

GUIMARÃES ROSA E UMA VISÃO SOBRE A ORALIDADE

Valda Suely da Silva Verri*

Resumo

O presente artigo busca fazer uma leitura do conto “Desenredo” de João Guimarães Rosa, onde se verifica que, embora se trate de um texto escrito, há a presença de um narrador oral. Ou seja, o texto se mostra rico em marcas da oralidade, dispersas no discurso do narrador, constituindo-se, desta forma, uma espécie de texto para ser ouvido em vez de lido. Esta marca se acentua quando se percebe que há, no conto, a presença de um narratário que é designado como os “ouvintes”. Procuramos mostrar que esse texto contrapõe duas culturas, a oral e a cultura do mundo letrado. Entretanto, o homem pertencente ao universo iletrado não é visto de forma exotizada como fizeram grande parte dos escritores que se dedicaram à literatura regionalista. Ao contrário, Guimarães Rosa busca valorizar o homem com seus sentimentos, dúvidas, desejos, não importando a que universo ele possa pertencer.

Palavras-chave: oralidade – Guimarães Rosa – Desenredo

Abstract

This article looks for to do a reading of João Guimarães Rosa's story "Desenredo", where it is verified that, although it is treated of a written text, there is an oral narrator's presence. That is, the text it is shown rich in marks of orality, which are dispersed in the narrator's speech, being constituted, this way a type of text to be heard instead of read. This mark increases when it is noticed that there is the presence of a narratee, in the story, who is designated like "listeners". We'll try to show that the text opposes two cultures, the oral culture and the culture of the erudite world. However, the man belonging to the illiterate universe he is not seen with a folklorist view, like great part of the writers that were devoted to the regionalist literature made. To the opposite, Guimarães Rosa looks for to value the man with your feelings, doubts, desires, not importing what universe he can belong to.

Keywords: orality – Guimarães Rosa - Desenredo

A literatura no Modernismo ofereceu ao leitor inúmeras novas formas de escrita. Nota-se que a narrativa, a partir de então, não mais se centra em torno da ação dos personagens, como ocorreu no Romantismo, mas busca traduzir de forma literária sentimentos, dúvidas, anseios do homem, reservando à diegese um papel secundário. No Brasil, é nessa fase que se vê florescer a arte literária que atesta a maturidade a que chegou a narrativa ficcional brasileira após a década de 30. É entre essas inovadoras formas de escrita da narrativa literária que vamos encontrar a obra de João Guimarães Rosa (1908-1967). De cunho também

* Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina – e-mail: vsverri@yahoo.com.br

regionalista, seus textos situam-se na vanguarda narrativa contemporânea, que explora as dimensões pré-conscientes do ser humano, desafiando a narração convencional, porém sem conferir um regionalismo banal ou de intenções folclóricas, mas sim a feitura de um nível muito eficiente de estilização. No conto “desenredo”, a fala do narrador assume um tom prosaico, de forma que, mesmo negando voz aos personagens, o discurso do narrador se faz pleno de oralidade. É uma prosa poética escrita que se faz a partir da apropriação criativa de contextos orais. Assim seu discurso se assume como fala, embora o registro seja a letra impressa.

Pretendemos realizar uma verificação no referido conto, a fim de perceber que função é reservada ao emprego da oralidade. A partir dessa busca, acreditamos poder compreender como a presença da oralidade contribui para a qualidade literária deste conto rosiano e para expressar um regionalismo que não se esgota nos limites da região que retrata, mas que pode ser aplicado ao universal, já que o que queremos destacar na literatura modernista não é apenas o ato contar uma história ou “estórias” mas a capacidade de a literatura retratar o homem diante do mundo.

Para tanto, faz-se necessário levantar algumas considerações sobre o que entendemos por oralidade. Para se comunicar, os seres humanos fazem uso de todos os seus sentidos: tato, olfato, paladar, visão e audição. Algumas formas de comunicação são extremamente ricas, como, por exemplo, a gestual. Entretanto a audição tem ainda papel fundamental no processo de comunicação. Em qualquer sociedade formada por seres humanos, há uma linguagem e nesta a modalidade oral precede a escrita. Segundo Ong:

[...] a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita [...] Ainda hoje, centenas de línguas ativas nunca são escritas: ninguém criou um modo eficaz de escrevê-las. A oralidade básica da linguagem é constante. (1998, p. 15)

As palavras de Ong buscam comprovar a anterioridade da modalidade oral da linguagem em relação ao surgimento da escrita. Ainda dentro do conceito de oralidade, Ong distingue duas categorias. Para ele, há a “oralidade primária” que é própria de uma cultura totalmente desprovida do conhecimento da escrita, à qual se opõe a “oralidade secundária” que pertence à atual cultura da alta tecnologia, esta que se faz valer do telefone, rádio, televisão, ou outros meios eletrônicos para nutrir a necessidade de comunicação oral.

O conto que ora buscamos compreender faz parte da literatura regionalista de Guimarães Rosa e retrata um meio cultural que não se pauta na oralidade primária, mas que, em se tratando do universo sertanejo, sustenta-se muito mais pela cultura oral do que pelo universo da linguagem escrita. Assim, tentaremos mostrar que o referido texto, através da linguagem ficcional literária, traça um paralelo entre essa duas diferentes culturas, a escrita e a oral, promovendo a valorização de ambas. Ou seja, sem caráter discriminatório, situa a ambas como meios de o homem se expressar e constituir-se simplesmente como homem possuidor de virtudes e defeitos.

Se tomarmos como ponto de partida para caracterizar a obra regionalista as particularidades lingüísticas que remetem à região retratada, vemos que a obra de Rosa não se prende apenas a esse aspecto. É necessário então nos referirmos às colocações de Cândido (1972). Este, ao discorrer sobre o caráter humanizador da literatura, menciona o regionalismo brasileiro como sendo capaz de humanizar ou alienar. Para tanto, compara a construção lingüística de Coelho Neto e Simões Lopes Neto. Para Cândido, o primeiro cria uma distância entre a erudição do narrador e a fala sertaneja dos personagens, enquanto o segundo, incorpora à fala do narrador termos da fala coloquial característica dos personagens. Dessa forma, Cândido vai apontar para diferentes tipos de regionalismo: um que, via de regra, mostra o exótico e o pitoresco, fazendo-se discriminador em relação ao falar coloquial e outro que, pautado em qualidade estética, promove a humanização. Nesse sentido, o estudioso refere-se à obra de Guimarães Rosa como aquele que supera o preconceito lingüístico do falar sertanejo quando incorpora peculiaridades da linguagem dos personagens à do narrador. Assim, ele menciona Rosa como criador de um “super-regionalismo” pois a sua obra se percebe num estágio em que o regionalismo “se vai modificando e se adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita.” (CÂNDIDO, 1972, p. 807).

Nota-se que a maior parte da crítica literária já percebeu que não se trata, em Rosa, de um regionalismo banal ou de intenções folclóricas, mas sim de uma linguagem trabalhada de forma extremamente rica. A essa linguagem peculiar ainda se incorporam coerentemente diegese e temática. Por essa razão é que Passos (2001) vai ressaltar os *desenredos* rosianos explicando sua capacidade de desmontar a diegese ou estabelecer desfechos e suspensões inesperadas. Essa desconstrução, para a autora, constitui uma característica marcante do escritor.

Ligia Chiappini (1998), ao analisar as funções do narrador Riobaldo em *Grande Sertão: veredas*, mostra que, para além de sua função primeira que é o ato de narrar, há o objetivo de

dirigir seu discurso a um narratário: trata-se de um interlocutor urbano. Esse recurso de Rosa deixa transparecer que as histórias do sertão, relatos orais próprios do mundo incivilizado, passam a relato escrito, característico do universo urbano. Assim, o narratário de *Grande Sertão: veredas* adquire real importância dentro da situação narrativa, bem como do todo da obra, o que se pode notar numa leitura mais profunda do texto. Carlos Pacheco (1992) também atribui importante função à relação entre narrador e narratário em *Grande sertão: veredas*. Ele vai discorrer amplamente sobre a estratégia da narrativa oral nesta obra. Estratégia esta que ele denomina “monodialogo”. Para ele, o monodialogo tem a função nesta obra de confrontar duas diferentes culturas: a cultura de um setor tradicional oral, regional e um modernizado, letrado, urbano. Isto se dá porque o narrador oral Riobaldo, com pouco conhecimento da escrita, conta sua história, ao mesmo tempo que dirige suas inquietações sobre a vida, a um letrado que o ouve mas não se manifesta textualmente, explicitamente. Para Pacheco, em *Grande sertão: veredas*, o registro que permanece é o oral, o discurso escrito, intelectualmente privilegiado, fica em segundo plano.

No conto “desenredo”, da obra *Tutaméia-terceiras estórias*, encontramos situação semelhante à de *Grande sertão: veredas*. Há um narrador que se dirige a seus “ouvintes” o que constrói uma narrativa escrita, porém, de caráter eminentemente oral. Narra-se ali a história de Jó Joaquim que se apaixona por “Livíria-Rivíria-Irlívia”. Apesar de ela ser casada, entedem-se e passam a se encontrar secretamente. Para decepção de Jó Joaquim, o marido pegou-a com um terceiro, assustou-a e matou o amante. Jó, então, deixou de vê-la. Mais tarde, o marido faleceu e os dois passaram a se encontrar novamente. Casam-se. Ela o trai. Jó a expulsa de casa e procura se conformar. Não conseguindo esquecer-la, recriou oralmente seu passado, desfazendo a imagem da traidora, inocentando-a. Ela, sabendo de sua nova fama, volta para Jó, quando passam a viver o melhor de suas vidas.

O “Caso” é uma das formas de literatura oral. Vemos que essa narrativa assume um tom de Caso já de início, quando o narrador convoca seus narratários com a expressão: “Do narrador a seus ouvintes.” (p. 72)¹. Seu formato é de um texto para ser ouvido e não lido, embora o registro seja a letra impressa. Para Jolles (1930), diferentemente do provérbio que não conta com elementos permutáveis, ou seja, nada nele pode ser acrescentado sem que ele deixe de ser o mesmo, no Caso, é permitida a ajuda exterior. Assim ele explica: “Com efeito, esses elementos permutáveis, eventualmente deixados ao critério de cada um e permitindo a intervenção pessoal, podem conduzir às formas que chamamos de artísticas.” (p. 153). Dessa

¹ As citações referentes ao conto, que serão identificadas apenas pelos números das páginas, são extraídas da obra: ROSA, J. G. *Tutaméia – terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

forma vemos que esse discurso é marcado pelas incertezas que são peculiares a histórias transmitidas por meio oral, como quando o marido a surpreende com o amante em que a fala do narrador vai explicitar o seguinte: **Diz-se** também que de leve a ferira.” (p. 73 – grifo nosso). Vemos que o narrador não assume a responsabilidade pela veracidade do que conta, pois, conta o que ouviu de outrem. Ou, referindo-se à morte do marido, mais tarde, o narrador mostra dúvida em relação à causa da morte: “[...] o marido faleceu, afogado ou de tifo.” (p. 73). São registros bastante característicos dos casos transmitidos de um contador outro apenas por meio da fala em que o narrador não demonstra certeza em relação àquilo que conta, por saber que existe aí a intervenção pessoal de cada contador.

Jolles acrescenta ainda que o Caso é uma forma que resulta de um padrão usado para avaliar ações em que se pesa a existência, a validade e a extensão de diversas normas que requerem um peso necessário a essa avaliação. O texto do Caso em si, não oferece esse peso, de onde se impõe a obrigação de o leitor decidir sem que haja uma indicação do resultado. No Ocidente, segundo ele, vamos encontrar a forma do Caso sempre que se trata de estabelecer questionamentos sobre a Teologia moral, tal como floresceu na igreja católica.

É o que se percebe no texto em questão. Há um ponto a ser discutido sobre a conduta da mulher. Entretanto não há no texto a resposta para a questão. Este julgamento fica a cargo do leitor, que pode refletir e questionar como lhe convier. Não há, no texto um juízo de valor expresso sobre o assunto.

Ainda na fala desse narrador, há a presença de provérbios, que também constituem uma forma de literatura oral. Estes podem constituir também modificações de provérbios, ou ditos que, sem serem provérbios, tem um tom proverbial, de que retiramos alguns como exemplo:

“Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.” (p. 72)

“Esperar é reconhecer-se incompleto” (p. 73)

“num abrir e não fechar de ouvidos” (p. 73)

“Vá-se a camisa que não o de dentro dela.” (p. 74)

“A bonança nada tem a ver com a tempestade” (p. 74)

“De sofrer e amar a gente não se desfaz” (p. 74)

“O real e válido na árvore é a reta que vai para cima.” (p. 75)

Para Jolles, os provérbios na linguagem “aparecem bem cedo, muito antes de serem matéria de uma disciplina científica chamada etnografia” (1930, p. 128). Ou seja, pertencem ao universo de uma cultura basicamente oral que precede a cultura letrada, dessa forma, provêm de uma cultura pautada na oralidade primária, distante ainda do conhecimento científico. Acrescenta ele ainda que essa forma hoje “[...] existe em todas as camadas de um

povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermediárias, entre os camponeses, artesãos letrados e sábios.” (p. 131). É um tipo de literatura oral de cujo autor se desconhece. Para ele, os provérbios resultam de experiências que se conjugam e que se encerram em universos distintos. Portanto, Jolles discorda de teorias anteriores à sua que relacionam o conceito de provérbio ao de didatismo. Para ele, esse tipo de texto representa posterioridade, conclusão “[...] é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma idéia e que o caráter da experiência lhe impõem.” (p. 135)

A presença desses provérbios no conto atribui, assim, ao texto um caráter conclusivo em relação a experiências vivenciadas cotidianamente. Conclusões essas que são extraídas de vivências, e transmitidas, a princípio, pela voz, aquilo que não se registra em livros a partir do conhecimento letrado, mas que é passado de uma geração a outra por meio da voz nômade². Tais sentenças são tão bem incorporadas à fala do narrador e ao contexto narrativo em que se inserem, que não se sabe ao certo se alguns deles são provérbios, distorções de algum provérbio provavelmente conhecido ou se, em alguns casos, são resultantes da experiência de vida do próprio narrador. O fato é que o texto busca reunir um conjunto de afirmações ou conclusões sobre experiências de vida do tipo que é caracteristicamente propagado pela voz, cujo autor se desconhece dos quais o narrador se apropria para narrar o caso e expressar sua visão de mundo.

Esse tipo de narrador oral, que recebe em seu discurso a interferência de inúmeras outras vozes provindas de contextos orais é explicado por Irene Machado. Segundo ela, esses textos constituem um tipo de discurso que pode ser entendido como “skaz”. Ela nos auxilia oferecendo a seguinte explicação:

Vamos entender o *skaz* como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato. Estamos longe, porém, de confinar o *skaz* aos limites do discurso direto, onde os matizes da oralidade se imprimem com maior nitidez. Tampouco se pode confundir o *skaz* com as enunciações que procuram representar a fala a partir de alguns estereótipos que forjam o coloquialismo na transcrição escrita do diálogo, criando uma representação gráfica estranha não só à escrita como também à dicção da oralidade, como ocorre nas transcrições da fala de iletrados, tão comum na chamada literatura de massa e de um certo tipo de literatura regionalista. (MACHADO, p. 162)

² Para Fernandes (2003), “Nômade é a ‘voz’ que faz circular a poesia entre linguagens e pessoas.” (p. 19). Ou seja, é o meio de transmissão da poesia oral.

Ainda marca a importância da presença de um contexto oral no conto “Desenredo” a forma como Jó Joaquim resolve seu problema sentimental. Mesmo sabendo que mentia para si mesmo, construiu, diante dos outros, nova imagem da mulher. Isso se dá no plano oral. Demonstrando a paciência que vem expressa em seu nome (paciência de Jó, expressão bastante empregada na linguagem popular), ele espalha nova notícia:

“Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lendas e embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente.” (p. 74)

Nota-se, dessa forma, que o conto é todo permeado por aspectos do universo oral, que são distribuídos de forma criativa e incorporados ao todo da obra. Jó Joaquim precisava encontrar uma solução para sua paixão. Não conseguiu viver sem a mulher, então a solução vem de algo que faz parte do seu conhecimento. O que se nota na literatura modernista é que a maioria dos escritores que se dedicaram a uma linha voltada para a expressão dos pensamentos do homem (fluxo da consciência) vão se preocupar em retratar os conflitos do homem urbano. Enquanto isso, Guimarães Rosa vai se dedicar a expressar os conflitos do homem sertanejo, mostrando que este possui as mesmas angústias ou anseios que qualquer outro homem. Por essa razão, Galvão (2000) vai notar que o conflito entre o eu/herói e o mundo que permeia a literatura modernista, acompanha a obra de Rosa. Isso a leva a definir a obra rosiana como atributiva de dois aspectos, situando-se entre o regionalismo e a tendência de introspecção psicológica. Ou nas suas palavras:

É nesse panorama literário, basicamente bipartido, que Guimarães Rosa vai fazer sua aparição, operando como que uma síntese das características definidoras de ambas as vertentes: algo assim como um regionalismo com introspecção, um espiritualismo em roupagens sertanejas. (GALVÃO, 2000, p. 26)

Assim se vê que Rosa não impõe uma visão de folclorista sobre a cultura da classe iletrada. Ortiz (1992) pode nos auxiliar a ilustrar o que queremos dizer quando nos referimos a uma visão que impõe ao objeto observado uma visão de folclore:

“o folclore se aproxima da fotografia na sua prática, seu público é similar ao fotógrafo amador, cuja atividade não requer um aprendizado sistematizado. O folclorista atua como um viajante; ávido diante da paisagem que se descortina a seus olhos, com a câmara registra e descreve os fragmentos da tradição . Por isso a coleta de dados prescinde de uma metodologia elaborada, a veracidade da técnica está contida no olho que observa e anota os movimentos da cultura popular. [...] A fotografia é ainda uma arte que introduz uma descontinuidade no bojo da realidade captada pelo aparelho. Diferente do cinema, que traz a sensação de movimento, ela é estática, retratando pedaços de mundo – uma árvore, um automóvel, uma criança, um pôr-de-sol. O viajante folclorista age igualmente; ele admite a descontinuidade da vida, que os fatos folclóricos são autônomos, independentes, não possuem nenhuma função, e podem ser retratados na sua inteireza no seu isolamento.” (ORTIZ, 1992, p. 56)

O olhar do folclorista surge quando, no século XVIII, o povo é tomado como perfil de uma nação que deve ser culturalizada. Assim o saber do povo começa a ser estudado. A elite letrada passa então a descrever o iletrado. Porém este último é visto como diferente, que não precisa ser necessariamente compreendido, mas admirado como o exótico. Podemos dizer, então, que Rosa não exotiza o homem da cultura popular, como fez, por exemplo, Euclides da Cunha com a sua afirmação de que “o sertanejo é antes de tudo um forte”. Ao contrário, Guimarães Rosa mostra que este homem apresenta os mesmos anseios de qualquer homem de qualquer tempo e lugar, e vai buscar mostrá-lo, de dentro do mundo ao qual ele pertence, pois apropria-se da sua linguagem. Assim, o revestimento oral da narrativa, além de exprimir a dinâmica da língua viva, revela marcas no plano temático.

Tem ainda grande relevância para nossa discussão o final do conto, encerrado com a seguinte sentença: “E pôs-se a fábula em ata.” (p. 75). Percebemos também aqui a qualidade estética do texto quando se nota a ambigüidade presente na palavra fábula. Num nível superficial de leitura, podemos atribuir a essa palavra o sentido, tal como elaborado pelos formalistas russos, de conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. Enquanto que a palavra ata nos remete a um documento escrito que relata um evento de caráter formal. Dessa forma, entendemos que o narrador anuncia que está feito o registro escrito da história que, a princípio, se manifestava de forma oral. Veja-se o início do conto: “Do narrador a seus ouvintes”.

Entendemos ainda a palavra fábula como forma literária específica, conforme conceitua Portella (1983): “[...] uma narrativa breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético,

político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado.” (p. 121). Sabe-se que a fábula é uma das formas mais antigas de se contar uma história. Para Fedro, poeta que introduziu a fábula em Roma, ex-escravo, perseguido e oprimido pelos poderosos políticos de sua época, este gênero literário serviu para camuflar suas críticas e sátiras em defesa de todos os oprimidos pelas injustiças dos tiranos. A fábula usualmente camufla alguma verdade, por supor que esta não será recebida com prazer. É o ouvinte vencido ou enganado pela aparência camuflada. Sendo a fábula a narração de uma ação alegórica que encerra oculta uma verdade, cabe ao narrador do conto “Desenredo”, ele próprio denominar assim sua história, uma vez que Jó Joaquim camuflou a verdade sobre a identidade da mulher. Para a fábula não importa se os comportamentos atribuídos aos personagens tem base científica ou não. Nesse sentido, a fábula é um tipo de texto originariamente oral, fundamenta-se na observação popular. Sendo a ata um documento escrito de caráter estritamente formal (é o registro de um evento do mundo letrado), pode-se entender que, após o fato consumado, como queria Jó Joaquim, e só após isso, a história pode passar de narrativa oral (fábula) para documento escrito (ata).

Nesse ponto, podemos nos remeter ao título do conto. Conforme queriam os formalistas russos, por enredo designa-se a organização do texto narrativo segundo estratégias discursivas especificamente literárias. Ou seja, com desvios intencionais que apelam para a cooperação interpretativa do leitor. Assim se vê que Jó Joaquim desenreda a história anterior. Resta-lhe somente a fábula, a história contada na sua forma mais exata.

É própria de qualquer cultura a dificuldade de se legitimar o material oral. Vemos que hoje quando nos referimos à poesia ou à literatura, estamos naturalmente nos remetendo à arte da palavra escrita. Daí a diferenciação “poesia oral”. Por isso, o final do conto vai mostrar a necessidade de se fixar o registro escrito da história contada a fim de eternizar ou de ganhar o reconhecimento do público letrado. Também para Fernandes (2003) “... a poesia, à medida que vai perdendo os matizes orais, transforma-se em objeto-livro de uma sociedade letrada.” (p. 21)

Dessa forma, o conto põe em descrédito os registros escritos, a cultura da elite dominante do mundo letrado, na medida em que só propõe o registro em ata daquilo que interessa a quem registra, ou seja, a versão da história que agrada a Jó Joaquim. Tanto o narrador quanto Jó Joaquim têm conhecimento da verdade sobre a conduta da mulher, mas o que importa, se “Ele queria apenas os arquétipos, platonizava” (p. 75)?. Ou como o narrador afirma: “O real e válido na árvore é a reta que vai para cima.” (p. 75). Para ele, não importa a raiz que sustenta a realidade do fato, pois esta fica escondida. Importa aquilo que a aparência mostra. Assim também o conto deixa transparecer que pode acontecer com determinados fatos

sociais. Tudo aquilo que é escrito, pode se resumir a uma questão de ponto de vista de quem escreve. Dessa forma, a oposição entre mundo letrado e mundo iletrado mostra não exatamente uma oposição, mas características, sentimentos, angústias, desejos, que são inerentes a qualquer homem de qualquer tempo e lugar.

Esperamos haver esclarecido a questão principal que norteou este trabalho, a de que a presença da oralidade neste conto contribui com a qualidade estética do texto, na medida em que se entrelaça ao tema. Assim podemos afirmar estar diante de um texto único, uma vez que todos os seus dados são distribuídos de forma coerente e amarrados ao seu conjunto, fazendo-se uma obra plena de indagações sobre a natureza do homem.

Referências bibliográficas

CÂNDIDO, A. “A literatura e a formação do homem”. *Ciência e cultura*, v. 24, p. 803-809, 1972.

CHIAPPINI, L. “Grande Sertão: veredas – a metanarrativa como necessidade diferenciada.”. In: *SCRIPTA* (Edição Especial do *Seminário Internacional Guimarães Rosa*), Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 190-204, 2º semestre 1998.

FERNANDES, F. “A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral”. In: *A voz em performance*. Tese de Doutorado em Letras. UNESP-Assis, 2003.

GALVÃO, W. N. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed, São Paulo: FAPESP, 1995.

ONG, W. “A oralidade da linguagem”. In: *Oralidade e cultura escrita*. Trad. Enio A. Dotranszky. Campinas: Papyrus, 1998.

ORTIZ, R. “Românticos e folcloristas”. In: *Cultura popular*. São Paulo: Olho d’água, 1992

PACHECO, C. “El monodialogo como estrategia narrativa oral em João Guimarães Rosa”. In: *La comarca oral*. Caracas: La casa Belo, 1992.

PASSOS, C. R. P. “Desenredos em Guimarães Rosa”. In: *Revista cult*, fevereiro/2001 p. 56-59.

PORTELLA, O. O. “A fábula”. In: *Revista de letras*. nº 32, p. 119-138, 1983

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSA, J. G. *Tutaméia – terceiras estórias*. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.