, e que confina com nada, pois se esvazia à medida que se faz no nada<sup>39</sup>. “Nonada” seria um signo em que a linguagem se diz mero signo. A língua nonada, a língua falada e não falada. O narrador é alguém que fala e inscreve o que diz nos movimentos do que diz, pois ele fala a partir de “nada”, nonada: “o narrador é alguém em luta com a linguagem na travessia dos signos.”<sup>40</sup>

A palavra na obra de Rosa coloca diversos signos em movimento entre o interdito e o entredito. Existe também na narrativa uma dualidade figurativa, que é representada por dois pontos opostos, os personagens Hermógenes e Diadorim, um representando o mal e o outro caracterizando a esfera do bem. Para Sócrates, a “essência hermogênea” é o que impede o acesso do indivíduo a uma visão clara e luminosa ou a um conhecimento racional e puro da idéia; e, sobretudo, inviabiliza que articule um discurso verídico sobre o mundo. Essa problemática aparece em quase todos os diálogos socráticos, especificamente no diálogo de Crátilo, em *A República*. O texto de Rosa traz à tona uma figuração que provém de Platão: o mal platônico do platonismo cristão, que representa o mal como uma dimensão oposta e não tocada pelo bem.

É possível afirmar que os nomes de seus personagens não foram dados de forma desinteressada. Riobaldo, que é um rio, caracteriza aquele que se governa; sobretudo abandonado, agreste, ele seria uma alma vazia que percorre toda a narrativa em busca de um amor que “é e não é”, ao mesmo tempo em que não se resolve. Enquanto o nome Hermógenes significa filho de Hermes, mensageiro de Zeus, este personagem nos lembra a entidade Exu, mensageiro dos Orixás, que, assim como os anjos católicos, se colocam acima do bem e do mal. José Carlos Gabuglio, em *O mundo movente de Guimarães Rosa*, fala sobre as inúmeras traduções do nome Diadorim, que significa “dada por Deus” ou ainda *dia* (através) + *dor* (sendo por intermédio da dor) + *in* (sufixo indeterminante, índice de natureza indefinida do personagem). O nome se relaciona, então, com o fato de Diadorim esconder sua verdadeira natureza durante toda a estória.

O cenário narrado, que corresponde à geografia do sertão, alude a um tipo de cenário da interioridade do homem, que é repleto de armadilhas e ao mesmo tempo infinito. O sertão representa, sobretudo, o universo interior de cada homem, que tem o seu lado seco e árido, mas também que é permeado por belas veredas, ou seja, a parte fértil do sertão que dá origem aos buritis. O sertão é o mundo dentro do homem: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...”<sup>41</sup>

<sup>39</sup> . Ibidem p.44

<sup>40</sup> HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.p.45

<sup>41</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986, p. 254.

Para Rosenfield, há em Rosa uma noção paradoxal do ser, pois, para Platão, o sentido de ambivalência e indeterminação das questões relacionadas ao ser coloca em perigo a veracidade e a estabilidade do discurso da razão filosófica. O não-ser, para Platão, representa o incognoscível; e o ser representa o cognoscível. Esse ser será vinculado à idéia, ao conhecimento racional, ao visível, mas também ao sentimento de mistério inexplicável que persegue os homens. Isso pode ser percebido na fala de Riobaldo em *Grande Sertão*:

A pois, isto... Homem, sei? Como já vivi tanto, grossamente, que desgastei a capacidade de querer me entender em coisa nenhuma... Ele disse, disse bem. Mas eu entiquei: Não podendo entender a razão da vida, é só assim que se pode ser vero bom jagunço...<sup>42</sup>

A fala coloca a questão de que ser é poder apreender claramente, enquanto a ausência de ser implica o oculto, o turvo, nebuloso, o que logo coincide com a dificuldade de apreender o racional e conceitual. Sobretudo para Martin Heidegger, como foi assinalado anteriormente, o ser, em seu retraimento, representa a propensão de desvelar uma instância do real. Guimarães Rosa desvela o princípio da palavra.

Buscar “as razões de não ser” (Riobaldo) constitui, para Rosenfield, um contra-senso filosófico, e a reflexão riobaldiana se mostra eficaz ao explorar os limites do ser. A falta de ser se faz presente de forma metafórica nas figuras do turvo, dos pássaros noturnos, na escuridão etc. Nota-se, nas falas de Riobaldo, como ele reconhece a grandeza da vida, da morte, dos homens, de Deus e das coisas que fazem parte do mundo. Ele tem consciência das mudanças que os homens precisam viver para compreender melhor as situações; ele conhece o processo de formação da consciência dos indivíduos, que, na visão mística, representa a amplitude da alma e da mente para a compreensão do universo. Em “Amanheci minha aurora”, ele diz:

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.<sup>43</sup>

Embora Diadorim pense em amor, em seu amor por Riobaldo, ela sente o ódio e se apega à vingança contra Hermógenes. Sua morte é de certa forma inevitável e necessária, pois a personagem representa uma figura da dimensão trágica da obra; a verdade de sua busca e de seu fim concretiza-se no final, em sua luta com Hermógenes, onde seus corpos estão “oferecendo-se fim, oferecendo-se faca”, trazem a sonoridade do “f” fatal e do fim<sup>44</sup>. No momento da luta, Diadorim e Hermógenes entrelaçam-se como os princípios de *Ying* e *Yang*, os opostos que se anulam na filosofia metafísica do TAO. Segundo tais princípios, existem no

<sup>42</sup> Idem. P.519.520

<sup>43</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 284.

<sup>44</sup> ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

universo duas forças complementares e opostas que constituem o equilíbrio das coisas - como os dois personagens seriam o equilíbrio da narrativa. Enquanto o *Ying* está ligado ao diurno luminoso e quente, o *Yang* se relaciona ao noturno frio e escuro. Tais forças se anulam para causar o equilíbrio, como Diadorim e Hermógenes se destroem no final da história.

Riobaldo representa uma maneira particular de ser: “eu estava estando”. Longe do contrário de ser, esse não-ser aparece envolto em uma “positividade cintilante”, nos termos de Rosenfield, que a linguagem poética teria o poder de captar. O termo “estar estando” remete a um ser suspenso em circunstâncias externas, que pode ser determinado por influências alheias. Riobaldo estaria negando-se como indivíduo autônomo, ser com vontade própria, e assumindo “estar estando”, um ser que depende das condições externas<sup>45</sup>.

Uma outra perspectiva é a de Francis Úteza, para quem Riobaldo se encontra além das contingências, a caminho de outra realidade, que seria a dos Arquétipos e da Eternidade. No momento em que o protagonista espera a chegada do diabo para realizar o pacto, diz:

Eu era eu\_ mais mil vezes\_ que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado. Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada (...) Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão por qual era que eu tinha comparecido ali.

E o que era que eu queria? Ah acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era \_ ficar sendo!<sup>46</sup>

Para Úteza, o jagunço Riobaldo escapa ao tempo linear e se instala numa tensão que converge para o Presente,

própria da plenitude do ser, tensão cristalizada na afirmação de si que se exprime na fórmula *queria era ficar sendo*. Este desejo traduz a necessidade metafísica de fazer existir o Ser Absoluto na carne relativa e contingente do indivíduo.<sup>47</sup>

O “ficar sendo é transformar-se no que a gente é”; isto quer dizer alcançar a manifestação do divino que existe dentro de cada um de nós. Essa afirmação, que para Rosa é religiosa e metafísica, representa que a gente ainda não é o que realmente é: a transformação pela qual o homem humano passa no decorrer de sua travessia.

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas\_ mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.<sup>48</sup>

## 2.1. A linguagem do indizível na ficção

<sup>45</sup> Idem p.115

<sup>46</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.p.318.

<sup>47</sup> UTEZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: Edusp,1994, p. 314.

<sup>48</sup> ROSA, João Guimarães ., *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira 1986 p.19

Ficção, aí se lê uma sobredeterminação da ficção, que não consiste apenas na fabulação que estabelece a língua como matéria, pois a materialidade mesma da língua singular aflora como língua irreconhecível e fictícia, língua no limite impossível, pois nela se efetuam operações da dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido facilmente capturável como a metafísica.<sup>49</sup>

As construções lingüísticas consistem em trazer uma idealidade do sentido das coisas, colocando também o não dito, o enterdito e o entredito - a chamada língua nonada. Para João Adolfo Hansen, o escritor Guimarães Rosa, em sua linguagem literária, figura a suspensão do tempo e a busca insaciável pelo âmago do que poderíamos chamar real. Rosa reescreve a própria língua ao utilizar diacronias, sincronias e diatopias lingüísticas. Através de influências arcaístas e muito neologismo, ele conduz a uma linguagem que Hansen afirma ser de referencia ausente. Talvez, por ser de proporções incomparáveis, Rosa é considerado um “produtor de efeitos da metafísica”. Para citar Mallarmé, “enunciar é produzir”.

O próprio Rosa afirmou, em entrevista a Günter Lorenz, que não era um revolucionário, mas, sim, um reacionário da língua, pois sua vontade era ir de encontro à origem da palavra e da língua, onde ela própria se faz surgir na alma humana, onde lhe é dada a vida, a materialidade e o caráter semiótico<sup>50</sup>. Para Hansen, sua linguagem queria atribuir à palavra um poder de revelar a verdadeira relação entre as coisas<sup>51</sup>. Podemos afirmar, então, que esse autor metafísico, ao utilizar uma estrutura metafísica da língua, propõe um estilo literário singular e enigmático. As substâncias extra-textuais são reveladas e instrumentalizadas na linguagem de Rosa, e os mitos presentes na narrativa são tomados como real em sua ficcionalidade devido à afirmação de seu efeito imaginário:

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação (...).<sup>52</sup>

A narrativa é marcada por ritos de passagem como, por exemplo, a travessia do São Francisco por Riobaldo quando menino:

Além de desistorizar o mito, pois ele é deslocado da prática social em que ocorre como simbólico que articula o imaginário de tal ou qual grupo, a operação também desistoriza a ficção que passa a ilustrar a idêntica Natureza humana.<sup>53</sup>

Riobaldo seria a representação de uma individualidade humana, ao mesmo tempo em que é um tipo particular de uma cultura regionalista. O autor, ao supervalorizar as experiências do

<sup>49</sup> HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2000. p.20

<sup>50</sup> LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

<sup>51</sup> HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2000. p.36

<sup>52</sup> LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

<sup>53</sup> HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p.28.

homem sertanejo, toma isto como matéria e desvenda-lhe o imaginário, utilizando-o nas relações de conflito e dominação recorrentes na narrativa. Ao inserir as mitologias do sertão, ele confere realismo aos seus personagens, trazendo-os para dentro da dimensão de um tempo cíclico. “Através do mito é sempre possível atribuir naturalidade ao homem sertanejo.”<sup>54</sup>

O literato desconstrói o imaginário que envolve o sertão, demonstrando que este é dotado de uma diversidade cultural, com historicidade própria; sobretudo, é produzida uma linguagem que consiste na destruição da noção de forma concreta e resolvida, em prol de uma forma fluida da palavra. Um movimento é atribuído ao texto e este conduz o leitor para além ou aquém da interpretação; ele não somente representa fatos, acontecimentos ou estados de coisas, mas também produz um movimento próprio da língua: “sua mímica de uma terceira margem da linguagem, a do sentido”<sup>55</sup>. Há, em seu texto, um deslocamento não somente das categorias prefixadas da língua, mas também dos efeitos do imaginário na leitura. Todavia, percebemos a presença de uma flutuação contínua, que parece negar ao mesmo tempo que afirma.

De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira.... Mas ainda haveria mais, se possível...: além, dos estados líquidos e sólidos, porque não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso?<sup>56</sup>

Seu princípio semântico, como diria Hansen, implica o inteligível e o sensível que afloram e proliferam, trazendo para a língua uma forma em que sua essência atua recuando ou avançando para além e aquém dos signos. “Não gosto do transitório, do provisório. Gosto do Eterno...”, dizia Rosa<sup>57</sup>.

A inovação lingüística da obra *Grande Sertão: Veredas* nos traz a sensação de uma ausência de comunidade de linguagem efetiva, ao mesmo tempo em que afirma a necessidade de uma nova base lingüística – a linguagem comum no sertão Brasil: “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”<sup>58</sup>. Riobaldo, ao narrar sua vida, articula com sua fala uma espécie de memória. Logo, nos efeitos de seu discurso são expostas o que Hansen chamou de formações imaginárias que falam dentro de um universo simbólico. O personagem é fundado em formações imaginárias que se cristalizam e advêm do imaginário sertanejo. O protagonista, após o pacto, se torna mais falante e seguro de si, apropriando-se de um discurso muito retórico. Um dos significados do pacto consiste em

---

<sup>54</sup> *Idem*, p.35.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.36.

<sup>56</sup> ROSA, João Guimarães. *Carta ao amigo João Condé*, 1946.

<sup>57</sup> LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

<sup>58</sup> ROSA, João Guimarães ., *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira 1986.p.24

buscar o imaginário do sertão e, assim, apropriar-se de sua força. Riobaldo, ao fazer o pacto, deseja o poder, e, quando consegue, adquire a retórica, a força da fala, do discurso.

Fazendo emergir o imaginário duplo, jogo especular da mimese. Dominar o signo - como faz Riobaldo após o pacto - é dominar a potência da linguagem dominação ambígua, porém, pois na revelação que se articula no poder de nomeação e invenção pela palavra reside a ocultação: viver é muito perigoso.<sup>59</sup>

Com vivacidade e poder sobre tudo o que Riobaldo adquire ou pensa que adquire após o pacto, ele afirma: “Eu estou depois das tempestades.”<sup>60</sup>

Em *Grande Sertão*, vivemos a presença de enunciações que representam um recorte num texto ininterrupto. Logo, encontramos aí um princípio de circularidade da palavra que, sem ter começo nem fim, pode transcorrer em todos os sentidos - pois Rosa desloca o que diz ao mesmo tempo em que fixa sentidos, e fixa o que desloca também enquanto diz. Ocorre um sistema de trocas semânticas, que sugere ao leitor a sensação de um significado móvel.

Ao falar, Riobaldo utiliza termos e construções que remetem ora a um ora a outro uso, mistura contraditória de regionalismos da Bacia de São Francisco e dos Gerais, modos caipiras de expressão, termos cultos, filosofemas, etc...<sup>61</sup>

O discurso do narrador é polissêmico e contraditório, e os signos passam a ter inúmeros valores semânticos. Sobre a religião, Rosa cita, *Grande Sertão*, que é preciso beber em todas as fontes, ou seja, refletir sobre o que lhe cabe das várias filosofias. O sentimento religioso não se baseia em dogmas:

Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio. Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. (...) Tudo me quieta, me suspende.<sup>62</sup>

Para o autor, a religião é assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. As informações acerca dos personagens que ele próprio nos dá edificam não somente a fala, mas também as representações que articulam as condições para que o personagem se produza e exista. Numa oscilação discursiva, Riobaldo afirma ao mesmo tempo em que duvida, diz um nome para duas coisas, como também atribui vários nomes para uma coisa só - ele assume uma fala que incorpora conteúdos. Observamos, na narrativa de Rosa, uma forte tensão entre o imaginário irracional que emana das concepções mágico-metafísicas dos personagens e o imaginário racional que permeia sua narrativa.

Está presente, em *Grande Sertão*, um estilo de escrita que podemos chamar de “indizível”. Sua escrita evidencia um saber sobre os signos ao mesmo tempo em que é produtora de efeitos do imaginário mitológico – como, por exemplo, a crença ou a descrença

<sup>59</sup> HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo:Hedra, 2000, p.104.

<sup>60</sup> ROSA, João Guimarães ., *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira 1986 , p.542.

<sup>61</sup> HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo:Hedra, 2000.p.52.

<sup>62</sup> ROSA, João Guimarães ., *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira 1986 .p 15.

em Deus ou até mesmo sua invenção. Para Hansen, seu texto é um produto e, logo, pressupõe uma matéria prima, que é sobre a qual se recorta a língua e as várias regionalizações e praticas do imaginário simbólico de uma cultura:

A escritura de Rosa é um dispositivo cujo regime consiste em transformar e transpor os vários usos e as várias imaginações petrificadas do signo, reconvertendo-os na combinatoria do texto (...).<sup>63</sup>

Ela está inserida num momento da literatura moderna que se atém à destruição dos cânones da mimesis clássica de Aristóteles. O literário é produzido como literariedade e a palavra mimetiza não é mais uma idéia de significação que foi ligada a um sentido prévio. Então, podemos afirmar que a palavra assume o poder de mimetizar os filamentos do real, da coisa por ela mesma. Esse tipo de percepção escapa completamente aos códigos da cultura, representando, então, o que é único e diferenciado através da linguagem literária.

A literatura contemporânea é um sistema semiológico que, segundo Roland Barthes, atua esforçando-se para transformar o signo em sentido; seu ideal repousa em tingir não somente o sentido das palavras, mas o das próprias coisas:

É por isso que ela perturba a língua, aumenta o mais que pode a abstração do conceito e o arbitrário do signo, e distende até os limites do possível a relação entre o significante e o significado; a estrutura fluida do conceito é assim explorada ao máximo: é todo o potencial do significado que o signo poético procura tornar presente, na esperança de atingir assim uma espécie de qualidade transcendente da coisa, o seu sentido natural (e não humano).<sup>64</sup>

A língua é falada pelos personagens e nessa linguagem existe um processo de alegorização, que cria uma imagem sensível capaz de produzir o inexpresso. Para Hansen, tal linguagem afirma um tipo de mimesis produtiva que é chamada POIEIN. Através de classes gramaticais e categorias lingüísticas, a língua é forçada a significar algo que não poderia ser significado - aí se concretiza o chamado indizível nomeado pelo próprio autor.

Seus instrumentos conceituais e narrativos estão muito relacionados a um principio de polissemia - o que sugere ao leitor uma diversa gama de significados para um determinado termo. Significados estes que devem sua presença ao sistema cultural de representações no qual o leitor e a narrativa normalmente estão inseridos. Guimarães Rosa dizia acreditar num tipo de substância ou algo indizível, revelados por seus jogos de linguagem.

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação.<sup>65</sup>

Ao caracterizarmos melhor seu estilo poético, podemos citar o conceito de

<sup>63</sup> HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p.72.

<sup>64</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 1993, p.154.

<sup>65</sup> ROSA, João Guimarães. Depoimento à Revista Manchete, 11 de junho de 1963.

“*nonsense*”, que, para Deleuze, seria o que não pode ser dito de forma empírica<sup>66</sup>. Ele designa uma espécie de não-senso ou o supra-senso. O sexto sentido ou a intuição seriam justamente um *nonsense* no uso empírico; inversamente, o *nonsense* - tão freqüente no uso empírico - pode ser como que o segredo do sentido para o leitor. Muitos artistas de linguagem poeticamente refinada, como Clarice Lispector ou Flaubert, reconheceram que o *nonsense* representa a mais alta finalidade do sentido. Sentido móvel, no qual o sentido fixo e exato do que é enunciado na literatura torna-se incapturável, sobretudo polifônico, móvel.

A linguagem de Riobaldo é a estrutura fundante através da qual ele organiza as dimensões do si e do real como representação imaginária da relação com o outro. É também uma espécie de descoberta do outro e de si próprio.

Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mais ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira só meu companheiro amigo desconhecido”.<sup>67</sup>

A linguagem do narrador como que se anula para dar lugar ao acontecimento, ao vivido:

o mesmo tempo em que designa a coisa significando-a obliquamente\_ efeito de efeito, a fala divaga, flutua quando conta causos(...) vão designando outros fatos designados, outros significados, polissemicamente, no momento da leitura.<sup>68</sup>

Vejamos outro trecho de *Grande Sertão: Veredas*:

A encruzilhada era pobre de qualidades dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro do meu temor as espantosas palavras (...). O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável. Viesse, viesse, vinha para me obedecer.<sup>69</sup>

A encruzilhada, conhecida popularmente como local de se fazer feitiços, mandingas, pactos com entidades, não caracterizava para Riobaldo uma região de boas qualidades. O medo do personagem é representado pelo tremer das bananeiras, e este medo era criativo e poderoso a ponto de o homem desafiar o diabo e afirmar nas entrelinhas que quem na realidade sentia medo era o próprio Demo; que esta entidade do mal, por não ser de carne humana, como ele, deveria vir até ele para obedecer-lhe, pois lhe parecia inferior. Acontece uma apropriação do instante, uma captura do “sentir”, que envolve o momento narrado por

---

<sup>66</sup> GIROTTI, Nara Lúcia . Blanchot. Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: *II Colóquio Leitura e Cognição*, 2, Santa Cruz do Sul. Anais 2008. Disponível em: [http://www.unisc.br/cursos/pos\\_graduacao/mestrado/letras/anais\\_2coloquio/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2coloquio/convergencias_palavra_literaria.pdf)

<sup>67</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.92.

<sup>68</sup> HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000, p.102.

<sup>69</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.p.267

Guimarães Rosa através de sua linguagem. Podemos afirmar que o conteúdo do que está sendo narrado não se mostra de forma efetiva, mas permanece, em certo momento, na dimensão do não-velado, para mais tarde assumir uma postura de vislumbramento e revelação. Como afirmou o próprio Rosa.

Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.<sup>70</sup>

## CONCLUSÃO

A literatura de Guimarães Rosa é provida de uma potencialidade de significações tanto ocultas, e o conceito de mimesis foi determinante para demonstrar, de forma efetiva, as relações entre sua literatura e a experiência vivida pelos homens, sendo eles sertanejos ou não. Todo indivíduo tem dentro de si questionamentos, emoções, maldades, medos, crenças, características demasiadamente humanas que fazem parte do universo cotidiano e que os personagens de Rosa assumem em todas as suas narrativas. Tais aspectos da vivência estão inseridos nos filamentos poéticos de sua linguagem literária e podem ser experimentados pelo próprio leitor no ato da leitura. Sua poética adentra universos múltiplos da existência, da palavra e dos significados das coisas; através de sua linguagem singular, ele descobre e constrói realidades que estariam, quiçá, em outra instância, guardadas, incapturáveis, não fosse o poder da língua.

<sup>70</sup>LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: Eduardo F. Coutinho (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

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. Isto significa que como escritor devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida.  
O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente esta oculto sob montanha de cinzas <sup>71</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. 10<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.  
\_\_\_\_\_. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios) 1930-54*. Trad. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/Difel, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.  
\_\_\_\_\_. *Tese- antítese*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.  
\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

---

<sup>71</sup> *Instalação Grande Sertão: Veredas*. Concebida por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, março 2006. Concepção e direção geral de Bia Lessa. Impressão RR Donnelley Moore, Produção Gráfica Leila Name, 2006.

- COUTINHO, Eduardo. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- FAGUNDES, Bruno F. Lontra. Sua alta opinião compõe minha valia. Leitor, Leitura e Cultura letrada em alguns contos de João Guimarães Rosa. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, ano II, n. 3, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, São Paulo, 1999.
- GIROTTI, Nara Lúcia. Blanchot. Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado. In: *II Colóquio Leitura e Cognição*, 2., Santa Cruz do Sul. Anais 2008. Disponível em: <[http://www.unisc.br/cursos/pos\\_graduacao/mestrado/letras/anais\\_2coloquio/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/cursos/pos_graduacao/mestrado/letras/anais_2coloquio/convergencias_palavra_literaria.pdf)>.
- HANSEN, João Adolfo. *O O: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Trad. Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Construir, habitar, pensar. 2ª edição. Trad. Petrópolis/RJ.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. Ciência e pensamento do sentido. 2ª edição. Trad. Petrópolis/RJ.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio e Conferências*. A questão da técnica. 2ª edição. Trad. Petrópolis/RJ.
- LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-100.
- O julgamento do poético em *Grande Sertão: Veredas*. Disponível em <http://acd.ufrj.br/~travessiapoetic/interpret/ojulgamento.htm>. Acesso em: 04 de outubro de 2010.
- OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *Armadilhas da sedução em Meu tio o Iauaretê*. Rio de Janeiro, Doutorado em Literatura Comparada pela UERJ, 2009. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0084.html>. Acessado em 15 de agosto 2010.
- RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexander Von Humboldt*. São Paulo: Edusp, 2002.
- ROSA, João. Guimarães. *Carta ao amigo João Condé*, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira S.A., 1991.
- ROSENFELD, Kathrin. *Grande Sertão: Veredas: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. A outra margem da narrativa. Hannah Arendt e João Guimarães Rosa. In: MORAES, Eduardo Jardim; BIGNOTTO, Newton (org.). *Hannah Arendt*. Diálogos, reflexões, memórias. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.p.246-261

TODOROV, T. “A narrativa fantástica”. In: *As estruturas narrativas*. Trad. São Paulo: Perspectiva, 1969.

UTEZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: Edusp, 1994.

Obra catálogo:

*Instalação Grande Sertão: Veredas*. Concebida por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, março 2006. Concepção e direção geral Bia Lessa. Impressão RR Donnelley Moore, Produção Gráfica Leila Name. 2006