

O jogo do passa-anel: estratégias do narrar em *Grande sertão: veredas*

Profa. Ms. Ivana Ferrante Rebello¹ (UNIMONTES)

Resumo:

O anel de pedra de Araçuaí, que circula pela narrativa de Grande Sertão: veredas, sem dono definido e sem nome específico, resgata o caráter ambíguo e movediço da obra. Seu percurso amoroso encontra reflexo nas estórias compiladas por Rosa para a escrita do seu romance, além de iluminar a fala heteróclita de Riobaldo. A história da pedra, moldada à feição do jogo infantil, metaforiza a mobilização lúdica da obra, que se instaura como espaço da dúvida e da irresolução.

Palavras-chave: Grande Sertão: veredas, Jogo do Passa-anel, narrativa.

Introdução

Grande sertão: Veredas é textura visual e sonora, montagem, deslocamentos em círculos, uma dança. Como num jogo o que se vê não é o que os olhos dizem; o bezerro tem cara de cão; o silêncio é a gente mesmo, demais; no sertão tudo pode ser e não é. A história, desenvolvida no espaço dos “gerais” mineiros, torna-se referencial possível de múltiplos espaços ficcionais, que, entrecortados pelas veredas discursivas, oferecem-nos verdadeiros atalhos de leituras. Para ler o romance rosiano é preciso pactuar, aceitar a forma enredada, dificultosa. Se é jogo, é preciso aprender a jogar. O jogo tem origem latina, *jocu*, posteriormente tornando-se *ludus*, remete simultaneamente à organização e à espontaneidade, combinação de liberdade e de regras fixas, preestabelecidas. A ordem do jogo na literatura instaura um inconformismo frente ao racionalismo, reage contra a mesmice e contra as verdades aparentes. Jogar é também criar, inventar outra verdade. O jogo normalmente apresenta um enigma e quase sempre leva ao gracejo, ao divertimento. É desafio que embaralha os sinais do real e do simbólico e sempre se desenvolve através da repetição. A linguagem de *Grande sertão: veredas* seduz como experimento estético e labor. Ao exercitar uma forma nova de contar, o autor mineiro incita a uma proposta de uma nova literatura e de uma nova forma de leitura. Como num jogo, estabelece um início lento e difícil, no qual o leitor vai-se enovelando pouco a pouco.

1 Rosa Rosae

Admitir o jogo como espécie de procedimento narrativo altera a dinâmica do narrar; o leitor necessita colocar-se em movimento, pois jogar implica optar, efetuar combinações. Ao jogar, o leitor coloca-se numa posição de indeterminação, porque a próxima jogada sempre dependerá da etapa anterior. *Grande sertão: veredas*, lido como jogo, tem intenções demolidoras, pois se constitui de tecido oscilante e desordenado. De maneira lúdica, o narrador vai por vias desusadas, através das quais o leitor tenta definir um traçado coerente. A linguagem do romance utiliza claramente de artifícios de jogos: ritornelos, repetições, fragmentações e dispersões: tais são os procedimentos lúdicos que exigem do leitor um ato de leitura-montagem, o que indica a dinâmica de estruturação da obra. Tudo é circular, indicando procura e movimento. Riobaldo, herói jagunço, ao narrar a sua história, orienta o olhar do leitor para direções variadas: luta contra a bastardia, contra a ordem jagunça, contra o medo, por amor e por vingança. Os personagens, de nomes ou perfis incertos, carregam em si um hibridismo desconfortável, que aguça a curiosidade do leitor. Até a paisagem pode ser invocada como testemunho de heterogenia, como é o caso do Tamanduá-Tão, lugar de armas e de combates épicos, mas se constituindo também como lugar-útero, onde se gera a revelação da identidade final

de Diadorim. A percepção dessas ambigüidades tem cerne no espaço do discurso, em que entram em cena concepções de autoria e dos processos de criação textual, pois não se sabe ao certo se a estória de Riobaldo e Diadorim circula num terreno inteiramente ficcional ou se grande parte do que se lê no romance não foi compilação inventiva das famosas cadernetas de campo, utilizadas por Rosa, quando de suas expedições pelo sertão. Segundo Lélia Parreira Duarte, “seus textos não se apresentam como originais e sim como reprodução de estórias já contadas ou reelaborações de enredos e sentidos, podendo ser vistos como tradução ou como exercícios de metalinguagem que contam o contar.” (DUARTE, 2001, p.156).

Sabe-se que o corpo do texto é a morada da representação. Nele habitam os signos, os sinais, os ícones e os símbolos. Ao ler, sabemos que a essência da representação está em jogo. No texto a linguagem se imagina, realiza-se. O autor, na cena do discurso, está cindido de si mesmo e identificado com o outro: sua criação, sua máscara teatral (*persona*) é, então, construída. Uma das ambigüidades encantatórias do texto de *Grande Sertão: Veredas* é esse jogo de autoria e de narrador, **con-fundindo** as nossas estratégias de ler. Seria Rosa, neste sentido um *hipocrites*? Refiro-me ao termo em seu sentido lato, do grego *hypocrisia*, que indica afetação de uma virtude, de um sentimento louvável que não se tem. Rosa vem deixando pegadas lingüísticas que atestam sinal de uma letra pessoalíssima, como o já muito conhecido dom de ver e de criar de Miguilim, em cuja estatura poética distinguem-se sinais autobiográficos. Em vários textos, Guimarães Rosa faz uso a uma espécie de narrador-autor, que conta algo a alguém chamado de Senhor e que está sempre ali, mas nunca responde. Essas narrativas, cheias de falas intermináveis do narrador também estão cheias de silêncios e enigmas. O que fala funde-se ao que ouve, ao mesmo tempo em que o que ouve modula a voz do falante. Falar e ouvir acabam sendo pontas convergentes do mesmo ato, o de contar. Esse anônimo e imperativo escutador de histórias, chamado sempre de Senhor, reflete uma multiplicação de possibilidades de escuta, escrita e sujeitos. Talvez seja esse o caminho para se ler o narrador rosiano: esse excesso de falas e silêncios que provoca estranhamento, que faz com que o contador de estórias deixe de coincidir consigo mesmo, com que comece a se ver sempre como um outro ou outros.

Numa leitura da produção rosiana à luz do saber alquímico, Francis Utéza, em *JGR: metafísica do grande sertão*, evidencia que a escrita de Rosa acaba por fazer corpo também no nível das ressonâncias onomásticas, como o próprio corpo de “Rosa-lina” velha, na sua capacidade de juntar significados e significantes heterogêneos; jovem no seu abrir-se para o sentido novo que está escondido naquelas conjunções. Na história de Lélío e Lina, Rosalina é uma contadora de estórias, como o próprio autor. **Rosa-lina** traz no nome o símbolo da natureza ritmada no ciclo perpétuo do envelhecimento e do rejuvenescimento. Flor e desflor ao mesmo tempo, Rosalina simboliza o eterno feminino no mundo rosiano do sertão. Ela se inclui no elenco dos protagonistas do drama ritual da celebração da força formativa e metamórfica da natureza viva. Rosalina, moça-velhinha, é sabedoria e inventividade: resgata o duplo compositivo do narrar de Guimarães Rosa. Na novela “Campo Geral”, também se chama Rosa a irmã de Miguilim, que ensina o papagaio a falar. Este papagaio fala o nome de todos os familiares de Miguilim, exceto o nome do menino Dito. Seguindo as pistas textuais deixadas pelo autor, vislumbra-se uma espécie de jogo lingüístico entre o nome próprio **Dito** e o substantivo **dito**, que significa **o que foi falado**. A impossibilidade de pronunciar o **dito** sublinha uma característica peculiar do discurso rosiano: a elaboração da linguagem. Na escrita do escritor mineiro estaria uma marca, um sinal de uma escrita que não se fixa no **dito**, na narrativa propriamente, mas nas formas do **dizer**. São estratégias de contar e de fingir, trapaças de um autor que brinca constantemente com o real e o ficcional e que nos leva a outra **Rosa**. Chama-se Rosa’uarda a primeira namorada de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Referência em vários momentos na narrativa do jagunço, Rosa’uarda retorna, sob forma de carícias juvenis, como aquela que o inicia nos jogos amorosos. Se a estória relatada por Riobaldo é determinada pela dupla procura: a procura da própria identidade, através do desbravamento do sertão, e a procura amorosa, a lembrança que o leva de volta a Rosa’uarda é também sintomática. No primeiro amor, Riobaldo faz-se ho-

mem, alimenta nos carinhos de sua namorada as bases daquele que percorrerá o sertão, em luta contra o velho poder estabelecido. Em todos os sentidos, Rosa'uarda é fonte, representa começo. A relação entre Riobaldo e Rosa'uarda é relatada como se fosse uma espécie de ritual iniciático. Sendo efêmera, não é, entretanto, superficial. Esta mulher exerce um papel semelhante ao das prostitutas sagradas na Antiguidade grega, que atuavam como sacerdotisas. A iniciação sexual do homem, para os helênicos, era o estágio primeiro da aprendizagem. Com Rosa'uarda o desejo acontece como anelo, libertação, ato que perpassa um ímpeto ascensional, impulsiona o *animus* para o alto.é um relacionamento voltado para a recuperação de um estado perdido, num tempo de outrora. Ao inicia-lo na vida sexual, Rosa'uarda o conduz para o amadurecimento, ao conhecimento dos mistérios da sexualidade: “Assim mesmo afirmo que Rosa'uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite.” (ROSA, 2005, p. 117). Trata-se de uma experiência significativa para Riobaldo, pois ela representa a passagem de um modo de ser a outro, mais satisfatório e verdadeiro. Porém, é um estado transitório, imperfeito, que reafirma a idéia de um homem não acabado. Este primeiro amor deixa claros os tênues laços estabelecidos no sertão, os quais tentam sobreviver entre aceitar os impulsos naturais e o medo de transgredir. Quando Rosa'uarda é citada por Riobaldo, percebe-se claramente que ele o faz à procura de um tempo perdido. Esse processo de retorno, de presença-ausência, não só é constante na fala enviesada de Riobaldo como se revela constitutivo do processo de narrar de Guimarães Rosa. As várias **rosas** na literatura de Guimarães afiguram-se como sintomas possíveis de uma inventividade que resguarda algo mais que mera coincidência. **Rosa** seria, por certo, sinal de auto-referência, lugar e imagem de si próprio, recriado no terreno ficcional. A biografia do autor nos revela um fato curioso: Rosa tinha em seu pai, **Florduardo Rosa**, um dos seus depositários de memória. Consta que, diplomata, residindo fora do Brasil, o autor mineiro escrevia constantemente ao pai, pedindo-lhe que o alimentasse de histórias da gente mineira e dos fatos acontecidos. O “seu Flô”, como era então conhecido, foi para o famoso escritor fonte de inspiração e de pesquisa. Na semelhança dos nomes, **Florduardo/Rosa'uarda**, estaria implícita uma estratégia de narrar bastante comum em Rosa, que lhe permitia criar o novo através do sabido e do vivido. Sendo ambos fonte e origem, estariam o velho pai e a primeira namorada, a residir no território ambíguo das letras, em que a ficção dá braços à história, tornando-se ambas tão distintas quanto inseparáveis.

O autor é um fingidor. Hipocrisia, falseamentos; limites impostos pela leitura que se agarra à interpretação, ao “querer dizer” do autor. Autor e narrador guardam a posse da letra. As palavras recobrem conceitos. A língua do texto aproxima-se da definição aristotélica da linguagem oracular, enigmática. O corpo do texto é o instrumento: autor e narrador dão voz a ele. É essa voz que o leitor espera ver/ ouvir.

Sob outro olhar, sabe-se que a relação que o sujeito que escreve mantém com sua escrita é, de certa forma, marcada por um não-saber. Em *Grande Sertão: Veredas* exhibe-se uma escrita de um sujeito inquieto, atravessado por uma linguagem que diz mais dele do que ele próprio sabe. A fala de Riobaldo, com seu tom encasulado, tem como marca as fragmentações que mimetizam uma vida atormentada pela dúvida ou pelo desespero de encontrar uma verdade que lhe sirva de porto e paz, uma resposta ao seu espírito indagador. Ler esse romance rosiano constitui-se uma aventura, sob todos os aspectos. Pensamento e linguagem se engalfinham, trocam tiros. Enunciação e enunciado se afinam mutuamente: enquanto este é o plano no qual o romance se constrói, a enunciação faz-se sempre presente no interior dele mesmo. O domínio da palavra acontece sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis. A linguagem é percebida, então, não como uma fuga banal em relação ao sentido, mas como um colocar-se de través entre os lugares-comuns da palavra e do sentido, aceitando encontrar o seu espaço na perda, na fragmentação do mundo e do seu falar. Língua que pretende um saber profundo de raiz, um amor forte por aquela realidade misteriosa que se abre nas dobras do real, a que só uma linguagem renovada pela contaminação inusitada de palavras usuais pode dar voz e substância.

2 O jogo do passa-anel

Grande Sertão: Veredas provoca um início de um diálogo atípico, em que a comunicação se estabelece indiretamente. Trata-se de um diálogo do “eu” para si mesmo, aparentemente endereçado a “outro”, por sua vez centrado na elocução do seu drama existencial. O projeto existencial de Riobaldo é, fundamentalmente, um projeto lingüístico. Tudo está centrado em sua fala. O ir-sendo existencial do personagem se revela e se constrói principalmente pelas palavras. Este ir-sendo pela linguagem se une a uma percepção de finitude irreversível do tempo. O narrador, no percurso tortuoso do seu relato, vai tomando consciência do lugar para onde caminha. A linguagem não lhe interessa enquanto mensagem, mas como jogo, como estratégia de criação de novos sentidos e, portanto, de criação de novos mundos. O engajamento de Rosa com a linguagem afigura-se como radical, por ser, a linguagem, a que se afirma e se interroga. A ficção rosiana não interpreta o mundo; anseia refleti-lo tal como é.

O modo de escrever de Rosa pode ser definido como o de uma procura incansável. É na constituição de uma nova tessitura de língua, assustadora, imprevisível, que o autor ouve os apelos da vida. Em *Grande Sertão: veredas*, ao emprestar sua voz a Riobaldo ou a fazer dele o seu outro eu, Rosa engendra, em seu romance, uma narrativa que tenta responder a uma interrogação vital; é uma volta às origens, uma meditação sobre a condição do homem. As palavras do autor mineiro têm a originalidade das origens; são demonstrações dos estigmas que o mundo imprime numa sensibilidade trabalhada. Ao se mostrarem pela raiz, evidenciam uma sensibilidade orgânica de recuperar o sentido próprio, primordial dos termos. São, neste sentido, artefato e artifício. O processo compositivo de Rosa ata o modo lúdico ao modo laborioso; trata-se de um processo de contar “em círculos”, pois no som desse contar há ressonâncias de casos e estórias, mesclando enredos já narrados ao longo de sua obra ou da tradição literária.

Em *Grande Sertão: Veredas* observamos uma íntima união entre a existência e a linguagem, perspectiva em que as duas se atam: a da identidade pessoal e a do ser. Como exercício lúdico, o trabalho com a linguagem evidencia o quão ilusórias são as palavras (na obra os próprios nomes dos personagens são mutáveis flexíveis, cambiantes), pois confrontam a concretude do existir e a generalidade das aparências.

Ao analisar a escrita de Guimarães Rosa é fácil apontar-lhe certas matrizes poéticas, indicadoras de um movimento em círculo, as quais têm na repetição o seu “traço de mais largo espectro”. O ritmo dessa repetição, insistente e obsessivo, assegura ao estilo do escritor um aumento de ênfase, amplia a carga emocional das palavras que se expandem numa aura evocativa, tornando inseparáveis expressividade e intensidade. A repetição, no autor mineiro, tem seu dom maior através da constituição fonética. A palavra sobre palavra, assim musicada, adquire poder encantatório, resgatando uma poesia própria da língua. O artifício, por assim dizer, realça o significado dos seres, revertendo, por vezes, o seu sentido ou, como é comum na prosa rosiana, reaproximando-o do seu significado original: “Todos puxavam o mundo em si, **para o concertar concertado.**”; “**Som como os sapos sorumbavam**”; “**De devagar vi visagens.**”; “No regular, **Zé Bebelo pescava, caçava, dansava as dansas(...)**”.

Trata-se de uma apreensão de mundo plástica, sinestésica. Rosa submete o olhar sobre a linguagem a um empenho de ressonância no plano do *signans*: são efeitos fônicos, tácteis, sinestésicos; efeitos que sublinham a metáfora rosiana. Esta linguagem de caráter simbólico, aponta-me para a leitura de uma metáfora que, no interior da obra, constitui-se símbolo e sintoma do jeito de Rosa de narrar. Refiro-me à pedra trazida do Araçuaí, citada inicialmente como pedra de topázio (p.56); na segunda vez que é mencionada (p.57), ainda como pedra de topázio, o narrador revela não saber em que mãos ela foi parar definitivamente. Na página 348 reaparece como pedra de safira e é oferecida a Diadorim, que não a aceita, mas sugere que esta seja oferecida a Otacília, noiva de Riobaldo. Na página 413, esta pedra é enviada a Otacília, pelas mãos de seu Habão, novamente como pedra de

topázio. Adiante, na página 531, Riobaldo, ao se referir a esse último episódio, refere-se a uma pedra de ametista, mas se corrige, dizendo tratar-se de uma pedra de topázio. E, finalmente, na página 560, a história da pedra é novamente mencionada, agora como ametista, quando Riobaldo conclui que ela deveria estar era sobre o cadáver de Diadorim. Sublinhando este anel de pedra, que é de safira, topázio e ametista, e que passa por várias mãos, encontramos, talvez, a chave para abrir o jogo em que se engendra esse narrar rosiano. O episódio remete a uma brincadeira infantil, muito popular no interior do Brasil, que consiste em passar um anelzinho de mão em mão, sem que os participantes da brincadeira saibam com quem ele foi parar. O portador do anel, revelado ou descoberto no final, passará a ser o seu detentor e, conseqüentemente, o que terá a missão de passá-lo adiante.

Num magnífico exercício de leitura, Haroldo de Campos em *Morfologia de Macunaíma* (CAMPOS, 1992) resgata a muiraquitã, a pedra da sorte do herói sem nenhum caráter, convertendo-a em “amuleto verbal”. Aproveitando-me da brecha descerrada pelo crítico, optarei pela análise do discurso de *Grande Sertão: Veredas*, sem, no entanto, endossar o método formalista proposto em sua leitura. Privilegiando o viés estilístico da obra, encontro em Eneida Maria de Souza, em *A Pedra Mágica do Discurso* (SOUZA, 1999) diretrizes para ler o elaborado trabalho com a linguagem realizado por Guimarães Rosa, em seu livro. O episódio da pedra funciona como pretexto à leitura dos procedimentos de linguagem e ilumina os caminhos teórico- metodológicos escolhidos por mim.

Os vários nomes dados à pedra ressaltam o caráter compósito da fala de Riobaldo, atravessado por uma gama heteróclita de discursos que dialogam entre si. A articulação interdiscursiva instaurada no interior do livro força-nos a discorrer sobre o caráter móvel dos signos, em estado de constante deslocamento e suscetíveis de ser intercambiados por outros. O fato, por se revestir de mutabilidade e instabilidade, sugere a própria mobilização lúdica da narrativa, que se instaura como jogo e trapaça, numa retomada à lição de Barthes. (BARTHES, 2001).

Este jogo, vislumbrado na acepção estética (*jouer*), remete à tática, sempre presente na obra rosiana, de transformar/deformar a ordem dominante. Numa primeira análise, a pedra que passa de mão em mão, sem destino ou dono certo, resgata a tradição do narrar, cuja raiz remonta aos *aedos*, os quais produziam relatos que corriam de boca em boca, alimentando a tradição oral e resguardando a memória do povo. Esse percurso milenar encontra reflexo no procedimento rosiano de colher histórias por onde passava, as quais escrevia detalhadamente em suas famosas cadernetas de campo, para recontá-las em suas obras.

Numa outra perspectiva, a pedra que muda de nome acena para a possibilidade da transmutação alquímica, refletindo, por sua vez, um aspecto já estudado da palavra, na obra de Guimarães Rosa, em que a palavra/signo, mexida e manipulada em sua matéria mesma, num trabalho detalhado de ouriversaria lingüística, resguarda a instabilidade dos signos e a ruptura com as narrativas lineares. A pedra que passa por várias mãos registra a ruptura com o contar tradicional, apontando para outras veredas discursivas.

No plano do conteúdo, o mundo, de várias facetas e vários nomes, é descrito pelo jagunço contador como um lugar de valores transitórios e sentimentos duvidosos, marcado pelo sentido enganoso das coisas. Riobaldo, personagem narrador, assume na história várias identidades, vários nomes: é Riobaldo, rio de planície, grande e raso; é Baldo, faltoso, incompleto; é Tatarana, lagarta de fogo; é Urutu Branco, cobra excêntrica, albina e também é Riobaldo Cerzidor, que vai alinhavando os fios da memória, numa procura de si. A pedra de Araçuaí, pedra de topázio, de safira e ametista, reforça o caráter ambíguo e complexo da obra, acentuando o drama pessoal do narrador Riobaldo.

Conclusão

A história da pedra, moldada à feição de um jogo infantil, metaforiza, de forma eficiente a própria mobilização lúdica da obra. A escolha da pedra como veio de leitura possibilita a sua apreensão como veículo catalisador do discurso de Riobaldo. Através do signo-pedra, articulado relacional e discursivamente, ilumina-se a fala do narrador, instaurada pela circulação da língua e ainda se acentua, pelo efeito de transmutação da pedra, o caráter móvel do discurso literário. A obra, que encena várias metamorfoses (Riobaldo, Diadorim, a luta entre o discurso racional e o poético, os vários nomes da pedra) agencia a duplicação do mundo, das identidades sócio-culturais, deslocando os olhares para distintas formas de amor, de territórios e de culturas. A pedra, chamada pelo próprio narrador de pedra da **dádiva**, cujo sentido transita entre as matrizes da **dúvida**, da **dívida** e da **dádiva**, aponta-me a direção de uma palavra que a obra de Rosa pode nos devolver pedra polida, no seu sentido original, primevo: **duvidar**, produto etimológico de um *duo- habitare*, de um morar no duplo e de um estar na ambigüidade. Esse é o sinal inegável da sua escrita, de sua procura sem fim. Sublinha o estribilho mais caro ao narrador de *Grande Sertão: veredas*, **Mire, veja**. No romance rosiano, mirar e ver é uma chamada a ver diferente, é uma advertência oblíqua, ambivalente, sob a qual se desenvolve a sua escrita; é este o tom e o sentido de um homem procurando certezas, mas que sempre esbarra na dúvida. O **ver** perde certas características subjetivas para exibir-se como **modo de ver**. Ver não é somente apreciar; o modo de ver, analisado numa concepção hermenêutica, possibilitam que seres e acontecimentos ganhem densidade pela palavra. A pedra múltipla resguarda um chamado à desconfiança: tudo é incerto e mutável. Simboliza o esforço permanente do autor por uma linguagem marcada pela primeiridade, pela originalidade poética, pela narração quase poesia. Quanto ao anel, desconfio que ele circula por aqui, passando pelas mãos de todos os leitores de Rosa: dúvida sem fim, dívida permanente, dádiva em mim.

Referências Bibliográficas

- [1] ARRIGUCCI JR., Davi. Romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos* Cebrap. São Paulo, nº 40, nov., 1994.
- [2] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 2001.
- [3] _____. *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70, 1994.
- [4] _____. *Crítica e Verdade*. Trad. De Leyla Perrone- Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1970, p.21-22.
- [5] BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- [6] _____. *Problemas da poética de Dostoievsky*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.
- [7] _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- [8] CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- [9] CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3 ed. São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1978.
- [10] _____. *Vários Escritos*. 3 ed. Revista e ampliada. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- [11] COUTINHO, Eduardo F. (org.) “Guimarães Rosa: Um Alquimista da Palavra.” In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. 3 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. vol.I.
- [12] DUARTE, Lélia Parreira. “A ironia na obra de Guimarães Rosa ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro.” In: *Rotas e Imagens, Literatura e outras Viagens*. FONSECA, Aleilton e PEREIRA, Rubens Alves. (org.), Bahia, UEFS, 2000.

- [13] _____ e ALVES, M. T. A. (orgs) *Outras Margens*. Belo Horizonte, Editora PUC-Minas/Autêntica, 2001.
- [14] FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa. Fronteiras, Margens, Passagens*. São Paulo, EDITORA SENAC, 2004.
- [15] FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo*. Tempos e espaços de ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- [16] JAUSS, Hans Robert. "A Estética da recepção: Colocações Gerais". In: LIMA, Luiz Costa (coord.) *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo, Paz e terra, 1979.
- [17] RONCARI, Luiz. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. *Remate dos Males* (Campinas), n.20, IEL/Unicamp, 2000.
- [18] _____. *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- [19] ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- [20] _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- [21] UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo, EDUSP, 1994.
- [22] MORAIS, Márcia Marques de. "Travessia pela História" in *Estado de Minas*, 06/03/2006.
- [23] NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres Rosianas*. Percursos pelo Grande Sertão: Veredas. Florianópolis, UNIVALI Editora, 2004.
- [24] NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Quíron, 1973.
- [25] _____. "Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional". In: RIEDEL, Dirce Cortes (org.). *Narrativa: Ficção e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1988.
- [26] PEREZ, Renard. "Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F.(org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1991.
- [27] PERRONE- MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- [28] SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

Autor(es)

¹ **Ivana Ferrante Rebello e Almeida (Prof. Ms. Doutoranda)**
Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)
Bolsista da FAPEMIG
ivanaferante@hotmail.com/ ivana.ferrante @unimontes.br