

## GUIMARÃES ROSA: UM CRÍTICO-INVENTOR

### GUIAMARÃES ROSA: A CRITIC-INVENTOR

Elvis Machado<sup>1</sup>

**RESUMO:** Na última página de *La rime et la vie*, Meschonnic levanta uma questão que parece ser quintessencialmente rosiana: “Se não há o intempestivo no pensamento é ele ainda um pensamento” (1989, p. 361). Para Meschonnic, a resposta é simples: um pensamento que não se faz intempestivo apenas se mantém *prête-à-penser* a mesma coisa sempre, é o esforço de pensar o já pensado. Por trás dessa indagação, enganosamente simples, insinua-se, segundo o autor, o eixo dramático do pensamento ocidental. E o poeta não tem receio nenhum em dizer que as matrizes desse pensamento se desdobram em duas linhas de força: um pensamento tradicional pautado na busca por uma manutenção da ordem, e um pensamento intempestivo, um pensar-contra que caracterizaria a modernidade em seus termos. Partindo dessa concepção, queremos mostrar que há na prosa rosiana uma busca em romper com a primeira matriz.

**PALAVRA-CHAVE:** Guimarães Rosa. Ruptura. Modernismo. Crítica.

**ABSTRACT:** On the last page of *La rime et la vie*, Meschonnic raises a question that seems to be quintessentially Rosian: “If there is no timelessness in thought, is it still a thought” (1989, p. 361). For Meschonnic, the answer is simple: a thought that does not become untimely only remains ready-to-think the same thing over and over again, it is the effort to think what has already been thought. Behind this deceptively simple question lies, according to the author, the dramatic axis of Western thought. And the poet is not at all afraid to say that the matrices of this thought unfold in two lines of force: a traditional thought based on the search for maintaining order, and an untimely thought, a thinking-against, which would characterize modernity in its terms. Starting from this conception, we want to show that there is in Rosiana's prose an attempt to break with the first matrix.

**KEYWORDS:** Guimarães Rosa. Break. Modernism. Criticism.

---

<sup>1</sup> Mestrado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (2022), na linha de pesquisa em Literatura: Interpretação, Circulação e Recepção. Especialização em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina (2023). Graduado em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2018). Atualmente integra o grupo de pesquisa NELAA - Núcleo de Estudos em Literaturas e Artes Anglófonas.

## 1. GUIMARÃES ROSA E SEU TEMPO

*La modernité est un combat*  
(Henri Meschonnic, 1988)

A revolucionária prosa de Guimarães Rosa fez com que ele se tornasse o autor mais discutido da ficção brasileira nos últimos tempos. E este reconhecimento está em grande parte na estranheza e dificuldade de sua linguagem, que vem cada vez mais estimulando interpretações novas. Para nós, leitores brasileiros, a sensação de estarmos diante de um dialeto falado no Brasil nos permite ultrapassar os primeiros obstáculos de sua prosa. Com efeito, podemos compreender mais facilmente o vocabulário popular e uma sintaxe oralizada, simplesmente, por estarmos imersos nesse contexto. Entretanto, se para nós, brasileiros, em uma primeira leitura fica evidente o vínculo com um dialeto interiorano, em uma segunda leitura mais paciente, demonstrará que essas estranhezas ultrapassam as impressões de um ritmo oral.

Alguns estudiosos, ao longo dos anos, enfatizaram a estranha relação entre o estilo rosiano e a fala oral. Terezinha Souto Ward (1984), em seu ensaio, já apontava para essa semelhança, bem como Mary Lou Daniel (1968), e Cavalcante Proença (1973), para citar apenas alguns trabalhos que tiveram influências decisivas nos estudos estilísticos acerca do autor. Esses estudiosos também apontaram que se há um testemunho da “fala popular”, da oralidade na obra rosiana, tampouco isso pode ser tomado como uma encarnação ou modelo de um regionalismo típico, logo o tratamento que Guimarães Rosa dá à sua linguagem está bem longe das convenções narrativas do regionalismo, que, segundo Alfredo Bosi (1994, p. 481-2), “estava destinado a sofrer nas mãos de um artista demiurgo”.

Algumas palavras sobre o modernismo nos farão compreender o argumento de Alfredo Bosi. O modernismo, em sentido amplo, foi aquele momento da história que pode ser caracterizado por uma profunda crise no pensamento artístico. Esta crise, emergida das vanguardas, foi o reflexo de inquietações e indecisões provocadas por uma sociedade em mudança, que geraram rupturas decisivas com as ideias estéticas das antigas gerações. Diz o crítico húngaro, Miklós Szabolcsi

(1990), que, entre os anos 10 e 30 da primeira metade do século XX, a arte e o mundo tiveram sua relação alterada: a era da técnica, a Segunda Revolução Industrial, o avanço e descobertas das ciências naturais passam a acelerar o ritmo social, e “a sociedade apresenta-se confusa aos olhos do artista” (1990, p. 56). Todos esses fatores vão penetrar na arte e dar frutos a uma nova sensibilidade moderna.

Além das alterações sociais, um acontecimento vai agravar essa crise que se iniciava, e cuja experiência traumática dará em definitivo um novo tipo de artista: a Primeira Guerra Mundial. *Grosso modo*, a “selvageria” e o conflito impostos pelos países imperialistas fizeram os artistas duvidarem da suposta racionalidade que gozava o Ocidental. Pareceu natural, como aponta Carpeaux (2008), que a literatura tenha reagido a esse acontecimento, seja refletindo-o como um sentimento de destruição da arte ou antecipando as consequências psicológicas que a guerra causaria. Daí as estéticas vanguardistas, paradoxalmente, serem marcadas por uma antiestética. As pinturas desse período dão bem a medida da nova ordem das coisas: a cor e as formas em si mesmas só se tornaram o objeto da pintura com Kandinsky, Mondrian, Picasso, Matisse, desfazendo o equilíbrio entre expressão e conteúdo, que era a marca de uma arte clássica. Tudo isto é erguido sobre o altar de uma revolução que não é apenas artística, mas também política.

Ora, o modernismo brasileiro vai emprestar das vanguardas europeias sua concepção de arte e literatura e sua visão de mundo, conectando e interpretando os acontecimentos brasileiros com a moda europeia. Para manter-se coerente com tal atmosfera e dar-lhe continuidade, o modernismo brasileiro, em sua primeira fase, procurou estética e ideologicamente confrontar as hierarquias de uma literatura oficial, marcadas pelo belezismo. Sob várias formas manifestavam suas insatisfações reformulando os problemas literários por meio da ironia e do humor (“poema-piada”), como “Os sapos”, de Manuel Bandeira e *Pau-Brasil* de Oswald Andrade, defendendo uma linguagem coloquial e expressionista, entre outras formas de experimentalismos que rompiam com a fronteira da arte “elevada” e “baixa”.

Não obstante, essa nova consciência, esse novo “estado de espírito” que o

modernismo forjado no Brasil não pode ser definido como homogêneo em todo o seu período, até porque, como diz Octávio Paz (1996), sendo a tradição moderna erguida por rupturas e interrupções, cada ruptura seria, digamos, um começo novo. Por isso, tais perspectivas modernistas, não raro, se chocam e, às vezes, até se contrapõem em alguma medida. Alguns eventos históricos e econômicos decisivos proporcionaram ao Brasil um modernismo diferente depois de 30, e por certo ângulo até contrariando a própria tendência modernista. A crise cafeeira (gerada pela crise de 1929) e o início do processo de industrialização do país exigiram novas “saídas” ficcionais que correspondessem à captação desse conflito material que emergia das zonas periféricas do Brasil, em especial a Região Nordeste<sup>2</sup>.

Ora, nem o mal-estar do pós-guerra e nem as experiências e inovações formais da linguagem já bastavam para a realidade social e política da década de 30: novas configurações históricas exigem novas estruturas artísticas, diz Bosi (1994, p. 431). Eram necessárias transformações, demonstrando pela crítica social as situações do povo interiorano. Segundo Wilson Martins (1967), passou-se, então, de uma revolução literária para uma literatura da revolução. Era, portanto, absolutamente normal que os escritores, para a criação de um romance social e politizado, se beneficiassem da linguagem oral para transmitir e documentar com eficiência os problemas sociais que ganhavam relevo naquelas circunstâncias. Um feliz retorno à visão naturalista pareceu o mais condizente com a situação contemporânea; só que o novo programa recusou completamente a ideia naturalista de que haveria situações irreversíveis na humanidade.

Os regionalistas de 30, então, se afastaram daquela sensibilidade estética que 22 tinha criado para se valer de um “programa ideológico”. Os críticos apontam que a passagem desse “programa estético” para um “programa ideológico”, de fato, renovou a literatura e o modo como o Brasil era visto. Entretanto, tudo isto foi feito à custa de uma simplificação da linguagem, pois o “programa ideológico” tentava de

---

<sup>2</sup> A crise de 1929, que culminou com a crise cafeeira, e o processo de industrialização do país expandiram as desigualdades regionais. A região nordestina, que gozava no período colonial da prosperidade do mercado de açúcar, tornou-se decadente na primeira metade do século XX por não conseguir ampliar sua competitividade em relação ao sudeste brasileiro. O baixo grau de desenvolvimento do mercado resultou numa queda do nível de renda da população e um desnível cultural.

certa maneira captar um conflito humano que ilustrava as preocupações daquela época, e isto levou os regionalistas a um afastamento da elaboração formal, colocando em primeiro plano as preocupações com os temas sociais e não a exigência estética.

Em linhas gerais, esta é a atmosfera que proporcionou o surgimento da obra de Guimarães Rosa, que, salvo as devidas proporções, só foi possível porque se beneficiou das liberdades formais e temáticas que os modernistas haviam preparado (BUENO, 2001). Porém, como um “individualista feroz”, Guimarães Rosa vai causar um grande impacto nesse “nacionalismo linguístico” – “um acentuado realismo no uso do vocábulo”, como diz Candido (2009, p. 203) – ao imprimir uma nova vitalidade à língua e à literatura, incorporando a matriz regionalista em sua obra, sem que isto se tornasse uma simples reprodução da fala cabocla e do léxico regional.

Ao longo dos anos, os debates em torno de sua obra assumiram as mais diversas concepções: classicista, barroca, antimoderna etc. Contudo, o que há em comum é a moldura regional que, sabe-se, não tem por intenção nenhuma simples “documentação” histórica. Há, por certo, uma influência de termos da fala popular do centro-norte de Minas Gerais, região onde nasceu o autor, mas sua linguagem não é uma mimesis desse “falar”, pois ninguém fala da maneira como as personagens rosianas. Apenas reconhecemos ali certa matriz que é transformada por sua capacidade inventiva. Se por um lado aproveita os elementos populares e regionais, por outro, dá-lhes um novo contorno e dimensão na medida em que esse linguajar interiorano brasileiro se mescla com traços arcaicos, eruditos e inovadores, acentuando, assim, de maneira mais dramática e poética a fala regional.

Com efeito, o escritor mineiro vai pensar de uma forma totalmente diferente ao sair do *establishment* regionalista de 30 – que via o sertão apenas como uma região brasileira –, transportando-se para um “sertão poético”, em que as personagens ganham dimensões filosóficas pela linguagem. Nota-se que Guimarães Rosa vai acompanhar, em parte, o que o modernismo de 22 representava de “destrutivo”, ao demolir as estruturas cristalizadas e rígidas da linguagem

“oficializada” da qual o Brasil era herdeiro e, ao mesmo tempo, se debruçará sobre o que o regionalismo representava de construtivo para o Brasil no decênio de 30, redescobrimo, assim, um sertão que foi oculto pela mimesis realista. Ora, nenhum escritor foi tão longe na segunda metade do século XX quanto Guimarães Rosa no que diz respeito à produção de uma obra que, para além da reflexão sobre a língua portuguesa, buscava resgatar uma força nacional, forjando um caminho único e inconfundível.

Podemos aquilatar o alcance de sua crítica e o compromisso com a renovação da cultura e da língua portuguesa examinando sua entrevista em Gênova, que ocorreu em janeiro de 1965, no congresso de escritores latino-americanos. Entre muitos depoimentos que parecem autorizar uma visão transcendente e inexplicável de seu ponto de vista, há outros que correspondem às exigências mais políticas do congresso, mesmo que de forma evasiva. Há um momento da entrevista em que o escritor mineiro faz uma comparação entre dois tipos de escritores: os que simbolicamente provinham do “sertão” (estes são poucos, um em cada cem), e os escritores de “São Paulo”, a maioria. Com certo temor, exemplifica, dizendo que Goethe, Dostoiévski, Tolstói e Flaubert são “sertanejos”, enquanto que Zola apenas vinha de “São Paulo”. Por certo, essa diferença, muito interessante, argumentada por Guimarães Rosa não é geográfica, mas simbólica e se dá em dois sentidos: um *estético* e o outro *cultural*.

Guimarães Rosa argumenta que a maioria dos autores que “escrevem para o dia” não “vivem com a língua”, simplesmente porque “aceitam sem crítica a chamada língua corrente” (LORENZ, 1983, p. 85) apenas para causar um efeito, uma sensação ou uma reivindicação política. Isto quer dizer que esses autores estão impregnados de um sentido utilitário e instrumentalizado da linguagem, perderam o “sentido metafísico da língua”, tornando-se “pregoeiros” (LORENZ, 1983, p. 88). Ou seja, escrevem em nome de uma necessidade prática, imposta por um peso cultural e ideológico que os aprisiona nas grades de um escritor engajado, utilizando-se de uma linguagem que basta para panfletos e propagandas, mas não para a literatura (LORENZ, 1983).

Em um importante ensaio, Fábio Lucas (2011) comenta sobre essa dialética entre a metrópole e as zonas periféricas, e embora não faça nenhuma referência à cisão imposta por Guimarães Rosa, seu comentário não deixa de servir-nos como um guia sobre a discussão em níveis mais amplos. Lucas afirma que a literatura regional, para compor suas obras, se aproveitava do material humano das zonas periféricas, ou seja, a fala e o *background* regional; mas, por outro lado, procurava sempre manter-se filiado aos padrões estéticos e às regras literárias da metrópole, portanto era a metrópole que sancionava suas experiências. Com efeito, para evitar a marginalização, interpretavam esse sentimento nacional periférico à maneira como o centro hegemônico ditava. Assim, declara Lucas: “o regionalismo da época romântica era, literalmente, um regionalismo romântico; o regionalismo da época naturalista procurava mostrar-se naturalista” (2011, p. 43).

Lucas argumenta que Guimarães Rosa inverte essa relação, impondo o modelo periférico ao pensamento metropolitano, e, ao fazê-lo, enfrenta todo o modelo literário vigente. Por isso sua obra, longe dos receios regionalistas de apenas promover uma curiosidade, não se tornou exótica ou esquisita, pelo contrário, tornou-se muito sofisticada e a crítica prova isso, uma vez que o estilo rosiano é muito mais rebuscado e erudito do que tudo que já havia sido feito pela metrópole. Luís Bueno (2001) também está de acordo com essa premissa, comenta que Guimarães Rosa via com muita suspeita a intelectualidade brasileira que menosprezava a língua interiorana, e afirma que a solução linguística e poética a que ele chegou para contrapor-se ao linguajar “civilizado” e posição da metrópole foi reinventar a “língua do pobre” por meio da mais alta cultura.

Até então, o regionalismo, em sua fase mais ideológica, representava o homem sertanejo com certas “deficiências” em relação à metrópole, devido às condições materiais que dispunha. Guimarães Rosa vai não só arranhar esse “quinhão” regionalista, mas desmontar essa sensibilidade estética ao encontrar nas mesmas condições materiais alicerces mais fortes que passam a corresponder a uma “superioridade” e sabedoria acessível ao homem de qualquer canto do mundo. Walnice Galvão, em estudo sucinto e esclarecedor, afirma que o autor “dignifica o

sertanejo pobre, mostrando como o mais papudo dos catrumanos dos cafundós pode aspirar à transcendência e se entregar a especulações metafísicas, sem precisar sequer saber ler” (2000, p. 10).

Podemos, então, reconduzir os argumentos acima para compreendermos a crítica aos escritores de “São Paulo”: Zola vem de “São Paulo” porque, segundo Guimarães Rosa, sua linguagem aderiu à docilidade e civilidade do pensamento metropolitano, e isso era, para o escritor mineiro, um veto à própria imaginação. Curiosamente, há uma aproximação que pode ser feita entre os autores: Guimarães Rosa era um grande observador, como Zola, e em suas comitivas pelo sertão de Minas, realizou investigações minuciosas sobre o solo interiorano, a fauna, a flora e, sobretudo, o homem sertanejo. Mas a aproximação para por aí, na medida em que Zola declara que os fatos inquiridos valem por si sós, bastando ao escritor ser capaz de bem observá-los<sup>3</sup>, enquanto Guimarães Rosa não os vê literalmente, mas no que têm de mítico e simbólico.

Decerto, era uma atitude mais ideológica em Zola, e Guimarães Rosa sabia muito bem que se tratava de um programa (tanto em Zola quanto nos regionalistas), como revelou anos antes em correspondência para seu tio Vicente Guimarães (1983), na qual fica patente sua crítica ao regionalismo. Da carta à entrevista lá se foram quase vinte anos de carreira literária e diplomática, e durante todo esse tempo Guimarães Rosa sempre sonegou opiniões críticas sobre seus pares, “não me agrada julgar meus colegas” (LORENZ, 1983, p. 88), evitando causar mal entendidos ou ninharias políticas: “tenho que conviver com meus colegas e não me agrada

---

<sup>3</sup> Algumas palavras sobre *O romance experimental* (1982) nos fará perceber o tom antimetafísico e “pregoeiro” de sua obra. Para Émile Zola, o compromisso de um escritor oitocentista com a “verdade” era compor romances que correspondessem ao mesmo rigor científico de outras áreas de estudos. Ao descrever os costumes franceses contemporâneos, o romancista deveria fazê-lo de tal maneira que refletisse os “mecanismos de funcionamento” dos fenômenos naturais. Segundo Zola, se há leis fixas que regem os fenômenos químicos e físicos, há também leis fixas para o comportamento humano e que determinam absolutamente todas as ações individuais e sociais do homem, são elas: a hereditariedade e as circunstâncias do meio. Assim, o esforço do romancista, que desejasse contribuir para o crescimento positivista da sociedade, deveria ser o mesmo de um cientista: *observar* os comportamentos com a máxima objetividade, depois instaurar/criar uma *experiência* pela qual suas personagens passariam, justamente para demonstrar que a sequência de fatos e acontecimentos narrados corresponderia, o mais próximo possível, aos fenômenos sociais que foram estudados pelo escritor. Fica claro que para conquistar tal exigência de precisão que já gozavam outras áreas da ciência, sobretudo a química e a física, era necessário construir uma linguagem mais próxima dos anseios positivistas: uma linguagem reduzida às categorias da ciência: “O grande estilo é feito de lógica e clareza” (1982, p. 70), salienta Zola.

guerrear por assuntos aos quais não atribuo a mínima importância” (LORENZ, 1983, p. 88).

Porém, podemos tomar o exemplo de Zola como um modelo de má literatura para o autor, e por extensão de sentido como uma crítica às ideias literárias brasileiras. Seguindo os passos da entrevista, temos novamente uma referência que é válida também para o ângulo nacional: Guimarães Rosa diz que os autores que se comparam com Zola são os herdeiros da chamada “maldição dos costumes”, ou seja, eles têm uma consciência sobre a língua e a literatura, principalmente sobre o aspecto ideológico e político, mas lhes falta o mais importante: restituir o “vigor da língua” (LORENZ, 1983, p. 85). É o que se pode deduzir da conversa com Gunter Lorenz.

Como alternativa, as formas desgastadas da linguagem que se confundem com folhetos e propagandas (“um monstro morto”, como diz o autor), Guimarães Rosa vai pensar numa “língua literária” que sirva para “expressar ideias”. Neste projeto, essa demanda vai significar uma renovação do mundo por meio da linguagem. Logo, restituir o vigor da língua não é apenas uma questão de liberdade estética. A língua mantém intrinsecamente uma relação íntima com a literatura, com o povo e, em sentido amplo, com a cultura. Ela é portadora de valores culturais que repercutem na vida de cada um.

Quando Gunter Lorenz, por exemplo, o pressiona para expor suas ideias sobre a importância ética e ideológica do escritor, que parecem ser decisivas para o congresso, Guimarães Rosa sempre escapa, reconduzindo os argumentos de Lorenz para o âmbito da linguagem e sua importância para o homem: “Minha língua brasileira é a língua do homem de amanhã, [...] é a arma com a qual defendo a dignidade humana” (LORENZ, 1983, p. 87). Nesta discussão, quem parece ter razão é Guimarães Rosa — por um simples motivo: os “retratos sociais” nem sempre estão manifestados de forma explícita, em que uma observação captaria a “verdade”. A obra rosiana é o exemplo de que a invenção e a fantasia podem ser, muitas vezes, fontes de fidedignidade maior. No fundo, a busca por retratos sociais explícitos produz um divórcio entre linguagem e imaginação.

Com efeito, Guimarães Rosa intervém neste “estado de coisas”, mas sem a intenção de que o mundo deve ou pode ser transformado como se fosse um enredo de um folhetim político. Sua transformação é pela linguagem: “O melhor conteúdo de nada vale, se a língua não lhe faz justiça” (LORENZ, 1983, p. 89). Assim, o cotidiano sertanejo deixa de ser explorado *per se*, para sofrer uma conversão filosófica (metafísica?): o pobre, o sertanejo e o jagunço saem da simples expressão nativista, e são elevados ao nível de complexidade que não deixa a dever em nada para um *homem do subsolo*.

Dizer agora que Goethe é sertanejo já não parece um absurdo ou ofensa, mas qual autor teria feito tremenda comparação antes de Guimarães Rosa? Até então se dizia, com muita ostentação, “Rosa é o nosso James Joyce”, ou, como o fez Alceu Amoroso Lima, Drummond é “uma espécie de Baudelaire de nossa poesia brasileira” (1969, p. 274-5). Porém, inverter essa dinâmica ocidental de hegemonia europeia era ainda muito difícil, e quem assim o fizesse, pareceria cometer uma traição ao passado distinto europeu. Certamente estaremos reduzindo a questão se dissermos que a intenção do autor é simplesmente ilustrativa, sabemos que não é. A nosso ver, essa comparação se dirige essencialmente ao pensamento brasileiro e a relação periférica que ele mantém com o centro hegemônico europeu. Ademais, esta parece ser a temática geral do congresso em Gênova: discutir o futuro da América Latina.

Logo, como um profundo conhecedor da literatura mundial, Guimarães Rosa sempre esteve consciente desse processo cultural e dessa preocupação nacional que penetra em nossas letras. Por isso, cumpre não negar o cunho nacionalista e universalizante de sua comparação, que, a nosso ver, é mais um estratagema artístico que o autor adota para defender sua posição em relação à Europa. Para Guimarães Rosa, é falso dizer que o “tema brasileiro” constitui condição preliminar e essencial para uma literatura genuinamente brasileira. Frente às ingenuidades de um “nacionalismo de fachada” que vigorou no cânone modernista, pode-se tratar um tema nacional de modo muito pouco brasileiro, como se pode tratar também de um tema perfeitamente nacional pelas vias universais. Daí seu sertão estar tão apto “para o mundo” (LORENZ, 1983, p. 96) (*welfähig*) quanto para o seu próprio país.

No ensaio “A nova narrativa”, Antonio Candido (2009) argumenta que Guimarães Rosa talvez tenha sido o primeiro a realizar uma síntese das obsessões literárias brasileiras até então dissociadas (e antes dele, somente Machado de Assis teria tentado uma aproximação): a saída da dependência da cultura europeia (e neste sentido houve no modernismo de 22 um propósito até antilusitano, principalmente quanto à linguagem), e a busca de uma identidade nacional autêntica, que pudesse ser colocada ao lado de uma maturidade literária. Mas na verdade, Haroldo de Campos (2006), num importante ensaio sobre *Iracema*, argumentou que o romance de José de Alencar já reivindicava a liberdade de invenção e o distanciamento do português lusitano, forjando um português ao influxo do paradigma tupi. Na esteira de Alencar, Guimarães Rosa, também, vai criar uma distância com o uso da língua dominante, cujo trabalho sobre a língua é marcado pelos desvios aos usos literários, às regras de correção gramatical e por afirmar a especificidade de uma língua “popular”.

## 2. A POÉTICA ROSIANA

A partir das discursões acima mencionados, gostaríamos de conduzir essas reflexões para o pensamento do poeta e crítico francês Henri Meschonnic, cuja obra apresenta conexões de temas e interesses em comum com a obra rosiana. Em seu ensaio, *Poétique du traduire* (1999, p. 25) — que vai além de expor apenas uma metodologia da tradução —, há um engenhoso epigrama que coaduna com a visão poética do escritor mineiro. Escreve, ademais, Meschonnic: “A poética é o fogo da alegria que se faz com a língua de madeira”<sup>4</sup>. Repousa nessas palavras o gesto crítico e intelectual que deve ser recuperado no modo como Guimarães Rosa enfrenta a palavra. Explica-se: a “língua de madeira” representa não apenas uma visão enrijecida da língua, mas, sobretudo, uma visão enrijecida do pensamento, isto é, o modo como o homem vem se relacionando com a palavra, sem enfrentá-la. Guimarães Rosa ao privilegiar em sua linguagem uma sintaxe e uma semântica longe

---

<sup>4</sup> Em francês : “La poétique est le feu de joie qu’on fait avec la langue de bois” [tradução nossa].

de tudo que havia sido consagrado nas letras brasileiras, demonstra seu papel como um legítimo “crítico-inventor” (a expressão é de Fábio Lucas, 2011, p. 6).

É um crítico-inventor porque ampliou e muito os horizontes da literatura e da língua portuguesa ao mesmo tempo em que colocou em xeque ou ao menos nos fez refletir sobre as estruturas viciadas do pensamento: aquele “bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana” (ROSA, 2003, p. 90), que Guimarães Rosa denuncia na correspondência com seu tradutor italiano. Neste sentido, a concepção que Guimarães Rosa tem de poética se aproxima muita da definição de Meschonnic, pois, “queimar a língua de madeira” é pensar a poética como um combate, recusando qualquer autoridade da língua, e desconfiando de qualquer premissa linguística ou literária que torna a linguagem e o pensamento engessados. É precisamente isso que ocorre no trabalho de Guimarães Rosa com a linguagem. Vejamos agora exatamente o que isto quer dizer.

A linguagem de Guimarães Rosa aponta para múltiplos usos das formas da língua, sejam usos históricos, como arcaísmos, estrangeirismos, lusitanismos ou usos linguísticos como os neologismos e toda morfossintaxe que ultrapassam o repertório dos linguistas. Todo esse vasto arcabouço aponta para o caráter de *inacabamento* da língua. Assim, contrariando os gramáticos, que defendem que o vigor da língua se encontra em manter paradigmas fechados, Guimarães Rosa afirma que a língua portuguesa, “por razões etnológicas e antropológicas” (LORENZ, 1983, p. 81), passou por um processo de enriquecimento em relação ao português de Portugal, justamente porque a “língua-brasileira” ainda não freou seu desenvolvimento, enquanto o português lusitano é uma língua já saturada.

Com efeito, pode-se dizer que Guimarães Rosa pensa a língua portuguesa sempre em curso, inacabada, *contínua*, e isto é, segundo o autor, o que permite a “língua-brasileira” ter uma “escala de expressões mais vasta do que os portugueses” (LORENZ, 1983, p. 81). Em outras palavras, ter uma potência e uma força maior do que uma língua que já encontrou seu limite. Guimarães Rosa compreendia muito bem que a linguagem, como a vida, é uma corrente contínua, ela deve estar sempre em curso, inacabada. Por isso, o escritor deve ser um descobridor (ROSA, 1983),

submetendo-se a invenções constantes, *à l'inconnu*. O escritor não deve contentar-se com nada, deve estar em busca do impossível, do infinito, como argumenta em sua entrevista com Lorenz.

Vê-se, portanto, que a concepção poética de Guimarães Rosa tem exigências que ultrapassam tanto a instrumentalização da linguagem quanto ao apelo de um estilo que obrigasse um engajamento ligado aos problemas imediatos das zonas periféricas, desse modo, essas concepções, ligadas a uma forma de intelectualismo que o autor critica, drasticamente diminuem a sensibilidade contemplativa, ameaçando o elemento mais fundamental do homem: a relação entre a linguagem e a vida. Para Guimarães Rosa, o trabalho com a palavra coincide com a investigação da vida e da existência. Essa forma de pensar também é compartilhada por Meschonnic (1989) e Benveniste (1966), que defendem que a linguagem antes de servir para comunicação, serve para viver. Se a linguagem deve ser uma corrente contínua como a vida, faz-se necessário liberdades inesperadas, e que tais liberdades seriam uma reação contra a sociedade mecânica, contra a hegemonia das letras europeias, contra certa herança cultural que se limitava a um pensamento descontínuo da linguagem. Nota-se que Guimarães Rosa está sempre se opondo à mentalidade lógica e prática para qual vislumbra uma única saída: impor uma linguagem com certo grau de “violência linguística”.

Para alcançar essa linguagem hostil e agressiva fora preciso que as palavras fossem capazes de exprimir um espanto, e não raro flertassem com os abismos do “absurdo”. Só assim é que experimentariam uma renovação. Podemos perceber na obra rosiana inúmeros processos que visam reabilitar a percepção do leitor, agredindo os estereótipos linguísticos e desautomatizando os hábitos de leitura, dentre os quais se podem destacar as inversões, as criações anagramáticas, os deslocamentos, as reduplicações, os hipérbatos e elipses, as deformações, estranhamento e demais figuras de linguagem, cuja finalidade central é evitar que “a língua se torne rígida”, “uma língua de madeira” (expressão de Meschonnic), isto é, evitar o lugar comum da palavra. Tudo isso faz parte de uma tarefa hercúlea, cujo interesse é retomar a caudalosa riqueza da palavra. É muito importante para o nosso

trabalho transcrever, por mais longo que pareça, o depoimento do autor a respeito do problema — em carta à sua tradutora inglesa Harriet de Onís:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse nas bengalas dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo (VERLANGIERI, 1993, p. 100).

Para Guimarães Rosa, o uso monótono desgasta e apaga o poder expressivo da palavra, ao ponto de torná-la um clichê, um esqueleto morto do que foi. O uso corrente reduziu sua eficácia a um lugar-comum da língua e, por sua vez, do pensamento, incorrendo na perda de sua força. Assim, para restituir o vigor e a força da palavra, busca romper com o peso das conveniências linguísticas que mantêm a palavra em estado de dicionário, como insetos à mostra em alfinetes para coleções. Em outras palavras, há na prosa rosiana uma desbanalização do padrão corriqueiro da língua portuguesa, portanto seu interesse é compor uma obra que não pode ser domesticada, reduzida à retórica, à poética formal ou à gramática normativa.

Em um ensaio bastante esclarecedor, Carlos Garbuglio (2011) comenta sobre esse “impiedoso horror ao lugar-comum” que Guimarães Rosa tantas vezes denuncia em sua correspondência. Garbuglio destaca que, ao repetirmos tantas vezes os mesmos usos, as mesmas formas, os mesmos esquemas da língua, acabamos caindo no efêmero, num tipo de apatia diante do previsível, logo nos tornamos automáticos diante da língua, sem perceber as potencialidades e estímulos que foram socializados e domesticados pelos procedimentos de comunicação. Em outras palavras, nossos costumes e hábitos se tornaram os obstáculos de nossa percepção sobre a linguagem e o mundo que só podem ser ultrapassados com o surgimento de uma experiência estranha e nova que nos desautomatiza.

Nesses termos, Guimarães Rosa vai valorizar a importância de a palavra desafiar o leitor, ou seja, a palavra precisa ser hostil e “selvagem”. Seu pensamento

“reacionário” fê-lo perceber que tudo que é primitivo e estranho ainda não está condicionado pela razão, e por isso mesmo é capaz de provocar um mal estar no leitor, fazê-lo passar por uma aventura incômoda, assim quando o leitor se dispõe a superar o radical espanto, é como se emergissem novas percepções de mundo que antes estavam veladas pelas palavras gastas, porque estas já não eram mais capazes de dar-lhes origem.

Em “São Marcos”, conto de *Sagarana*, há um episódio que é bastante representativo desse processo de desautomatização que o leitor frequentemente experimenta em suas obras. O protagonista-narrador vagueando pelos bambuzais observa algumas estrofes gravadas com a ponta de uma faca nos talos lisos dos bambus e decide deixar seus versos como desafio aos próximos transeuntes. O narrador escreve uma lista de reis antigos da Babilônia, cujos nomes lhe soavam como poemas. Motivado apenas pelos nomes dos reis, o autor explica que o que vale é a rebeldia da palavra contra a sua decifração. Por esta razão, procura o “ileso gume do vocábulo pouco visto e mesmo ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (ROSA, 2006, p. 252).

Mary Daniel (1968) chega até a comparar essa declaração da personagem como uma autorreflexão da técnica estilística de Guimarães Rosa. Ressalta-se nessa declaração da personagem não só o papel crítico da inovação, mas também o papel ético que representa na narrativa, pois o protagonista chega a comentar sobre um sujeito que deixou de ser “bidimensional”, ampliando seus “limites mentais” simplesmente por aprender algumas palavras gregas de cunho científico. O protagonista conta ainda que esse estratagema é seguido por um tal de Matutino Solferino que, apesar de ser analfabeto, prefere *talxóts* a caixote por achar que este tem um “jeitão plebeu” que provavelmente fora distorcido. A sensibilidade de Matutino Solferino se encontra na fuga do lugar-comum da palavra, por isso a personagem parece saber que quando a renovação da palavra é tão poderosa e autêntica, até a vida condicionada parece ganhar um novo sentido.

Essa noção de estética, como uma fuga do banal e da língua corrente foi igualmente muito bem defendida por Hans Robert Jauss, que acreditava que a

experiência literária possuía uma afirmação de caráter social para o leitor, obviamente, quando esta experiência visava contrariar sua percepção usual. Escreve o crítico alemão: “A experiência da leitura logra libertá-lo [o leitor] das opressões e dos dilemas de sua práxis da vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas” (JAUSS, 1994, p. 52). É neste sentido que devemos entender que o traço primordial da renovação de Guimarães Rosa se encontra no confronto entre o gasto e envelhecido pelo uso (que o autor compreende como os clichês da linguagem corrente), isto é, os hábitos linguísticos condicionados pela repetição (aquele “monstro morto” incapaz de expressar ideias, como diz Guimarães Rosa), e o cultivo do novo que, paradoxalmente, é um recuo a uma concepção primal da língua (reacionária), capaz de provocar uma estranheza em nossa percepção, levando-nos a pensamentos inesperados.

Essa “dinâmica ousada” do autor permite que a língua seja sentida e percebida de uma maneira nova. Não precisamos ir muito longe para sabermos que, as mais das vezes, a surpresa da prosa rosiana se encontra na simples disposição das palavras que são reelaboradas de tal maneira que a composição que antes carecia de singularidade, ganha uma nova força. A importância de recusar uma “linguagem transparente” se encontra na constatação de que a partir do momento em que a linguagem se tornou apenas um instrumento de comunicação, o homem caiu numa preguiça e numa “inércia mental” que o afastou da linguagem. Para Guimarães Rosa, chocar o leitor significa romper com os vícios e hábitos que o impedem de despertar dessa “inação mental”. Por isso vai submeter a palavra à experiências constantes para estimulá-lo a descobrir “novas maneiras de sentir e de pensar”, como comenta em outra correspondência para sua tradutora Harriet de Onís.

Vejamos algumas de suas escolhas criativas, a partir de exemplos extraídos de *Grande sertão: veredas* (2001): neste romance, por exemplo, Guimarães Rosa cria muitas maneiras de “agredir” os hábitos do leitor através de forma que se repetem ao longo de toda a obra, e tornam-se uma marca registrada do seu poder criativo. Uma característica bastante comum se encontra nos pleonasmos de negação: “De

nós dois juntos, *ninguém nada não* falava” (ROSA, 2001, p. 44); “O inferno é um sem-fim que *nem não* se pode ver” (ROSA, 2001, p. 76); “Dê bem, que *não nem* um ano estava passado” (ROSA, 2001, p. 28); “*Nem não* tinha sono *nenhum*” (ROSA, 2001, p. 170). Outro traço marcante de seu estilo se encontra nos “elementos parasitários” que tornam a frase mais pesada e densa: “Quem me ensinou a apreciar essas belezas foi Diadorim” (ROSA, 2001, p. 42); “Para isso é que *o* muito se fala?” (ROSA, 2001, p. 55); “Parece até que ficou *o feliz*” (ROSA, 2001, p. 28); “Vazio de um meu dever honesto” (p. 157); “Neste tempo, o jacaré pegou *de* uma terra” (ROSA, 2001, p. 71); “*Num* aquele alvo só —*as* todas, todas” (ROSA, 2001, p. 185); “ele se chegou, com *uns seus* cabras, formaram grupo calados” (ROSA, 2001, p. 183); “Mas havendo *o* ele querer só” (ROSA, 2001, p. 172); “Digo: se *um* *aquele* amor veio de Deus, como veio, então — o outro?” (ROSA, 2001, p. 156); “as regências de *uma alguma* a minha família” (ROSA, 2001, p. 155).

À primeira vista, os exemplos destacados em itálico parecem acréscimos sem importância, desprovidos de intenção definida, excessivamente ásperos, ou até sem função na frase. Contudo, eles possuem uma força que desloca e descondiciona os hábitos de leitura ao romper com aquilo que era esperado, isto é, frases cuja eficiência está nos moldes normativos. O elemento inusitado e estranho reveste a frase de um suposto sentido inesperado, criando uma dificuldade de leitura. Guimarães Rosa, também, toma a libertada de criar novos verbos: “Tão alto se *ajagunçou*” (ROSA, 2001, p. 33). Ou acumular ações para criar um efeito enigmático, nesta engenhosa frase: “Há coisas de medonhas demais, tem.” (ROSA, 2001, p. 37). Prefere “estranhez” a estranheza, “o senhor já viu uma *estranhez*?” (ROSA, 2001, p. 27).

Mais ainda, utiliza-se de palavras estrangeiras que se assemelham às palavras portuguesas, criando uma dúvida no leitor, como é este caso em italiano: “*Talmente*, também, se carecia de tomar repouso e aguardo” (ROSA, 2001, p. 72); ou esta colagem do inglês: “Olhei: aqueles esmerados *esmartes* olhos, botados verdes” (ROSA, 2001, p. 119). Juntam-se a isso as múltiplas repetições para causar efeito emocional, sonoro ou uma simples ênfase de ideia: “O que gasta, vai gastando”

(ROSA, 2001, p. 27); “Puxava uma *brisbrisa*” (ROSA, 2001, p. 45); “O chapadão, no pardo, é *igual, igual*” (p. 49); “No derradeiro, *fez o fez*” (ROSA, 2001, p. 60); “Coração da gente – *o escuro, escuros*” (ROSA, 2001, p. 52); “Sempre sidos *bons, de bem*” (ROSA, 2001, p. 29); “E ele umbigava um princípio de *barriga barriguda*, que me criou desejos” (ROSA, 2001, p. 35), “Tudo turbilindo” (ROSA, 2001, p. 55).

Faz ousadas combinações para chamar a atenção para as palavras, transformando-as e alterando seu sentido, muitas vezes pela aglutinação: “Um ciúme *amargoso*” (ROSA, 2001, p. 52) (amoroso + amargo); “Dia da gente de *desexistir*” (ROSA, 2001, p. 69) (desistir + existir?); “Mas, em *deslúa*, no escuro feito, é um escurão” (p. 48). Também para ganhar maior expressividade, amplia o uso dos diminutivos aos pronomes demonstrativos: “Essezinho, essezim” (ROSA, 2001, p. 29). Outro caso frequente de estranhamento se encontra nas invenções de termos na frase: “Em toda a parte a gente era recebida a bem” (ROSA, 2001, p. 73); “Diadorim o resto me descreveu” (ROSA, 2001, p. 52); “Ele tinha me estatutado os todos projetos” (ROSA, 2001, p. 145), “Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrado em fio” (ROSA, 2001, p. 49). Vê-se, neste último exemplo, como a frase está toda retorcida numa tentativa de retorcer as ideias e o raciocínio que fora acostumado com uma ordem direta e “segura” da frase. Para acompanhar a imagem que a frase sugere é necessário um tempo de adaptação à surpresa provocada.

É o que acontece, também, nas frases com um sabor “pseudoprimitivo” (DANIEL, 1968, p. 93): “Faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo” (ROSA, 2001, p. 55); ou nos desvios sintáticos: “A gente viemos do inferno” (ROSA, 2001, p. 64); “A gente perdemos” (ROSA, 2001, p. 70). Destacam-se, também, como um toque “primitivo” as palavras contraídas com apóstrofe para indicar uma pronúncia: “Foi um arraso de um *tirotêi*, *p’ra* cima do lugar Serra-Nova” (ROSA, 2001, p. 35); “*P’ra ep’ra*, os bandos de patos se cruzavam” (ROSA, 2001, p. 159); “Repassava daqui *p’r’ali*, erguendo bem, vistoriado” (p. 148); “É hora dum bom tiroteamento em paz, *exp’rimentem* ver” (ROSA, 2001, p. 40). Marcando a contração do “e” em “experimentem” e da preposição diante do artigo no primeiro exemplo, Guimarães

Rosa realiza uma contração possível na fala, mas que é uma agressão para a escrita. Com efeito, ele assim a faz para criar uma tensão e uma dialética entre o falado e o escrito, levando-nos a mais um estranhamento.

Entretanto, a renovação rosiana não está num radicalismo linguístico desnecessário, Guimarães Rosa reivindica um retorno às ruínas vocabulares, unindo o antigo ao novo. Razão porque David Arrigucci Jr (2011) argumenta que, em *Grande sertão: veredas*, as palavras que nos causam desconforto quase nunca são neologismos, pelo contrário, a maioria se encontra nos dicionários, mas de tempos passados, logo os dicionários modernos só podem apresentar uma imobilidade do idioma, cujo inventário se restringe às expressões mais flexíveis em uso. Guimarães Rosa, por outro lado, busca rejuvenescer as formas vocabulares anacrônicas que caíram em desuso nos dicionários modernos e, tais usos renovados, ao serem misturadas com o toque regional e hodierno, tornam-se muito modernos.

Essa atitude confere uma notável modernidade à sua obra, portanto como afirma Meschonnic (2017, p. 81. grifos do autor): “A modernidade não é o novo, não é a ruptura. Mas a *abolição da oposição entre o antigo e o novo*”. Guimarães Rosa sabe que repudiar o passado das letras portuguesas por espírito ingênuo de reconstrução é contrariar o sentido da cultura. Por isso, autodefine-se (1983) como um reacionário da linguagem para demonstrar que a modernidade não pode ser julgada apenas nos termos de ruptura, que ingenuamente se mantém na ordem do antigo contra o moderno.

Vejamos alguns exemplos retirados das primeiras páginas do romance, que se não constituem arcaísmos, são, por certo, de uso muito raro e castiço: “*Sobejos olhares*” (ROSA, 2001, p. 40); “O senhor acha fio de verdade nessa *parlanda*” (ROSA, 2001, p. 40); “Já *tenteou* sofrido o ar que é saudade?” (ROSA, 2001, p. 43); “Diadorim às vezes parecia ter um *espevito* de desconfiança” (ROSA, 2001, p. 45); “A razão dele era do estilo *acinte*” (ROSA, 2001, p. 53); “Eu não *sojigava* tudo por sentir” (p. 53); “Melhor *engulir* capins e folhas” (ROSA, 2001, p. 71); “Ser dono *definito* de mim, era o que eu queria, queria” (ROSA, 2001, p. 54); “Até os pássaros e bichos vinham *bisar*” (ROSA, 2001, p. 75); “Que *joliz* havia de ser era se meter em balaço” (ROSA, 2001, p.

186). Ademais, a própria palavra “Nonada” que abre o romance não é um neologismo, como demonstra Arrigucci, ela é apenas um arcaísmo, uma dupla negação herdada da tradição das línguas latinas. Assim, a prosa rosiana vai espelhar muito bem uma concorrência do arcaísmo e do neologismo, pois enquanto descobrimos a restauração do passado nas profundezas das velharias vocabulares que Guimarães Rosa restaura, por outro lado, verificamos nos neologismos criados pelo autor um desejo de antecipar o futuro.

Assim, vemos que a poética de Guimarães Rosa parece corresponder com a visão do poeta francês Henri Meschonnic, na qual a poética acontece como uma transformação da língua. Nesse aspecto, cada obra deve ser compreendida como um idioleto – uma língua particular – que se faz com e contra o meio no qual ela se desenvolve, ou seja, sua língua de origem. É neste sentido que devemos entender que a obra de Guimarães Rosa é um trabalho único sobre a língua portuguesa, que se faz com ela e, em alguma medida, contra ela. Esse *contra*, que é também um *para* a língua, se desenvolve como uma crítica ao já estabelecido e cristalizado ao longo de gerações de escritores. Portanto, ao evidenciar uma luta contra o lugar-comum da palavra, contra o relaxamento da língua, contra a rigidez e o empobrecimento vocabular, contra o pensamento bitolado e estático da língua portuguesa, Guimarães Rosa demonstra a vocação da linguagem para a *intempestividade*, para o conflito, que, nos termos de Meschonnic, não quer dizer contradições polêmicas, mas, sobretudo, aquilo que faz com que o homem se aventure pelo desconhecido.

## REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. Sertão: mar e rios de histórias In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **O pensamento poético**: a obra de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 283-293.

LIMA, Alceu Amoroso. O poeta brinca. In: **Meio século de presença literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 274 -275.

BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor

italiano. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. Guimarães, Clarice e antes. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 2, p. 249-259, 2001.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, 2008. 4v.

DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa**: travessia literária. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GUIMARÃES, Vicente. Correspondência. In: **Joãozinho, memórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

GALVÃO, Wanilce. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GARBUGLIO, Carlos. O demiurgo da linguagem. In: **Rosa em dois tempos**. São Paulo: Nankin, 2011.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62 - 97.

MARTINS, Wilson. **O modernismo** (1916-1945). São Paulo: Cultrix, 1967.

MESCHONNIC, Henri. **La rime et la vie**. Paris: Verdier, 1989.

MESCHONNIC, Henri. **Modernidade, modernidade**. Trad. Lucius Provase. São Paulo: EDUSP, 2017.

PAZ, Octavio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 133-137.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: **Augusto dos anjos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Grifo, 1973. p. 155-240.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SZABOLCSI, Miklós. A era da vanguarda (1910-1930). In: **Literatura universal do século XX**: principais correntes. Trad. Aleksandar Jovanovič. Brasília: UnB, 1990. p. 51-103.

WARD, Terezinha Souto. **O discurso oral em Grande Sertão**: veredas. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **João Guimarães Rosa**: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. Araraquara, 1993. 357 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Universidade do Estado de São Paulo.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. Trad. Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.