

# GRANDE SERTÃO: VEREDAS

## – LINGUAGEM DO PARADOXO E DO NÃO-SABER

Luis Fernando Balby (Doutorando em Estudos Literários pela UFMG)

### RESUMO

Pode a escrita literária ser elaborada ao ponto de se apresentar como a própria imagem do infinito? E, se isso for possível, pode a experiência de leitura ser trabalhada não como o um exercício de decifração, que tende a se limitar à apresentação de um sentido acabado, mas, verdadeiramente, a leitura como experiência de *travessia*, que caminha para a abertura do sentido? Neste artigo, analisaremos alguns elementos temáticos e estruturais da obra-prima *Grande Sertão: Veredas*; nos concentraremos sobretudo no trabalho que o escritor João Guimarães Rosa faz com a linguagem do paradoxo. Nossa proposta é sugerir que o elemento de modernidade da referida obra deve-se à exigência que este texto de Rosa faz de uma certa disponibilidade para a experiência da travessia, pelos caminhos incertos do não-saber, para as possibilidades criativas que se desdobram quando o sentido é colocado em abertura.

**Palavras-chave:** Grande Sertão: Veredas; João Guimarães Rosa; linguagem; paradoxo; não-saber.

## ABSTRACT

Is it possible for the literary writing to be elaborated to the point of presenting itself as the very image of infinity? And, if this is true, can the reading experience take place not as a decode that tends to the limit of a sense, but as the exercise of a certain ‘crossing’, that walks towards the opening of the sense? In this article, we will analyze some of the themes and structural elements of the masterpiece *Grande Sertão: Veredas*, focusing mainly on the work that its writer João Guimarães Rosa does with the ‘language of paradox’. Our goal is to propose that the element of modernity in this work is due to the possibility of an act of reading that requires the reader to be willing that he/she is crossing the uncertain paths of non-knowledge, to the creative possibilities that unfold from the opening of a sense.

**Keywords:** Grande Sertão: Veredas; João Guimarães Rosa; language; paradox; not-knowing.

## INTRODUÇÃO: GRANDE SERTÃO – ESCRITA EM FORMA DE INFINITO

O dia já estava clareando completo. Meu  
coração restava cheio de coisas  
movimentadas.

(Guimarães Rosa)<sup>1</sup>

Passados pouco mais de 50 anos da publicação de *Grande Sertão: Veredas* (1956), observamos que o alcance da obra de Guimarães Rosa ainda não encontrou um limite. Os desdobramentos deste clássico de nossa literatura seguem com o símbolo do infinito que desponta na última página do texto, como bem afirmou o crítico literário Alfredo Bosi (1992, p.432): “É verdade que a interpretação da obra fundamental de Rosa está ainda em aberto”. Está em aberto e, possivelmente, sempre estará, pois trata-se de uma obra que não encontra uma referencialidade clara na realidade do sertão brasileiro que – *supostamente* – deveria representar e tampouco pode-se dizer que ela observa, em termos de linguagem, os princípios de sintaxe e normatividade da língua materna da qual deriva. Com esta obra, Rosa cria uma outra realidade e reinventa as possibilidades da própria linguagem.

Isso quer dizer que, por onde quer que se olhe, *Grande Sertão: Veredas* é, incontestavelmente, uma obra *original*, como poucas de fato o são não só em nossa literatura, mas até mesmo na escala da literatura mundial. Em artigo de 1964, o crítico literário Antonio Candido tece o seguinte comentário: “[...] em cada aspecto [da obra] aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar” (CANDIDO, 1964, p.121). Na sequência, ao comentar uma das passagens do texto de Rosa, referente à travessia do fictício liso do Sussuarão, Candido observa que: “[...] o liso é simultaneamente transponível e intransponível, porque a *sua natureza é mais simbólica do que real*” (CANDIDO, 1964, p.126, grifo nosso).

Destacamos essa afirmação porque talvez ela nos dê uma chave para o entendimento da obra como um todo. Com efeito, *Grande Sertão: Veredas* é menos uma obra de ficção (no sentido de que ela, por um esforço consciente de seu autor, se abstém de representar a realidade) do que um objeto, por excelência, de linguagem, uma obra literária propriamente dita. “O que eu vi”, escreve Rosa no romance, “sempre, é que toda ação principia mesmo é

---

<sup>1</sup> 2005, p.136.

por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2005, p.194). Para os fins desta análise, vale dizer que o sentido da modernidade de Guimarães Rosa é precisamente este: o fato de ele ter criado um objeto, por excelência, de linguagem, um objeto que não possui outra referencialidade que não a própria língua portuguesa e as suas variantes populares e, acima de tudo, as potencialidades criativas que despontam por meio do registro escrito das marcas da oralidade.

A concepção de literatura criada por Rosa pode começar a ser definida por essa forma bastante peculiar de pensar e de escrever. O que é peculiar – e verdadeiramente novo – nessa concepção é que se trata de um jeito da escrita que tem o gosto de pensar as palavras e seus significados não em suas formas estáticas, mas sim num certo movimento, numa certa cadência, por uma certa forma de fluir *através da qual* as palavras vão ganhando seus significados. Isso quer dizer que não se chega ao Grande Sertão com o domínio prévio de seu léxico; tal domínio, se é que se chega a tê-lo, desenha-se *por e no* desenrolar da própria experiência de leitura: a compreensão das palavras depende essencialmente do sentido que elas adquirem na fluência do texto. Trata-se de uma escrita que vai se elaborando à imagem de um rio e seus movimentos. A experiência de leitura de Grande Sertão só pode ser assimilada por quem se aventura a mergulhar nesse rio feito de palavras e imagens, de sons e significados, no rio contínuo e infinito de linguagem: “Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar. A vida disfarça?” (ROSA, 2005. p.101)

O alcance de uma escrita moldada assim é que ela pode, virtualmente, falar de *tudo* o que existe no mundo “Ao que, este mundo é muito misturado...” (ROSA, 2005, p.237). O sertão que Rosa desenha, ao final, é tudo: vida e morte por demais próximas — de onde Riobaldo compreende que “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 2005, p.89). Nas palavras de Alfredo Bosi, a invenção de Guimarães Rosa exige de nós um entendimento de que estamos diante de uma criação que se estende para além do que possa ser uma compreensão “ordinária” de literatura, pois, adentrando por meio da leitura no Grande Sertão, nos aproximamos de um terreno que é mais da ordem do *mito* que da simples representação por meio da linguagem. O crítico literário Alfredo Bosi sustenta que

[...] as suas estórias [de Guimarães Rosa] são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir, numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo. O conflito entre o *eu*/ herói e o mundo [...] não desaparece no grande romance de Guimarães Rosa: resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem de tensões: o Outro, o avesso, ‘os crespos do homem’. Quanto à dialética [...] faz-se pela interação assídua da personagem com um Todo natural-cultural onipresente: *o sertão*. (BOSI, 1992, p.431)

É desta forma, por essa relação com o “Todo” que Rosa escreve, assumindo a dimensão do sertão como esse algo grande demais, do tamanho do infinito, mas trata-se sempre do infinito em movimento, — “E pois?! O que tivesse de ser, somente sendo” (ROSA, 2005, p.225), “Pode que seja, tenha sido” (ROSA, 2005, p.252).

O sertão, torna-se, assim, para Rosa, o motivo e a forma de um pensamento acerca da amplidão do sempre que, de outra forma, dificilmente poderia ser anotado: “Comigo, as coisas não têm hoje e ant’ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou? O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível”. (ROSA, 2005, p.156).

Poderíamos dizer que, com esta obra, Guimarães Rosa se arrisca a dar forma a uma espécie de *escrita dos limites*, uma que, de muito pensar sobre a vida, acaba rumando para uma fronteira perigosa: que é quando o pensamento, por meio da linguagem, se aproxima demasiadamente do diabo e da morte, ou daquilo que não pode ser conhecido – senão como questão. Diante das grandes questões humanas (‘Deus existe?’, ‘e o diabo, existe?’, ‘o que é o bem e o que é o mal?’, ‘qual o sentido da vida e, conseqüentemente, qual o sentido da morte?’) Rosa não nos oferece uma resposta; ao contrário, ele mantém as perguntas de pé e, ao invés da tranquilidade das respostas, o que chega a nós é a inquietação contínua e o movimento perpétuo de sua literatura. É em lugares assim que, pela voz de Riobaldo, ele proclama que ‘viver é muito perigoso’.

## O DIABO E A MORTE: UMA LITERATURA QUE SE FAZ A PARTIR DO NÃO-SABER

A escrita sobre o sertão é também a escrita em seus inícios, maneira de escrever que começa já por confessar aquilo tudo que não sabe: “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas” (ROSA, 2005, p.116).

Talvez tenha sido essa relação honesta com o não-saber – expresso pela questão da existência ou não do diabo (e de Deus?)<sup>2</sup>, que atravessa o romance – que tenha dado a Rosa o sentimento de tamanha liberdade de criação. Nos detenhamos sobre o seguinte ponto: quem muito se detenha em pensar somente as coisas que conhece, jamais poderá se aproximar de um vislumbre para essas grandes questões que dão a tônica do romance: a exuberância da vida, ou ainda a estranheza de um pensamento da vida quando essa se mistura com a morte. Isso porque um saber, por mais amplo que seja, é sempre finito, limitado, está sempre moldado na forma da objetividade: que dá ao pensamento sobre as coisas um limite e uma consistência sólida. Já o não-saber não; um pensamento que parte do não-saber – do mistério que há por trás de todas as coisas e de tudo o que há –, um pensamento que sustente esse não-saber opera de maneira fluída, não encontra para si um limite. O não-saber é amplo demais, é tão infinito, talvez, quanto possa ser o sertão.

Propomos, com este artigo, pensar o não-saber como uma espécie de lugar, que ganha voz e espaço com a literatura (notadamente, no caso brasileiro, com a literatura de Rosa), de *abertura para o pensamento*. Com efeito, talvez todo *Grande Sertão: Veredas* possa ser lido como um esforço de pensar o elemento de desconhecido que há nas coisas que julgamos conhecidas e, sustentando esse desconhecimento, podermos contemplar o mistério e a exuberância do existente. O enigma em torno da sexualidade de Diadorim, por exemplo, é igualmente significativa para essa afirmação. Mas o procedimento de Rosa para isso não é o

---

<sup>2</sup> Em entrevista com Antonio Candido a respeito da obra *Grande Sertão: Veredas*, o crítico literário relata uma conversa que teve com Guimarães Rosa. Na ocasião, nos conta Candido, Rosa teria declarado “que achava perfeitamente normal o socialismo, que por ele todo mundo seria igual e feliz, que não tinha problema nenhum, que o ideal da terra seria justamente a igualdade de todos – mas que isso não era um problema fundamental. O *único* problema fundamental do homem é saber se Deus existe ou não”. Essa excelente entrevista está disponível da internet e pode ser acessada pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ>

de uma pregação moral, ou o de um esclarecimento místico ou racional. Rosa opera e nos faz pensar nessas questões *somente por meio da linguagem*, é por aí que ele sustenta afirmações do tipo “[...] sabia disso, mas sabia sem saber, e *saber não queria*” (ROSA, 2005, p.126, grifo nosso).

Por este caminho, se fazemos uma comparação entre os efeitos de um saber em relação aos de um não-saber, chegamos à conclusão de que tanto quanto o saber esboça um fechamento, para que se chegue a um sentido sobre as coisas, – por meio de uma resposta que silencia o pensamento – o não-saber, por outro lado, mantém abertas as possibilidades: provoca, solicita e engendra um processo de escrita, de criação, de *significação*. Do ponto de vista lógico a sentença de Rosa que destacamos acima “sabia sem saber” não faz sentido. Do ponto de vista literário, contudo, faz. Isso porque o não-saber resulta em uma forma outra, diferente, de saber — “A gente só sabe bem aquilo que não entende” (ROSA, 2005, p.394).

Rosa se situa num à priori bastante primitivo do pensamento para dar o procedimento de sua obra: é por não saber que o ser humano atribui significado às coisas. Quando sabemos, as coisas passam a ter sentido, mas elas deixam de significar. *Grande Sertão: Veredas* resolve este impasse de duas formas. Em relação ao enredo, o protagonista Riobaldo faz o pacto com o diabo que ele não sabe se existe ou não, sem nunca poder chegar a uma conclusão final a esse respeito, ele prolonga sua conversação reflexiva com o doutor-leitor até o infinito. Em relação ao texto em si, em seus elementos estruturais, Rosa elabora a linguagem ao ponto dos paradoxos, pelo quais se sabe e não se sabe, pelos quais as coisas são e não são *ao mesmo tempo* (o texto de Rosa tem essa capacidade de dizer e “desdizer” numa mesma sentença). Nos dois casos – tanto em relação ao enredo, quanto em relação à linguagem –, o procedimento do *Grande Sertão* é o de manter a tensão de pé, ou o “*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (ROSA, 2005, p.27)

## O PARADOXO: O HOMEM DOS AVESSOS

A perspicácia do crítico Antonio Candido é grande quando ele dá a seu artigo o título de *O homem dos avessos* (1964) e não sabemos se ele se refere à relação de Riobaldo com o

diabo ou à relação do próprio Guimarães Rosa com a linguagem e o paradoxo (é bem verdade que, muito provavelmente, trata-se das duas coisas ao mesmo tempo). Antonio Candido assinala esse elemento do texto de Rosa que “[...] levando, não à solução, mas à suspensão que marca a verdadeira obra de arte, *permite a sua ressonância* na imaginação e na sensibilidade” (CANDIDO, 1964, p.123, grifo nosso). Tal efeito de ressonância de significação de que nos fala o crítico se deve a essa tensão nunca resolvida, nesta obra de conciliação de inconciliáveis.

Do ponto de vista da simbologia do texto, dois signos demarcam insistentemente o paradoxo: o diabo e Diadorim, a dupla faceta das coisas que são e não são ao mesmo tempo. A sexualidade de Diadorim transita: é homem e mulher; a sua vez, o diabo existe e não existe. Com ambos Riobaldo estabelece um tipo de pacto, de amor e de morte, que mantém a tensão de pé. Diadorim é aquele que Riobaldo ama, sem, no entanto, jamais poder de fato amar. O diabo é aquele para quem o protagonista entrega a alma, sem, no entanto, saber se de fato a entregou. É entre a necessidade e a impossibilidade de tais acontecimentos que a narrativa segue, como travessia.

Do ponto de vista da linguagem, “Tudo é e não é...”, nos diz Rosa-Riobaldo (ROSA, 2005, p.27) e, por essas capacidades de afirmar e “desafirmar” num mesmo lance, numa mesma sentença, de circundar com os excessos da linguagem o desconhecido das coisas, de significar sem precisar o sentido, que sua literatura vai se definindo como *forma da linguagem do paradoxo*. A escrita do não-saber, que é do tamanho de uma amplidão, suporta, sem rachar, a tensão grande que ocorre quando se concilia, numa mesma sentença, noções aparente ou completamente excludentes, contraditórias; mistura-se, por exemplo, o passado com o futuro: “O que é de paz, cresce por si; de ouvir boi berrando à forra, me vinha ideia de *tudo só ser o passado no futuro*. Imaginei esses sonhos. Me lembrei do não-saber. E eu não tinha notícia de ninguém, de coisa nenhuma deste mundo — o senhor pode raciocinar (ROSA, 2005, p.303, grifo nosso).

A análise de Candido é esclarecedora a respeito deste princípio que, pela linguagem, estrutura o texto de Rosa:

[...] há em *Grande Sertão: Veredas* uma espécie de grande princípio geral de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia.

A ela se prendem as diversas ambiguidades que revisitamos daqui por diante. (CANDIDO, 1964, p.134)

Estes diversos planos da ambiguidade compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva, – que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. [...] Assim, vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. A soberania do romancista, colocado na sua posição-chave, a partir da qual são possíveis todos os desenvolvimentos virtuais, nos faz passar livremente duma esfera à outra. A coerência do livro vem da reunião de ambas, fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-entanto-Mundo. (CANDIDO, 1964, p.135)

Com efeito, tal noção de “uno” de “total”, que desponta da leitura da obra, deve-se a pelo menos dois fatores. O primeiro deles, à imagem de um rio, é o fluxo ininterrupto da estrutura da narrativa, que segue um único e grande movimento até o fim. O segundo deles é por causa da linguagem, do sentimento de totalidade que desponta a partir da complementaridade das formas opostas. Por tal princípio de reversibilidade que destaca Candido nos fragmentos acima, sabemos que se trata de uma totalidade móvel, circular: o jagunço Reinaldo torna-se o amável Diadorim, que se torna Reinaldo novamente e outra vez mais Diadorim. E, ao longo da narrativa, o diabo segue existindo e não existindo e existindo novamente. Chamaremos, no entanto, de paradoxo a isso que Candido chamou de ambiguidades<sup>3</sup> e destacaremos, nas citações acima, as expressões “princípio geral de

---

<sup>3</sup> O *Dicionário de Linguagem e Linguística* de Trask (2004) define ambiguidade nos seguintes termos: “Dois ou mais significados nitidamente distintos para uma mesma sequência de palavras. O tipo mais simples de ambiguidade é a ambiguidade lexical, que resulta meramente da existência de dois significados diferentes para uma mesma palavra”. (p.28) Já no *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés (2002) aparece que a palavra ‘ambiguidade’ “[...] emprega-se em Gramática para designar os equívocos de sentido provenientes de construção defeituosa da frase ou do uso de termos impróprios” (p.20). Vemos, portanto, que, pela primeira definição, o efeito resultante de uma ambiguidade seria o de um número múltiplo, porém limitado de significados, e não o de uma “ressonância” de significação, como alude o próprio Candido neste mesmo artigo. Na segunda definição, o termo aparece associado a um erro estrutural, um equívoco decorrente “de uma divisão fundamental na mente do escritor” (p.20) Ora, no caso de Rosa, conforme temos tentando sustentar neste artigo, não se trata de erro ou de divisão, mas do tensionamento que decorre da abertura, ao mesmo tempo, para um e outro sentido, produzindo como efeito a ressonância de significação. O termo ‘paradoxo’, por outro lado, não encontra definição no primeiro dicionário e, no segundo aparece associado ao vocábulo ‘discurso’, nos seguintes termos: “[...] *paradoxo* (Grego *parádoxon*: *para*, contra, *doxa* opinião), que se caracteriza por ser o enunciado de uma opinião contrária à do juízo ou ao comum das gentes” (p.155). De nossa parte, entendemos que a operação do paradoxo, daquilo que foge ao senso comum, decorre da justaposição de termos inconciliáveis que, se pelo juízo lógico deveriam se excluir, numa sentença paradoxal, por outro lado, eles podem coabitar, tensionando-se um em relação ao outro, de forma que seu efeito de significação passa a ser o de um “todo”, que escapa ao comum entendimento. A noção de paradoxo, ao que

reversibilidade”, “caráter fluido” e “misteriosa eficácia” para sustentarmos que os efeitos de linguagem provocados pela leitura de *Grande Sertão: Veredas* alcançam, de maneira estranha e significativa, um plano fora, ou além, do entendimento comum que temos das coisas, e extrapolam o campo da literatura como sendo o do simples registro simbólico do mundo real. Isso porque é mesmo possível sustentar que o alcance do texto de Rosa é o de provocar em nós, que o lemos, *uma maneira diferente de perceber a realidade* – o que, certamente, não é pouca coisa:

Do que o que: o real roda e põe diante. — “Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos” — me explicou compadre meu Quelemém. Que fosse como sendo o trivial do viver feito uma água, dentro dela se esteja, e que tudo ajunta e amortece — só rara vez se consegue subir com a cabeça fora dela, feito um milagre: peixinho pediu. Por que? (ROSA, 2005 p.154-155)

Registra-se aqui novamente a analogia de Rosa para o turbilhão da linguagem que ele escreve: a linguagem é como o do movimento incessante de um rio. Seguindo por essa analogia, se nós não temos a consciência clara de que o mundo em que vivemos é quase que puramente simbólico, isso se deve ao fato de estarmos, nós mesmos, mergulhados nessa água, de forma que não a podemos (“só rara vez”) a contemplar de fora. O paradoxo talvez seja um dos recursos possíveis que, justamente pelo choque e pela tensão não solucionada dos sentidos em jogo, nos faça sair com a cabeça fora desse rio da linguagem, “feito um milagre” que a literatura tem, por vezes, o privilégio de alcançar.

## CONCLUSÃO – LITERATURA E TRAVESSIA

Essas são conclusões arriscadas ou até mesmo, há quem poderia dizê-las, pretenciosas para um livro que, ao menos superficialmente, é só mais um romance de nossa vasta literatura. No entanto, devemos retomar aqui a força das palavras do crítico Antonio Candido (1964, p.121): “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo

---

nos parece, encontra ressonância também na sentença de Rosa: “Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores e diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total”. (p.327)

para quem souber ler”, pois quando lemos este “tudo” entendemos que a obra é, sem dúvida, muito mais do que aquilo que nossos olhos podem ler. Também as palavras de Riobaldo talvez nos sirvam para um exercício auto reflexivo da obra: “Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá” (ROSA, 2005, p.170).

Tanto pelas palavras de Candido quanto pelas de Riobaldo, o que nos salta aos olhos é que *é preciso saber ler*, e saber ler significa saber analisar as coisas em sua devida profundidade. Se mergulhamos nas águas profundas do Grande Sertão, encontramos aí um caudaloso rio simbólico que é muito mais do que ficção, do que a mera representação da realidade. Corroborando com esta noção, Alfredo Bosi, outro prestigiado crítico de nossa literatura, confere a obra o estatuto de um texto *mítico*:

‘O discurso mítico – diz Lucien Sebag – como qualquer outro discurso humano, necessita uma matéria prévia que lhe sirva de suporte: encontra no meio natural e humano em cujo interior apareceu. Tende a resolver no plano simbólico as antinomias vividas como dificilmente conciliáveis no nível real.’ [...] ‘O discurso mítico só consegue resolver as antinomias porque emprega de um modo mais radical a lógica subjacente à organização social’. Teríamos nessas palavras o princípio que operou na elaboração do discurso mitopoiético do grande escritor mineiro: a radicalização dos processos mentais e verbais [...]. A ‘saída’ Guimarães Rosa foi a entrega amorosa à paisagem e ao mito reencontrados na materialidade da linguagem. (BOSI, 1992, p.434)

Além dessas características do discurso mítico elencadas por Bosi, diríamos que a noção de mito nos remete também a um princípio fundador, à conformação da linguagem como singularidade que abre portas para o pensamento e engendra novas e diferentes possibilidades para a criação.

A escrita do *Grande Sertão: Veredas* é feita, nas palavras de Antonio Candido “[...] com as sementes que permitem chegar a uma realidade em potência, mais ampla e mais significativa [...]”, uma “[...] invenção baseada num ponto de partida em que tudo estivesse no primórdio absoluto, na esfera do puro potencial. [...] mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 1964, p.122). O vulto para a realização e o alcance dessa obra são enormes. Mas também como escreve João Guimarães Rosa, — “Para um trabalho que se quer, sempre a ferramenta se tem” (ROSA, 2005,

p.111), e a ferramenta nesse caso fica sendo a literatura, forma de escrever o infinito com os contornos vastos do grande sertão.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**, in.: **Tese e Antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1964.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2005.

TRASK, R. L. **Dicionário de Linguagem e Linguística**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

*Recebido em 20 de Junho de 2018*

*Aceito em 14 de Dezembro de 2018*