

AS ARTES E MANHAS DO NARRADOR ENGANOSO EM GRANDE SERTÃO: VEREDASE E “MEU TIO O IAUARETÊ”¹

THE ARTS AND MANNERS OF THE MISLEADING NARRATOR IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS AND “MEU TIO O IAUARETÊ”

Natalino da Silva de OLIVEIRA ²

Resumo: Em uma série de narrativas de Guimarães Rosa, há um motivo que se repete e se configura enquanto lugar-comum: um diálogo (monólogo). O narrador esboça um diálogo incompleto e que não se conclui, pois o interlocutor não recebe a oportunidade de fala, de resposta. O que torna o texto mais interessante é o fato do narrador (interlocutor dominante) se posicionar em um lugar de enunciação de menor prestígio que outro. É buscando identificar as armadilhas deste narrador (interlocutor) enganoso que este trabalho visa analisar o texto de *Grande Sertão: Veredas* e de “Meu tio o Iauaretê”. Além de haver o processo de domínio total da enunciação por parte do narrador-personagem tanto no conto quanto no romance, também ficam visíveis as artimanhas utilizadas pela voz narrativa na sedução do leitor. Observa-se que se dá um processo de convencimento e até mesmo de encantamento utilizado pelo narrador nestes dois textos, na tentativa de influenciar as conclusões e percepções do leitor. Aliás, cabe mesmo adiantar a questão de quem seria este interlocutor sem voz na narrativa; não seria este o leitor do texto? É seguindo as trilhas e descaminhos do narrador e tentando analisar como se dá a estruturação da voz na narrativa rosiana que este artigo se constrói.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Estética da dissimulação. Literatura Brasileira. Narrador.

Abstract: In a series of narratives of Guimarães Rosa, there is a motif that is repeated and configured as a commonplace: a dialogue (monologue). The narrator sketches an incomplete dialogue that does not conclude, because the interlocutor does not receive the opportunity of speech, of answer. What makes the text more interesting is the fact that the narrator (dominant interlocutor) places himself in a place of enunciation of lesser prestige than another. It is trying to identify the traps of this deceitful narrator (interlocutor) that this work aims to analyze the text of “Grande Sertão: Veredas” and of “Meu tio o Iauaretê”. In addition to the process of total mastery of enunciation by the narrator-character both in the story and in the novel, the devices used by the narrative voice in the seduction of the reader are also visible. It is observed that there is a process of convincing and even enchantment used by the narrator in these two texts, in an attempt to

¹O artigo apresentado segue a sugestão de tema proposto por Finazzi-Agrò (1994): “Seria, talvez, interessante analisar as semelhanças (e/ou as diferenças) entre a metamorfose em onça, descrita em “Meu tio o Iauaretê”, e a tentativa de pacto diabólico contada por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*: em ambos os casos trata-se de uma espécie de possessão (apenas auspiciada, com se sabe, no romance) que deixa, nos protagonistas, uma sensação forte de “friume”. Contudo, a aproximação entre as duas narrativa se dá neste trabalho levando em consideração a situação de limite (wilderness), o papel da linguagem e a voz subalternizada que se faz ouvir por meio dos subterfúgios e armadilhas textuais.

² Instituto Federal Sudeste de Minas Gerais - campus Muriaé. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas - natalino.oliveira@ifsudestemg.edu.br.

influence the reader's conclusions and perceptions. Incidentally, it is necessary to advance the question of who would be this interlocutor with no voice in the narrative; Would not this be the reader of the text? It is following the narrator's trails and mischief and trying to analyze how the structuring of the voice in the rosary narrative that this article constructs is given.

Keywords: Guimarães Rosa. Aesthetics of dissimulation. Brazilian literature. Storyteller.

Somos os que fomos desfeitos no que
éramos, sem jamais chegar a ser o que
formos ou quiséramos. Não sabendo quem
éramos, quando demorávamos inocentes
neles, inscientes de nós, menos sabemos
quem seremos
(RIBEIRO, 1981, p. 32).

Para escrever um texto sobre uma experiência mítica gerada no cerne da linguagem e em suas mais longínquas zonas limítrofes e periféricas é preciso alcançar o olho de um pássaro, o carcará destes sertões das gerais. Para ler Guimarães Rosa é necessário "trocar de pele" e "passar por sete portas, ver sete mulheres brancas de ventres despovoados guardadas por um jacaré, entregar a sombra para o Bicho do Fundo, fazer mirongas na lua nova, beber três gotas de sangue." (BOPP, 2009, p.05). Somente assim, é possível escrever sobre a palavra-coisa, a palavra-bicho; sobre devir animal, coisa e bicho. Pois, ao abordar o universo rosiano nos situamos em rancho sem paredes, sem limites, lá onde os signos sofrem um distanciamento entre significante e significado até o momento em que a palavra se converte em coisa: o sertanejo que se torna homem-onça em "Meu tio o Iauaretê" e o pacto com o diabo de *Grande Sertão: Veredas*. Assim, o caminho que se almeja percorrer nessa pesquisa é árduo. A trilha percorrerá os rastros da voz, de uma voz carregada de subalternidade e, ainda assim, uma voz forte que anula outras. Contudo é necessário reconhecer que as subalternidades são diferentes em distintos contextos. Há no conto de Rosa a posição subalterna do sujeito que não domina o universo letrado somada a diferenças de ordem social e financeira; ao passo que, no romance, a subalternidade está restrita a diferenças de natureza cultural. Nas duas narrativas, o narrador é um sujeito de prestígio: "É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo." (ROSA, 2013, p.193). Para analisar esta voz subalternizada presente nas duas narrativas (o conto e o romance), o artigo passará pelo estudo do narrador apoiado em Benjamin; pela reflexão sobre o *devir* seguindo os rastros de Deleuze; pelo conceito-metáfora Caliban em contraposição com Ariel; e alcança o perspectivismo ameríndio e o xamanismo.

Finazzi-Agrò (1994, p. 130), ainda que reconheça que as narrativas do conto e do romance alcancem singularidade impossível de equalizar pela complexidade apresentada, verifica que há em "Meu tio o Iauaretê" e em *Grande Sertão: Veredas* uma voz única que disfarça de diálogo quando na verdade se apresenta como monólogo, pois não se ouve a voz do interlocutor. Assim, se torna visível o (des-)caminho que se almeja percorrer neste trabalho, que estará trilhado pela questão da voz, pela forma como o discurso subalternizado do narrador se estrutura formulando estratégias que subvertem a situação e que tornam possível controle do discurso por parte daquele que não teria este poder. O papel do poder de fala em situações de subalternidade já foi desenvolvido em trabalhos anteriores com a reflexão sobre a *Estética da dissimulação* (OLIVEIRA, 2008, 2012a, 2012b, 2015). A Estética da dissimulação "compreende um conjunto de subterfúgios apropriados para que os indivíduos sujeitados possam assumir, ainda que por artifícios de natureza estética, suas subjetividades, suas culturas e suas línguas" (OLIVEIRA, 2015, p. 10). A dissimulação pode sim ocorrer partindo daquele que possui o poder do discurso e que impõe suas vontades sobre outro, neste contexto, ela não é a única forma de manifestar a voz. Geralmente, quem se utiliza deste artifício é aquele que se encontra na situação de subalternidade. Nas duas narrativas que serão analisadas há dois narradores que ocupam o lugar do subalternizado e que necessitam da dissimulação para a exposição de suas subjetividades, até mesmo para o simples balbúcio de uma voz. Em *Grande Sertão: Veredas*, o jagunço Riobaldo, que apesar de seu espírito de liderança e de sua cultura letrada, se posiciona em lugar de inferioridade em relação ao seu interlocutor; contudo, ainda assim, esse interlocutor não possui direito de fala em momento algum do mono/diálogo. Estratégia semelhante ocorre em "Meu tio o Iauaretê". Porém, antes de abordar a questão da subalternidade e da dissimulação é preciso perpassar pelos estudos do narrador e das peculiaridades presentes nas narrativas analisadas. O narrador tradicional poderá apresentar elementos que servirão de pilares para sustentar o processo de sedução que esta análise almeja descortinar.

De acordo com Adorno, a narrativa contemporânea se afastou da narrativa tradicional de um modo radical. Assim, "Ela se caracteriza hoje por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração." (ADORNO, 1983, p. 269). O romance, portanto, se distanciou da experiência:

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está

a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente: mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. (ADORNO, 1983, p. 269).

Adorno defende a ideia de que não há mais matéria para narrar. O mundo contemporâneo expulsou da existência as matérias de natureza indelével. Por isso, o narrar passou a não mais fazer parte do cotidiano, pois “Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isto é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmidade.” (ADORNO, 1983, p. 270). A narração tradicional que possuía papel primordial na cultura passa a ser substituída pelo fazer jornalístico.

Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural —sobretudo o cinema— subtraíram muito ao romance. O romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta. Só que, em contraste com a pintura, a linguagem lhe põe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi consequente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva. (ADORNO, 1983, p. 269).

Perante a uma crise representacional caracterizada pela pobreza de experiência, o romance encontrou o caminho da negatividade absoluta e abandonou o narrar para concentrar-se no relato. Assim é o percurso seguido por Adorno. Pelos mesmos caminhos de luto perpassam os posicionamentos benjaminianos. De acordo com Benjamin, a matéria que nutre a narrativa tradicional é “A experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores.” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Essa matriz narrativa estaria perdida com o abandono, com os avanços tecnológicos e com a extinção de dois ofícios essenciais cujos sujeitos que os exercem se vestem de narradores tradicionais: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário.

Uma miséria totalmente nova abateu-se sobre o homem com esse desenvolvimento monstruoso da técnica. (...) A nossa pobreza de experiência mais não é do que uma parte da grande pobreza que ganhou novamente um rosto, tão nítido e exato como o do mendigo medieval. Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural (e da riqueza sufocante de ideias) quando a experiência já não o vincula a nós? (A nossa) pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. Trata-se de uma espécie de nova barbárie. (BENJAMIN, 1986, p. 195).

Esse processo de depauperação gerado pela produção exacerbada de mercadorias pelo capitalismo, pelo constante adestramento do trabalhador transformado em máquina

industrial pode não ter alcançado o dilatado sertão de Guimarães Rosa: “aqui não vem ninguém, é muito custoso. Muito dilatado, pra vir gente. Só por muito longe, uma semana de viagem...” (ROSA, 2010, p.166). Nesse lugar em que animais e homens se encontram mesclados com um ambiente hostil ainda há o relato tradicional do narrador de experiência. Esse ambiente desconhecido por parte de Benjamin e Adorno, do sertão das gerais; que parte do interior do humano em suas *trevas* mais profundas - local que Finazzi-Agrò caracteriza como *wilderness*, o oco do mundo em que a humanidade é naufraga de si mesma. Ali, exilado de qualquer influência do capitalismo tardio, repousa em berço de hostilidades o narrador tradicional. Em ambas narrativas rosianas que esta pesquisa almeja trabalhar (*Grande Sertão: Veredas* e "Meu tio o Iauaretê"), é possível encontrar a presença do narrador tradicional; aquele a quem Benjamin define como marinheiro comerciante pode ser identificado na figura de Riobaldo e aquele definido como camponês sedentário se encontra na personagem do onceiro.

As duas narrativas, amparadas na matriz tradicional do contar, sustentam as vozes de personagens subalternizados que conseguem escapar do processo de silenciamento provocado pela situação de subalternidade com complexas estratégias: 1 - um movimento de resistência contra a intelectualidade letrada que surge como ameaça ao conhecimento tradicional e à figura do narrador da experiência oral - um ser letrado devorado pela homem-onça o jagunço que se apropria das letras metáfora do pacto com o diabo; 2 - a luta pela voz caracterizada pelo *monodílogo* de tensão estabelecido pelo onceiro em "Meu tio o Iauaretê" e de sedução estabelecido por Riobaldo em *Grande sertão: Veredas*. Deste modo, serão abordadas de forma diferenciada as duas narrativas com suas especificidades e os pontos comuns serão apontados em momentos oportunos tal como foi realizado até este ponto.

Jaguanhenhém e o devir-onça – artimanhas de calar o letrado com o falar-onça

O devir presente no conto é um fenômeno de extrema diáspora em que o indivíduo não terminou de ir e nem de voltar. O onceiro empreende uma viagem sem fim, sem paradeiro ao ignoto, aos confins da própria alma perdida, pois o sertão é dentro. Ainda assim, o sertão de dentro é longe, imenso: "Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama..." (ROSA, 2013, p.193).

(...) Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE-GUATTARI, 1997, p.64).

O ato de caçar onças acaba por levar o onceiro a se aproximar demais do ser-onça. O caçador precisa sempre conhecer os hábitos do animal caçado, de mimetizar jeitos, modos; performar o ser-onça. Entre os modos, há um que torna ainda mais sutil a diferença entre os dois animais (caçador e caça) - a linguagem. Quando mimetiza o falar-onça é que o narrador acaba por tornar-se homem-onça em um devir incorrigível. É na total ausência de outro semelhante, na solidão de suas trevas internas que ele reconhece a onça como ser próximo: "Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. sozinho é ruim, a gente fica muito judiado" (ROSA, 2013, p.201). Esse contato será definitivo para o onceiro em seu devir: "Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça" (ROSA, 2013, p. 201).

É após o devir-onça que se dá o encontro com o forasteiro letrado. Esse processo de mudança se caracteriza como um movimento de abandono da cultura denominada "civilizada". A voz, para o letrado, para o ser social, é inexoravelmente um instrumento de distanciamento de sua condição obscura, de suas profundezas. A personagem principal do conto de Rosa, ao tomar o direito de fala, usa a linguagem exatamente para seguir caminho inverso - seu caminhar é sempre em direção às suas obscuridades, caminho do devir-onça. Buscar um rio sem margens, sem curso definido, desconhecido - diabólico. O diabo, assim como em *Grande sertão: Veredas*, se faz presente na narrativa como sendo o desborde da linguagem, lugar de ninguém, o *rancho sem paredes*: "O homem doido ... O homem doido ... Eu - onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja ... Eu moro em rancho sem paredes ..." (ROSA, 2013, p.216).

O conto já se inicia marcando o lugar do interlocutor no discurso com o tratamento respeitoso por parte da personagem principal: "Hum? Eh-eh... É. Nhor sim." (ROSA, 2013, p.191). O tratamento de *Nhor* na variante rural do sertanejo é o mesmo que *Senhor*. Fica clara, então, a distinção feita - a posição hierárquica do visitante. Também, já no início, o leitor descobre que o visitante não é alguém conhecido: "Ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu mora aqui? Como é que sabia? Hum-hum... (...) Mecê enxergou este foguinho meu, de longe?" (ROSA, 2013, p.191). Além disso, fica clara a desconfiança do onceiro em relação ao visitante, advinda da dificuldade de se

encontrar aquele rincão perdido e da quase ausência de outros humanos por perto.

É pelo diálogo que fica estabelecido o lugar de enunciação do onceiro. Em sua fala, o leitor identifica a ausência de fronteiras, de limites físicos, geográficos, mas também metaforicamente, a ausência de quaisquer limites - até mesmo dos de ordem linguística: "Mecê entra, cê pode ficar aqui. Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também não sou morador não. Eu – toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo (...)" (ROSA, 2013, p.191). Estar em todo lugar é estar em nenhum; assim, ter todos os nomes é, ao mesmo tempo, não ter nenhum. Qual seria o ser social que não possui paradeiro, que não possui nomes e que ao mesmo tempo possui todos os lugares e todos os nomes do mundo?

O onceiro sem nome é o Caliban rosiano, o Caliban dos sertões das gerais (Caliban, personagem de Shakespeare em *A tempestade*, é um ser disforme e, por isso, sem os limites impostos pela sociedade). Abandonado pelo próprio destino, o onceiro vive distante do tempo cronológico e se adentra no tempo mitológico, eterno. Ele representa uma expressão simbólica que o *civilizado* deseja manter isolada, exilada para que alcance o local do esquecimento. Contudo, aniquilar este conceito-metáfora, destruir o Caliban da cultura latinoamericana não seria também um processo de aniquilação da cultura da própria identidade?

Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la 'roja plaga'? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. (RETAMAR, 2006, p.34-35)³.

Enquanto Ariel se encontra nos grandes centros, sob os holofotes da cidade letras, o símbolo maior de cultura da América Latina está exilado e longe das efemérides da vida comum não vê o trem da história passar. Ali, no sertão, no agreste das almas, vive também

³Portanto, nosso símbolo não é Ariel, como imaginou Rodó, mas sim Caliban. Isto é algo que vemos com particular nitidez nos mestiços que habitam estas mesmas ilhas onde Caliban viveu: Próspero invadiu as ilhas, matou os nossos antepassados, escravizou Caliban e ensinou sua língua para entender-se com ele: o que mais pode fazer Caliban senão utilizar-se dessa mesma língua para maldizer, para desejar que caia sobre ele a "maldita praga"? Não conheço metáfora mais perfeita para caracterizar nossa situação cultural, nossa realidade.

o onceiro de Rosa, na mais profunda solidão do si consigo mesmo. Assim como Caliban, ele domina a língua de seu dominado, o terrível, o desgraçado *Nhô Nhuão Guede*. O domínio da língua se dá com o único objetivo de xingar, de amaldiçoar o seu *senhor*, o homem que o abandona no deserto das almas para desonçar o berço das hostilidades que é o sertão.

Caliban es anagrama forjado por Shakespeare a partir de 'canibal' - expresión que, en el sentido de antropófago, ya había empleado en otras obras como *La tercera parte del rey Enrique VI* y *Otelo* -, y este término, a su vez, proviene de 'caribe'. (...) Pero ese nombre, en sí mismo - *caribe* - y su deformación *canibal*, ha quedado perpetuado, a los ojos de los europeos, sobre todo de manera infamante. Es este término, este sentido, el que recoge y elabora Shakespeare en su complejo símbolo. Por la importancia excepcional que tiene para nosotros, vale la pena trazar sumariamente su historia. (RETAMAR, 2006, p. 22-23)⁴.

O Caliban do conto somente se reconhece onça quando se afasta da civilização e se aproxima além de qualquer limite do viver-onça. O caçador acaba mimetizando o viver-onça em seu ofício de caçar. Neste sentido, a linguagem possui papel crucial. A linguagem não surge no conto apenas com o intuito de ser utilizada como instrumento para praguejar. É, também por ela e, sobretudo, na linguagem que o onceiro procede sua transformação. Usando a língua portuguesa, a língua do colonizador, a língua de "prestígio" é que ele elabora sua armadilha. Ele corrompe a língua, a arruína e a contamina com vocábulos de origem indígena e africana. O processo de devir-onça, contudo, só se completa quando o patamar de "contaminação" atinge o falar-como-onça.

(...) uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional descoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. (...) opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também (...) opera a invenção de uma nova língua. (DELEUZE, 1997, p.16)

A linguagem mimetizada da onça é o ponto crucial do embate entre o letrado e o onceiro. É por meio do jaguanhém, por esta língua "menor", esta língua-onça que o

⁴Caliban é um anagrama forjado por Shakespeare partindo da palavra 'canibal' - expressão que, no sentido antropofágico, já havia sido utilizado em outras obras, como *A terceira parte do rei Henrique VI* e *Otelo* - e este termo, por sua vez, vem de 'Caribe'. (...) Mas esse nome, em si mesmo - *caribe* - e sua deformação *canibal*, tem sido perpetuada, aos olhos dos europeus, especialmente maneira ignominiosa. É este termo, neste sentido, que recorre e desenvolve Shakespeare em seu símbolo complexo. De excepcional importância para nós, vale a pena traçar sumariamente sua história.

protagonista veste a pele do animal e vive seu devir. Porém, antes de concluir o processo necessário para transformar a língua portuguesa em ruína, o caminho percorrido é da "contaminação" da língua do colonizador pelas várias línguas de origem indígena e africana. É assim que o *xamã* conclui sua metamorfose, seu devir-onça. Na linguagem e por meio da linguagem ou pela confusão da língua é que o *xamã* encontra o *olhar-onça*, a *perspectiva-onça*. A língua portuguesa abasileirada com as contribuições indígenas e africanas geram a sonoridade necessária para o ritual que é acompanhado pelo leitor durante a narração do conto, do diálogo-monólogo.

“Remuaci” pode ser visto como a montagem de “rê” (“amigo”) + “muaci” (“meio irmão); “Rêiucàanacê” pode ser desdobrado em “rê” (“amigo”) + “iucá” (“matar”) + “anacê” (“quase parente”). O homem-onça, vendo-se perdido, apela para seu interlocutor, porém já em língua-de-jaguar, com sons que querem inutilmente dizer: “Não me mate! Sou seu amigo, meio irmão, quase parente!”. Quanto a “Macuncôzo” (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa, em carta (26.4.1963): “... o macuncôzo é uma nota africana, respigada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênuo, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para ser onça (índio), numa contradição, perpassante, apenas, na desordem, dele, final, o sobrinho-do-iauretê emite apenas aquele apelo negro, nigrífico, pseudo-nigrificante, solto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações”. Cabe aqui observar que as vítimas prediletas da onça, na estória, eram, todas elas, pretos. Tentando dizer-se preto, o homem-onça recorre a um último expediente para tranquilizar seu interlocutor e, assim, ver se escapa à morte.) (CAMPOS, 1970, p.75).

É em observação feita pelo próprio autor recolhida em carta para Haroldo de Campos que surge a explicação do vocábulo africano como *uma nota*, como uma marca de origem. O ser-onça é a soma também do ser-índio e do ser-africano. “Ui ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu –Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm...Ui... Ui... Uh...uh... êêê...êê...ê...ê...” (ROSA, 2010, p.198). Nesta última parte do diálogo é possível perceber que o processo de metamorfose já está chegando ao fim - o devir-onça surge no momento final, surge no momento da ameaça. A última nota, o vocábulo *macuncôzo* surge como a última tentativa (foram várias, o conto todo está marcado pelo intuito de manter o interlocutor em estado de calma) de manter o interlocutor em estado de total passividade, calmo e distraído. Contudo, assumir que o onzeiro estaria tentando escapar da morte não será a leitura feita nesta análise. A interpretação que esta leitura faz é a de que todas as artimanhas

empregadas pelo protagonista foram utilizadas para conduzir o visitante a sua armadilha. Beber a cachaça, conversar por longas horas e negar-afirmando - o tempo todo o ser-onça forma estratégias para provocar o medo ou para diminuir a resistência ao ataque final.

(...) Onça sufoca de raiva. (...) Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... (...) A força dela, mecê não sabe! (...) Ligeireza dela é dôida. (...) Mata mais ligeiro que tudo. (...) Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu.(...) (ROSA, op.cit., p. 204).

É por meio de uma personagem em estado de anomia, em estado selvagem que Rosa apresenta seu Caliban. Transformado e transtornado pelo delírio do verbo o onceiro utiliza todas as artimanhas de seu jaguanhemnhém como a onça que feito cobra revira todo o lado, ele revira a língua, a linguagem. Caliban ressurgue iluminado pela letra de Rosa. "Asumir nuestra condición Caliban implica repensar nuestra historia desde el *otro* lado, desde el *otro* protagonista" (RETAMAR, 2006, p.37). O Caliban, personagem formador de uma personalidade latinoamericana, só é renegado por total influência do colonizador; pelas características de rebelado, de ser que luta, de ser que não se permite subjugar. Após o embate entre a letra e a oralidade, entre cultura ocidental e cultura ameríndia e africana, seria possível concluir que, apesar das interpretações contrárias, o onceiro-onça mata seu visitante ao final e o devora em ritual de quase-canibalismo.

Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vezes dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha para fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! – é bonito.. (ROSA, 2013, p.201).

Durante todo mono/diálogo que se estabelece na narrativa, o onceiro deixa claro o processo de domínio da linguagem e de uso dessa para provocar sentimentos em seu interlocutor (medo, raiva, sono). Na fala destacada acima, ele expõe seu plano enquanto homem-onça: a paciência. Ainda assim, seguindo a trilha traçada pelo onceiro, o leitor poderá escolher dois caminhos não intercambiáveis e que proporcionam diferentes experiências. Qualquer escolha também revela subjetividades, ideologias... Mas, deixe

que o leitor decida sua trajetória: 1 - O onceiro após revelar todos seus mistérios e guiar o seu interlocutor rumo ao wilderness, em um momento de tensão final é assassinado pelo seu visitante; 2 - O onceiro abandona todo o restante de sua civilidade tornando-se definitivamente homem-onça em um devir constante. Ele devora seu visitante letrado ato que simboliza a morte de sua própria existência enquanto Homem e segue rumo ao profundo wilderness sem volta. Há argumentos possíveis para as duas alternativas. Haroldo de Campos segue a perspectiva da morte do onceiro ao traduzir vocábulos do "nheêgatu" no seguinte fragmento: “(...) Remuaci (rê+muacikera) e Rêiucàanacê (rê+iucá+anacê) podem ser interpretados respectivamente como: Amigo + meio-irmão (ou aliado, um); Amigo + matar + quase parente; ambos são compostos de extração tupi.” (CAMPOS, 1970, p.75). Contudo, a análise empreendida neste artigo segue a segunda perspectiva conforme o trabalho de Davina Marques, a de que o conto termina inacabado ou na de que o onceiro devora seu visitante:

Inacabado porque podemos pensar que, como o visitante havia sacado sua arma, poderia ter atirado no homem-onça, e o que lemos no final são apenas os seus rugidos, seu fim. Mas é ele-onça quem conta a história, e uma pesquisa em um dicionário de “nheêgatu” (STRADELL, 1929) se faz reveladora, principalmente depois da referência ao frio, já destacado anteriormente, que o narrador identifica como algo que precedera sua “metamorfose”. Uy significa “bebido”, u é o verbo “comer”, êe é o afirmativo “sim”. O que diria uma onça depois de dar um salto, saboreando um visitante? “Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê..” (CAMPOS DAVINA, 2007, P.6).

Assim, Caliban sobrevive, o devir-onça sobrevive, pois ele conta e segue contando a narrativa. Todas as estratégias utilizadas seguiram o plano ardiloso do homem-onça de devorar seu hóspede - um jogo psicológico de aniquilação das forças de reação. Devorado o letrado e fortalecido o onceiro, devorada a cultura letrada, dominante e ocidental; fortalecida a cultura oral, indígena e africana. É necessário ressaltar que o homem visitante não é devorado por uma onça e sim por um homem-onça, por um devir-onça. O homem-onça remete, então, a culturas originais anteriores à letra. Talvez, assim, seja possível defender a interpretação de que morte do protagonista possa ser uma alegoria da morte enquanto ser-de-linguagem ou dotado de língua para o ser-animal, o ser-devir, o que não tem nome.

Pacto com diabo, pacto com a linguagem e a distração do falso jagunço

(...) toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo (ROSA, 2010, p. 194).

"Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja." (ROSA, 2010, p. 23). A narrativa já se inicia com o tratamento de deferência para com o interlocutor (que poderia ser o próprio escritor em forma de personagem-observador-ouvinte) e com a alusão ao diabo. O "cão" pode estar relacionado à própria linguagem, lá onde as coisas não são mais coisas; onde um cachimbo não é um cachimbo, mas onde a representação passa a ter mais valor que a própria essência - parecer é mais importante que ser. É assim que Riobaldo faz o pacto com o diabo e desse acordo surge a narrativa de "Grande Sertão: veredas". É com intenção de perder a linguagem que Rosa extrapola os limites do signo, usa todas suas possibilidades; almeja assim, a ausência de linguagem, a linguagem em seu estado de som, significante sem significado - o indizível que também é o inominável diabo - ouroborus, labirinto impossível de sair. É *o diabo na rua no meio do redemunho*, ali, no círculo de ventos da linguagem, na babel das línguas que ocorre a negatividade da linguagem - paradoxo necessário para encontrar o sertão, no interior de almas perdidas.

Enquanto o devir em "Meu tio o Iauaretê" ocorre na forma de devir-animal, o devir-onça, aqui, em "Grande sertão: veredas", o devir é sob outro matiz. Ele é de natureza mais simbólica e menos palpável, uma sutil transformação. O jagunço alcança seu devir no trato com a linguagem, com a língua, com a cultura letrada. Há alguns estudos que afirmam que Riobaldo seria uma espécie de falso jagunço. Porém, mais propriamente, ele seria um falso letrado. Toda a cultura de Riobaldo está ancorada no mato, no sertão, no trato com a jagunçada. As letras na vida dele são apenas mais um divertimento, mais uma distração e ao mesmo tempo, um pacto com o cão, com o tihoso e seus milhares de nomes possíveis.

"(...) um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro." (DELEUZE, 2004, p. 18). Portanto, o devir não termina, é uma condição umbralina, do entre. O pacto com o diabo, o contato com a linguagem letrada, o ser jagunço-letrado sempre será uma condição do sendo, do processo. O devir-letrado funciona como uma forma encontrada pelo narrador para contar sua história após alcançar a velhice: "Eu podia ser: padre sacerdote, se não

chefe de jangunços; para outras coisas não fui parido. Mas minha velhice já principiou, errei de toda conta. E o reumatismo... Lá como quem diz: nas escorvas. Ahã." (ROSA, 2010, p. 31-32). A narração em idade já avançada é comum e usada para redimir uma ação, para ser perdoado ou para buscar convencer o interlocutor de decisões no passado (tal como ocorrem em "Grande sertão: veredas" de Guimarães Rosa e em *Dom Casmurro* de Machado de Assis). Mais uma vez ocorre o resgate do narrador tradicional, aquele que possui algo para narrar pelas experiências vividas; aquele que vem de longe. Riobaldo é o idoso carregado de vivências e experiências que narra sua odisseia pelo sertão. O seu devir pelo demônio da linguagem ocorre estrategicamente como uma alternativa para poder narrar. Ele funciona como um processo dissimulador para que o protagonista se aproprie da narrativa e da voz. A fala do 'senhor' presente no romance, tal como a do 'nhor' presente no conto, não aparece explicitamente no 'diálogo'.

É evidente que, analisando a narrativa pelo viés estilístico, somente pelas estratégias autorais, seria possível chegar à conclusão de que o *calar* a voz do interlocutor funcionaria apenas como subterfúgio para dar mais dinamicidade ao conteúdo narrado: levando em consideração também que a história do protagonista seria a mais importante e não a do seu interlocutor. Assim, o ouvinte seria apenas um espectro necessário para a composição do livro, pois: "(...) sua presença se percebe apenas pelas apóstrofes do narrador. Esse recurso fértil confere à narração estilo oral e dramaticidade direta, e permite a Riobaldo esmiuçar com toda a meticulosidade suas lembranças mais secretas". (RÓNAI in ROSA, 2010, p. 17).

Contudo, o caminho que esta pesquisa visa perseguir o de encontrar no devir estratégias de apropriação da voz. Seria possível usar outra 'roupa' e assim tomar o direito de voz? O ato de impor-se pela voz gera um jogo de tomada das rédeas do discurso. O negar da voz se dá em um jogo de poder entre o narrador e seu interlocutor. Este ser que apenas escuta poderia ser caracterizado como interlocutor? O interlocutor é apenas aquele que em momentos intermitentes assume a voz, o discurso? No conto, o interlocutor existe, ainda que não fale em momento algum; ou ainda que sua fala não apareça descrita no texto. Ele causa efeitos na fala da personagem que alteram toda a fluidez do discurso. Ele assume, portanto, papel decisivo nas estratégias discursivas do narrador. Mas, a figura do interlocutor está limitada ao papel subordinado de dar base para os posicionamentos do narrador. O leitor sabe que há dois personagens em um mono/diálogo que conta uma história; sabe também que o narrador se coloca em posição 'inferior' à ocupada pela outra

personagem. Mas, quem é Riobaldo e quem seria seu ouvinte? Assim como no conto, observa-se que o ouvinte possui erudição letrada. Contudo, qual seria o valor imbuído à cultura escrita, erudita, em um ambiente como o sertão? Há nas duas narrativas (conto e romance) o embate entre uma cultura, a letrada; e outra, a oral. Sertão é local em que vai a julgamento quem deseja desnortear o lugar: "O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei (...). O senhor não é do sertão. Não é da terra..." (ROSA, 2010, 276). Desnortear é um verbo empregado com a ideia de tornar menor Norte (Norte de Minas Gerais).

Neste ambiente, não há muito espaço para a usurpação dos direitos pela força política ou pela força intelectual; no sertão de Rosa, quem manda é o astuto. "O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal..." (ROSA, 2010, p. 35). Um pedacinhozinho é algo bem menor que um pedaço, bem menor que um pedacinho. O uso da palavra remete ao fato de que é preciso muito pouco para matar outro homem e para deixar claro que no Sertão de Rosa, o que vale não é o tamanho e sim a astúcia. O ambiente, então, seria propício para a apropriação da voz pelo jagunço, por aquele que não é tratado como senhor.

Vestir outras peles: as artimanhas para dominar a voz

Para analisar de forma teórica as narrativas escolhidas, a pesquisa necessitou apropriar-se de diversos caminhos: 1 - a reflexão sobre o devir em Deleuze; 2 - a abordagem sobre a morte do narrador tradicional em Benjamin e 3 - por último, contudo crucial para a análise das narrativas rosianas, o vestir-se, apropriar-se de, assumir o lugar de. Também partiu das similaridades entre o conto e o romance de Rosa: 1 - o vestir a roupa do outro ocorre por meio da língua; 2 - o devir ocorre por intermédio da linguagem; 3 - os protagonistas ocupam lugar de menor prestígio social na narrativa e, ainda assim, dominam o poder de fala. Portanto, fica evidente que os conceitos abordados nesta pesquisa estão imbricados, embolados - de forma que um completa o outro, provoca o outro e pode aniquilar o outro.

Dar voz àqueles que, geralmente, não a possuem passa por toda uma estratégia que alguns teóricos classificam como recurso estilístico. No conto, o oniceiro se apropria da fala a ponto de não permitir que o *nhor* fale. Em um rancho sem paredes, dilatado

(remoto, afastado) e custoso vive um homem solitário. Contudo, o distanciamento do ambiente civilizado não é apenas físico. Guimarães Rosa sendo o senhor das ambiguidades torna evidente que o ambiente custoso em que se encontra o onceiro é o interior do próprio ser, lá onde ainda somos selvagens. Esse é o ambiente que tanto assusta o visitante, que tanto o impele a matar. É o mesmo local em que o Capitão Benjamin L. Willard vai para matar o renegado, insano e insubmisso Coronel Walter E. Kurtz no brilhante filme de Francis Ford Coppola, "Apocalypse Now" (uma tradução intersemiótica de *Heart of darkness* de Joseph Conrad) - lugar esquecido e que se torna um tabu na comunidade dita *civilizada*. É ali que por meio de um jogo psicológico de provocação, de negação e afirmação, de brindes de cachaça, de sono e pavor que o onceiro toma a voz da cultura letrada e devora em um ritual quase canibal (quase, pois o homem já está em seu devir-onça) o seu hóspede. Vestir a pele de onça não é o mesmo que usar uma roupa. Essa vestimenta está impregnada no onceiro. Vestir é habitar a onça, vestir é tornar-se devir-onça, é ir para onde não se pode mais retornar sem bagagem.

No romance, por sua vez, há a narrativa da odisseia de Riobaldo que percorre juntamente com a jagunçada o Sertão, ambiente geográfico composto por Norte de Minas Gerais, Sul da Bahia e uma pequena parte de Goiás. É neste terreno que o Urutu-branco encontra o amor por Diadorim e faz um pacto com o diabo (o leitor que define se o pacto foi feito ou não). O sertão, assim como o Vietnã de *Apocalypse Now*, o Estado Livre do Congo de *Heart of darkness*, o rancho sem paredes de "Meu tio o Iauaretê", é o lugar esquecido e que precisa ser desnorteado (no sentido Rosiano do termo). É nesse deserto hostil que vive o diabo, no meio redemunho: "(...) o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem - ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos" (ROSA, 2010, p. 26); ali, vive o jagunço: "Jagunço é homem já meio desistido por si..." (ROSA, 2010, p. 67).

Mas, nenhuma viagem seria possível sem o mergulho de corpo e alma no centro da linguagem, no limite em que ela passa a deixar de representar e passa a ser. Rosa cria a anomia no interior da língua ao desautomatizar a palavra, retirar o pó, a ferrugem que impede sua dinamicidade – é nesse proceder que o diabólico habita. O protagonista do romance, Riobaldo, só alcança o direito à voz e à possibilidade de negar o direito de voz ao seu interlocutor (que ocupa na narrativa posição de prestígio superior) por meio do pacto com o diabo. O acordo com o demo o faz vencedor de pelejas e sobrevivente no ambiente hostil do sertão. Só assim ele consegue alcançar a velhice e contar sua história

com a ajuda daquele que possui inúmero nome e, ao mesmo tempo, nenhum.

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? E a ideia me retorna. (ROSA, 2010, p. 55).

A narrativa vai dando pistas sobre o pacto, sobre tinhoso, o tristonho, o sem-gracejos. O não-sei-que-diga não deve ser mencionado, mas surge a todo tempo, nomeado e adjetivado no diálogo. Riobaldo nega afirmando sua existência: "Pois, não existe!" (ROSA, 2010, p. 55). Ele possui o papel de intermediário, aquele que faz a ligação entre Deus e os homens: "quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*?" (ROSA, 2010, p. 56). O papel de intermediário também é de um Orixá conhecido em nossa cultura afro-brasileira, Exu, o mensageiro. Esse é o Orixá que faz a ligação entre o Orun e o Aiyé é também conhecido como comunicação ou linguagem. O “diá” que faz um pacto com Riobaldo é a linguagem em um intento de contar sua história, redimir o tempo e alcançar a imortalidade calando a voz do *outro*, do letrado - exaltando um contar repleto de oralidade.

Considerações finais

As duas narrativas analisadas neste trabalho percorrem o sinuoso caminho de estabelecer contato (em forma de falso diálogo) com modelos culturais considerados *superiores*. Contudo, as narrativas de Rosa vão de encontro àquelas culturas de prestígio (cultura letrada em contraposição com a cultura oral; cultura urbana em contraposição com a cultura dos sertões). Refletindo sobre a realidade brasileira e da marca histórica do colonialismo, é crucial perceber em Rosa o conflito entre as culturas que formam o panteão cultural do país. Também fica clara a posição de prestígio que possuem as práticas culturais de origem europeia. Por isso mesmo, o povo brasileiro e o latinoamericano como um todo acabam vivendo as virtualidades e assumindo um limbo, uma quase inexistência, um não-lugar ou um constante devir.

Pues poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia,

nuestra realidad misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte. Esa otra parte son, por supuesto, las metrópolis, los centros colonizadores, cuyas 'derechas' nos esquilmaron, y cuyas supuestas 'izquierdas' han pretendido y pretenden orientarnos con piadosa solicitud. Ambas cosa, con auxilio de intermediarios locales de variado pelaje. (RETAMAR, 2006, p. 19).⁵

Em Rosa, há um delírio da palavra que almeja ser coisa, da palavra-bicho, do verbo corporeificado “revolução da palavra, e consegue fazer dela algo novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares a nossa língua, das quais tira um riquíssimo manancial de efeitos” (CAMPOS, 1970, p.72). Daí surge a mutação do homem em seu devir-onça, do jagunço em seu contato com a letra e no pacto com o diabo que o marca indelevelmente são exemplos de atos que surgem na e pela linguagem configurando sua “metamorfose em ato” (CAMPOS, 1970, p.72).

Em “Grande Sertão: veredas” e em "Meu tio o Iauaretê" há um verbo delirante e uma estética que almeja sempre buscar os deslimites, o desbordo da costura narrativa avançando rumo a um terreno hostil, selvagem localizado no interior mais profundo da alma humana - ali está o sertão. Deste modo, não há linearidade no contar empregado pelos narradores, não há limites geográficos. Tal como define Riobaldo:

Uns querem que não seja: que situado o sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e de Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. [...] O sertão está em toda a parte (ROSA, 2010, p.23-24).

O longo caminho percorrido até estas 'considerações finais' não foi um deslocar físico, não pode ser delimitado com as medidas de valor comumente empregadas para avaliar distâncias; o caminhar de Riobaldo pelo sertão ou o exílio do onceiro para cumprir sua missão de desonçar não podem ser medidos. Todo o deslocar-se se deu no espaço interior. Esse lugar sem dono, sem fim, em que as lutas mais severas são travadas, em que a cultura é apenas uma máscara sem valor, em que o ser se encontra em constante devir,

⁵Pois questionar a nossa cultura é colocar em xeque a nossa própria existência, nossa própria realidade, e, portanto, estar disposto a tomar partido em favor da nossa irremediável condição colonial, já que se suspeita que não seríamos nada mais que eco desfigurado daquilo que ocorre em outra parte. Essa outra parte são, naturalmente, as metrópoles, os centros de colonizadores, cujas "direitas" nos enganou, e cujas supostas "esquerdas" pretenderam e pretendem orientar-nos com mão piedosa. Ambas direções, com a ajuda de intermediários locais pelas variadas.

é o interior, as profundezas da selva-alma; terreno sem lei, sem regras, do eu-sozinho, da mais dura, hostil e melancólica solidão. Sigo com minha roupa de carcará, pois todo devir é eterno. É com a perspectiva do feroz pássaro do sertão das Gerais, por intermédio de xamânico ritual, que sigo observando e vencendo a aridez dos dias.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura, documentos de barbárie. *Escritos Escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CAMPOS, Davina. 16^o COLE. Devir em “Meu tio o Iauaretê”: um diálogo Deleuze-Rosa. 2007. p. 6. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf.
- CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In XISTO, Pedro et all. *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 16.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2004. (com Félix Guattari)
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- OLIVEIRA, Natalino da Silva. *A estética da dissimulação na literatura de Machado de Assis*. Belo Horizonte, 2015. 199 f. (tese publicada em: SIB PUC MINAS).
- OLIVEIRA, Natalino da Silva. A poética da dissimulação. In: *I Seminário Machado de Assis*. UERJ - RJ, 2008. Disponível em: http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/A%20po%C3%A9tica%20da%20dissimula%C3%A7%C3%A3o-%20A%20arma%20de%20um%20caramujo%20autor.pdf (acesso em 28/12/2016).
- OLIVEIRA, Natalino da Silva. Maldito Tango: Disimulación y traición en Boquitas pintadas de Manuel Puig. In *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, n. ° 2, julio - diciembre de 2012.
- OLIVEIRA, Natalino da Silva. Simulação e/ou dissimulação: reflexão sobre a estética em Memórias póstumas de Brás Cubas e As visitas do Dr. Valdez. In *Scripta*, V. 16, n. 31, p. 119-138, 2^o Semestre 2012.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem – saudades da inocência perdida – uma fábula*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 32.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2013.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova, 2010.