

“O senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo”: o *Grande sertão: veredas* como um espaço de escuta

Luiza Milano*

Gibran Ayub**

Augusto Stevanin***

Ramiro Machado****

Resumo

O presente texto propõe refletir sobre o clássico romance rosiano *Grande sertão: veredas* (1956) como um espaço de escuta. Partimos das marcas fônicas evidenciadas no texto – a arquitetura dos sons e o ritmo engendrado por suas combinações – e discutimos o papel do interlocutor que está à escuta de Riobaldo. No percurso do trabalho, o aspecto fônico da língua será destacado a partir de uma abordagem que busca interpretar a noção de escuta como constitutiva das relações entre som e sentido, colocando em diálogo os campos dos estudos literários e dos estudos da linguagem. Para tanto, mobilizaremos as noções de Saussure (1977), D’Ottavi (2022) e Coursil (2000), para, com base nelas, pensarmos a situação de interlocução posta em cena pela narrativa, e de Jakobson (1977; 2010) e Genette (s.d.), para refletirmos sobre a posição daquele a quem essa narrativa se destina. Nesse contexto, a figura do leitor do romance enquanto um “leitor-escutador”,

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Letras. Professora dos cursos de Letras e de Fonoaudiologia da UFRGS e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0040-7911>.

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorando e mestre em Letras pela UFRGS. Professor de Literatura e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5287-4533>.

*** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Letras pela UFRGS. Professor de Literatura e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7090-349X>.

**** Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrando em Letras pela UFRGS. Professor de Língua Francesa e Língua Portuguesa. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-5849-3459>.

que, na leitura, é o tempo todo afetado pela sonoridade do texto, terá especial importância para o argumento. De modo geral, nossas conclusões apontam para o esforço do narrador em manter sempre vivo o diálogo com seu interlocutor, apostando na não passividade de quem o escuta, a que o leitor do *Grande sertão* também acaba por corresponder.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; *Grande sertão*; veredas; escuta; leitor; som e sentido.

“Listen, sir – listen beyond what I am telling you”: *The Devil to Pay in the Backlands* as a Listening Space

Abstract

This text proposes a reflection on the classic Rosean novel *The Devil to Pay in the Backlands* (1956) as a listening space. We begin from the prominent phonic marks that are present in the text – the architecture of sounds and the rhythm generated by their combinations – and discuss the role of the interlocutor who is listening to Riobaldo. Throughout the work, the phonic aspect of language will be highlighted from an approach that seeks to conceive the notion of listening as constitutive of the relationship between sound and meaning, while also creating a dialogue between the fields of literary studies and language studies. To this end, we will mobilize some notions by Saussure (1977), D’Ottavi (2022) and Coursil (2000) in order to reflect on the situation of interlocution represented by the narrative, as well as some notions by Jakobson (1977; 2010) and Genette (n.d.) in order to reflect on the position of the one to whom this narrative is addressed. In this context, the figure of the reader of the novel as a “reader-listener”, constantly affected by the sound of the text while reading, will have special importance for the argument. In general, our conclusions point to the narrator’s effort to always keep the dialogue with his interlocutor alive, trusting on the non-passivity of his listener, to which the reader of the novel also ends up responding.

Keywords: João Guimarães Rosa; *The Devil to Pay in the Backlands*; listening; reader; sound and meaning.

Recebido em: 14/07/2025 // Aceito em: 04/05/2026

Introdução

O presente artigo busca refletir sobre em que medida se pode pensar o romance *Grande sertão: veredas* (1956) como um espaço de escuta. Em primeiro lugar, lembramos que o espaço em que a narrativa se desenvolve – tanto aquele em que presumivelmente se encontram Riobaldo e seu interlocutor quanto os espaços em que transcorrem os acontecimentos narrados – evoca constantemente a percepção dos sons do entorno. Já na primeira página do romance, passagens como “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” e “Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos” (Rosa, 2019, p. 13) apontam nessa direção. Além disso, a própria caracterização da personagem Joca Ramiro, para nos atermos apenas a esses exemplos, conta com a escuta: “quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pingo de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava” (Rosa, 2019, p. 181).

No entanto, os aspectos auditivos da obra parecem não se restringir à impressão fônica do ambiente referida por parte das personagens. Há outras camadas de escuta que percebemos atravessarem o romance. São elas os aspectos fônicos do texto propriamente dito e a recorrência com que nos deparamos com o endereçamento do narrador Riobaldo a seu interlocutor. Desse modo, parece-nos possível pensar na própria narrativa como um “espaço” de escuta, além do espaço representado na trama.

Por limitação de espaço, nosso percurso não se ocupará da primeira modalidade (a caracterização sonora do ambiente). Daremos atenção, nesse momento, aos outros dois aspectos.

Primeiramente, exploraremos os rastros fônicos deixados por Guimarães Rosa na escrita do texto. Percebemos que a dinâmica dos sons na obra cumpre uma função que sensibiliza a escuta do leitor. Ou seja, há propriedades do próprio texto que parecem indicar estratégias para fisgar o leitor pelo ouvido. Em segundo lugar, dedicaremos especial atenção para aquele que escuta Riobaldo. Trata-se de um interlocutor privilegiado, sem dúvidas. No entanto, a posição na qual esse interlocutor é situado nos leva a pensar tanto em sua não passividade como também e, por isso mesmo, na sobreposição das figuras do interlocutor de Riobaldo e do leitor da obra.

É, então, por meio do apelo do narrador – “o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo” (Rosa, 2019, p. 84) – que também nós estaremos à escuta de *Grande sertão*.

1 *Grande sertão: veredas*, um texto para ser escutado?

Talvez, possa parecer um pouco estranho querer elaborar ideias que partem da hipótese de que um texto é escrito para ser escutado. Entretanto, quando entramos em contato com o discurso de Riobaldo no *Grande sertão: veredas*, a nós pareceria estranho precisamente não conseguir supor que ali, enquanto estamos diante desse texto literário, há, a todo instante, uma espécie de anzol que nos pega pela orelha. As estratégias, ou melhor, as iscas do célebre e enigmático romance de João Guimarães Rosa de convocar a escuta não são poucas e nem discretas: a própria narrativa de Rosa é arquitetada a partir de uma relação entre fala e escuta. Há Riobaldo narrando sua vida e há quem escuta as palavras do ex-jagunço, ou seja, há uma escuta que é constitutiva da estrutura narrativa arquitetada por Rosa. Embora Riobaldo

endereço sua matéria vertente a seu interlocutor, que lhe escuta sem nada propriamente dizer, esse interlocutor e a própria cena da interlocução ficam postos. Teríamos como pensar na fala do jagunço em *Grande sertão: veredas* sem pensar na escuta dessa fala e nos jeitos com que Riobaldo convoca seu interlocutor ficcional e, por extensão, seu leitor?¹

Mesmo que possa ser um questionamento pouco essencial, em certa perspectiva, a narrativa de Riobaldo deixa bastante curiosidade sobre a figura de seu interlocutor. Certamente, boa parte dos leitores deve ter se perguntado ou esperado encontrar, no decorrer do texto, uma (outra) grande revelação de identidade: a do sujeito que escuta os causos jagunços.

É possível recolher, ao longo do romance, alguns indícios que caracterizam esse interlocutor, embora de forma pouco substancial. Sendo tratado o tempo todo por “senhor”, trata-se de um homem “de fora”, com quem Riobaldo não mantém uma relação muito íntima e para o qual demonstra certa polidez ao dirigir-se, considerando, em especial, seu grau de letramento, reconhecido pelo ex-jagunço diversas vezes: “Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia” (Rosa, 2019, p. 15); “Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem” (Rosa, 2019, p. 77). Talvez, um dos traços mais concretos mencionado por Riobaldo seja o de que esse

¹ Zilberman (2021) trata da figura do leitor e de sua complexa relação com o texto em um extensivo panorama dos diferentes modos como essa figura foi concebida pelas teorias da leitura. Neste trabalho, partiremos do leitor enquanto uma figura que é, ao mesmo tempo, entidade teórica e indivíduo de carne e osso, conforme sublinha Zilberman (2021), para mobilizar a ideia de um leitor que está à escuta, sem nos determos, necessariamente, nas variáveis em torno dessa figura. Vasconcellos (2005) também investe na aproximação entre o interlocutor de Riobaldo e o “leitor empírico”, em seus termos, do *Grande sertão: veredas*. Em seu estudo, essa aproximação relaciona-se ao modo como a narrativa reflete metalinguisticamente sobre a leitura. Em nosso caso, em movimento análogo, a reflexão enfatiza a dimensão da escuta.

senhor possui um jipe para seu deslocamento no sertão: “Ao que, mais, no carro-de-bois, levam muitos dias, para vencer o que em horas o senhor em seu jipe resolve.” (Rosa, 2019, p. 79).

Para Rosenfield (2006), há uma reatualização do discurso, a partir das questões e conjecturas feitas por Riobaldo, que remonta um diálogo peculiar, tendo em conta a ausência de atualização de seu interlocutor silenciado. A não resposta desse “senhor” faz com que o relato possa parecer algo como um diálogo interior. No entanto, mesmo nessa não resposta, o interlocutor se faz presente, não necessariamente de modo individualizado, mas de modo ficcional. Seu silêncio não seria ausência, mas, sim, uma presença às avessas.²

Até porque esse interlocutor de Riobaldo parece estar duplicado na figura do “leitor-escutador”³ da obra. O apelo à escuta⁴ é, como buscaremos mostrar na presente reflexão, marca do texto, e pode ser desdobrada em diferentes camadas. Por isso, a seguir, mapearemos pistas por nós encontradas que apontam estratégias presentes no texto de *Grande sertão: veredas* que levam a pensar em vários desdobramentos acerca da questão da escuta.

2 Ou, como propõe Kathrin Rosenfield (2006, p. 363), “o silêncio não é ausência, mas *presença negativa*; é como um “negativo”, da presença falante de Riobaldo, de forma que ele e o senhor (como funções do discurso) correspondem-se na ordem da simetria invertida”.

3 Retomamos, aqui, o termo “leitor-escutador”, empregado por Milano e Ayub (2022) para tratar da posição assumida pelo leitor durante a atividade de leitura em voz alta compartilhada, na qual, a escuta do leitor, convocada na e pela leitura, adquire especial relevância. Chiappini (1998, p. 200 *apud* Vasconcellos, 2005, p. 391), similarmente, refere-se ao “ouvinte-leitor” do *Grande sertão: veredas*. De nossa parte, preferimos o termo “leitor-escutador”, que aqui recuperamos por julgarmos que ele evidencia mais claramente o fato de que é a escuta que está em jogo nessa leitura, e não meramente a audição, no sentido mais fisiológico de que o termo “ouvir” se reveste.

4 Ao destacarmos a força dos aspectos fônicos no texto de *Grande sertão: veredas*, ocorre-nos pensar sempre nos efeitos desses aspectos na escuta do outro. Nesse sentido, lembramos das palavras de Barbara Cassin (2022, p. XXXII): “No entanto, quando se toma outro ponto de vista, o ponto de vista daquele que escuta ou daquele que fala prestando atenção ‘àquilo que há nos sons da voz e nas palavras’, o equívoco é demais significativo e útil, operante, vibrante”.

1.1 O que se escuta em *Grande sertão: veredas* ou sobre os aspectos do jogo fônico

Além da presença do interlocutor de Riobaldo – estratégia narrativa que aponta para a escuta e lhe confere um lugar de importância –, em *Grande sertão: veredas*, há também uma fortíssima expressividade sonora nas palavras⁵ com que Riobaldo vai dando contornos a sua experiência, nas relações entre som e sentido por meio das quais o narrador trama e intensifica aquilo que vai sendo tecido. Essa expressividade sonora, por sua vez, acreditamos ser mais uma estratégia de João Guimarães Rosa de chamar a atenção para a escuta em seu romance: outro jeito de fisgar o leitor pela orelha. Tal estratégia rosiana foi já apontada por Rónai (2005, p. 34): “A predileção do autor por fórmulas populares de uso geral não o impede de se deleitar com insólitas locuções individuais nem de inventar outras que, golpeando em cheio o leitor, lhe possam inculcar uma percepção nova”.

No romance de João Guimarães Rosa, deparamo-nos também com um fortíssimo apelo à oralidade, ou seja, nesse texto que é escrito, há um estilo de escrita que aponta para um discurso falado: “Vôxe, uai! Não entendo – tartamelei” diz Riobaldo (Rosa, 2019, p. 423). Voltemo-nos a algumas passagens do romance de Rosa em que pensamos estar o texto a nos pegar pela convocação à escuta, tanto pelas relações entre som e sentido quanto pelas marcas de oralidade que o texto carrega.

Para se deparar com a estranheza que provocam as relações entre som e sentido articuladas por Rosa em seu texto, não é necessário avançar mais que uma página do livro. As subversões

5 Nessa mesma direção, encontramos o apontamento de Elizabeth Lowe (1976, p. 128): “Guimarães Rosa se deleita tanto com o diálogo quanto com a palavra”.

estão postas a todo momento e se apresentam de jeitos muito diferentes. Nesse sentido, vale a pena recuperar aquilo que Edson de Sousa (2021, p. 153) diz sobre a linguagem do *Grande sertão: veredas*, em seu texto “O insertão”:

O incerto do sertão busca seus contornos. Sempre uma geografia trêmula, um litoral de marés imensas e nunca se sabe onde termina o mar e começa a terra. Vamos tateando o território da linguagem para tentar cercar um contorno possível. Rosa nos abre um rasgo em nossas superfícies contínuas. Joga o leitor no estrangeiro tão próximo, no desconhecido ao lado da cama, no exílio do infantil que habita nosso fundo de quintal.

A arquitetura da linguagem de *Grande sertão: veredas* é tão complexa quanto vasta. Pensar nas relações subversivas entre som e sentido é, para nós, uma chave possível para tatear parte do enigma, que permanecerá sendo uma geografia trêmula e encantadora, uma geografia incerta que nos faz tremer. Tal arquitetura da linguagem é, em grande parte, formada pelo jogo fônico do texto; jogo que, por sua vez, se realiza pela forma como os sons são desenhados pelo escritor em sua composição. Sobre isso, encontramos, em “A Fonologia e a poética”, de Mukarovsky (1978), três importantes procedimentos dos quais o escritor pode se valer quando escreve poesia – e, certamente, o mesmo vale para a prosa: os fonemas são escolhidos, agrupados e dispostos no texto. Vejamos mais de perto esses procedimentos:

- a escolha dos fonemas: a seleção fonêmica, aponta o linguista, influencia tanto o caráter fônico da obra quanto o seu vocabulário, afinal, “diversos elementos fonológicos, devido a sua repetição regular, imprimem à obra um impulso que caracteriza e que repercute nos elementos vizinhos” (Mukarovsky, 1978, p. 205);

- o agrupamento dos fonemas: segundo o autor, essa operação é regida por princípios internos de cada língua: fonemas são selecionados e agrupados, criando-se, então, sentidos, por meio de seus jogos relacionais, da presença de alguns sons em detrimento de outros e de suas relações de avizinhamento. Mukarovsky (1978, p. 207) aponta que existem pares consonantais que podem facilmente formar um grupo; outros, que são mais raros; e existem grupos que não ocorrem em dadas línguas: “o poeta pode tornar mais frequentes os encontros que, no uso corrente, são mais raros, ou inversamente”;
- a disposição dos fonemas: a constante presença de determinado som no interior de um verso ou ao final de vários versos consecutivos servem ao poeta como fenômeno eufônico (som ou combinação de sons agradáveis e harmoniosos ao ouvido), podendo, então, caracterizar-se como um elemento de composição. A respeito dos fenômenos eufônicos, Mukarovsky (1978, p. 208) enfatiza que a rima, além de ter uma “função eufônica”, tem também uma “função rítmica” e uma “função semântica”.

Na expressividade sonora do romance de Rosa, percebemos, frequentemente, a ocorrência desses procedimentos, o que imprime no leitor, ou melhor, na escuta do leitor, ora um ritmo que se passa com muitíssima fluidez, ora um ritmo que parece soar numa antilírica, quer dizer, produzindo um efeito de golpe agressivo, via relações entre som e sentido. É importante apontar que os jogos entre som e sentido – que propomos chamar de fluidez e de aspereza sonora – que aparecem no texto nunca são

ao acaso. Acompanhemos mais de perto algumas ocorrências em *Grande sertão: veredas*.

Com forte frequência, deparamo-nos com certo impulso produzido pelos sons entre as palavras da fala de Riobaldo, como ocorre no encadeamento fônico “Amigo era o braço, e o aço” (Rosa, 2019, p. 133). Nele, percebemos um jogo sonoro em eco, uma assonância, na qual “aço” recupera tanto a sílaba tônica da palavra precedente quanto sua parte final. Entre “braço” e “aço”, percebemos ainda uma espécie de paronomásia, isto é, uma aproximação sonora entre palavras de sentidos diferentes. Em “O senhor tolere e releve estas minhas palavras de fúria; mas, disto, sei, era assim que eu sentia, sofria. Eu era assim. Hoje em dia, nem sei se sou assim mais” (Rosa, 2019, p. 139), percebemos, mais uma vez, a recorrência de um mesmo somônico entre palavras, como em “tolere” e “releve”. Em seguida, nota-se certa insistência na consoante fricativa /s/, estabelecendo um jogo sonoro de aliteração – repetição de uma mesma consoante – em “estas”, “palavras”, “mas”, “disto”, “sei”, “assim”, “sentia”, “sofria”. Nesses fragmentos, a seleção e a combinação dos sons não só parecem produzir um efeito eufônico no leitor, mas também – enquanto soam e impulsionam um tipo de cadência na própria leitura – fazem efeito na escuta do leitor, que se encanta por aquilo que o seduz: o jogo dos sons.

A presença da personagem Diadorim na fala de Riobaldo é bastante representativa quanto ao efeito de sedução que o jogo eufônico faz, como em “Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (Rosa, 2019, p. 143), “O nome de Diadorim que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente

é todo lambente — “Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia fazer aquilo?” (Rosa, 2019, p. 211), ou ainda, “De mim, vim, com Diadorim” (Rosa, 2019, p. 221). Uma personagem de uma narrativa, em geral, carrega características físicas e psíquicas. No caso de Diadorim, o jogo sonoro é tão constitutivo da personagem quanto as demais características. Quando seu nome aparece na fala de Riobaldo, há sempre uma sonoridade revelada, como se o próprio nome da personagem estivesse nos arredores: a sílaba final sempre ecoa em palavras vizinhas. E não só, também nos chama a atenção a fortíssima recorrência do som bilabial /m/, que se presentifica sempre que o nome do jagunço dos olhos verdes surge. O que nos chama a atenção, sobretudo, é que Diadorim e os efeitos eufônicos que se presentificam junto a ele revelam um discurso apaixonado, ou seja, há um jogo entre som e sentido que se arma diante da presença do amado de Riobaldo que não apenas soa encantadoramente bem, mas também torna Diadorim encantador. Quem lê o nome Diadorim, escuta os ecos que seduzem e encantam.

De outro modo – não em oposição, tampouco deixando de ser sonoro –, percebemos jogos entre som e sentido que funcionam mais como efeitos de aspereza, efeitos cacofônicos, jogos entre sons que produzem, na leitura, uma espécie de truncamento, aquilo que anteriormente chamamos de antilírica. Nesse sentido, há no romance uma passagem exemplar, a morte dos cavalos do bando de Riobaldo:

— “A que estão matando os cavalos!..”. Arre e era. Aí lá cheio de curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos presos, tão sadios todos [...]. Ânrias, ver aquilo. Alt’-e-baixos entendendo, sem saber, que era o despertar do demônio – os cavalos desespera em

roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retumbando no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtindo, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, tropeçando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se tivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as força, vinha de apertos, de sufocados (Rosa, 2019, p. 245).

Nessa passagem, chama-nos a atenção a altíssima recorrência do som de “r” e suas variantes sonoras – como em: “Arre e era”, “curralão”, “retumbando”, “enrolar”, “rolo”, “reboleou”, “agarre do rincho”, “rinchado”, “relincho” etc. –, que causa no leitor um efeito, via seleção e encadeamento dos sons, de estranheza e truncamento. Há também, na passagem, uma forte presença de encontros consonantais: “pobres”, “presos”, “tremura”, “pedra”, “tropeçando”, “abrindo” etc.. É interessantíssimo que esse arranjo sonoro ocorra em uma passagem tão marcante da narrativa, principalmente na maneira como Rosa arremata o parágrafo da morte dos cavalos, que se sacodem de agonia: “aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados” (ROSA, 2019, p. 245). Há, nesse trecho, um sufocamento vivido pelos bichos agonizantes e, ao mesmo tempo, uma dificuldade de

fôlego experimentada pelo próprio leitor, confrontado com a antilírica densamente arquitetada pelo autor.

De jeitos diferentes, o texto vai propondo relações entre som e sentido: ora em um movimento de fluidez, ora produzindo, pela sonoridade, um efeito de aspereza. O que nos parece evidente é que, nessas ocorrências sonoras entre as palavras da fala de Riobaldo, há um contundente apelo à escuta de quem lê.

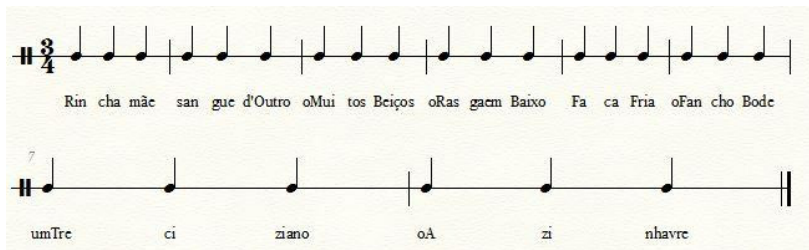
Um terceiro aspecto importante para o jogo fônico, em *Grande sertão: veredas*, é o ritmo. Para Paz (1982), a diferença fundamental entre a prosa e o texto poético é que, no poema, são justamente princípios rítmicos que orientam a construção frasal. O ritmo é um aspecto do texto que constitui a escuta. A seleção de palavras e o encadeamento sintático escolhido organizam ritmicamente a fala de Riobaldo. Para Arrigucci Júnior (1994), há, de fato, uma dimensão lírica no texto, uma espécie de natureza de versificação com ritmos textuais típicos da poesia. É por meio desse movimento adquirido pela linguagem que se pode reter e reconcentrar sua carga expressiva, soltar e expandir o conteúdo significativo. Em *Grande sertão: veredas*, observa-se o uso de ritmos regulares em passagens em que Riobaldo apresenta ao seu interlocutor uma listagem dos nomes de sujeitos pactários:

Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beiços, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fanchu-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (Rosa, 2019, p.14).

Ao escandir a passagem apresentada, Oliveira (2016) observa a presença de um ritmo ternário, em vistas da divisão silábica dos nomes. É possível a divisão regular da passagem

em pés-métricos ternários, os chamados *anapestos*: uma unidade bastante conhecida na versificação em língua portuguesa e que aqui parece dar certo dinamismo à leitura/escuta dessa lista de nomes:

Imagem 1 – Divisão rítmica para os nomes dos pactários



Fonte: Adaptado de Oliveira (2016, p. 71).

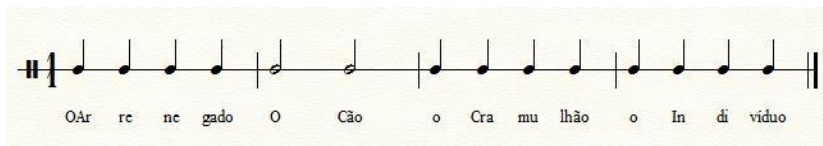
De modo similar, outras divisões podem ser observadas, como é o caso da lista dos nomes para o diabo, citados por Riobaldo:

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 Coxo, 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? (Rosa, 2019, p. 35).

Aqui, observa-se ainda a presença de ritmos binários e quaternários, quase exigindo da leitura a marcação dos artigos definidos, a fim de se alcançar o número de sílabas necessário aos pés métricos. Trata-se de uma marcação que difere um pouco

do caso anterior, no qual havia a possibilidade da elisão junto à vogal da palavra antecedente. Segue a nova divisão:

Imagem 2 – Divisão rítmica para os nomes do demo



Fonte: Adaptado de Oliveira (2016, p. 72).

Para além dessas passagens, em que há a presença evidente de uma simetria rítmica, é possível deparar-se com outros momentos da narrativa, onde há efeitos de misturas de ritmos que conduzem o movimento de sua carga expressiva. Segundo Nascimento (2010, p. 441), a preservação desses efeitos era uma preocupação do próprio autor a ser discutida com seus tradutores:

Não viram: 1) que aquela notação, ali, pontuava, objetiva, energeticamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o “ritmo emocional” do monólogo; 2) que esta brusca mudança guarda analogia com as “pontuações” da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS [...] obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos) (Rosa, 1963 *apud* Nascimento, 2010, p. 441).

Assim, partindo das contribuições dos autores mencionados, foram propostos aspectos constituintes do jogo fônico da prosa rosiana, os quais chamamos aqui de fluidez, aspereza e ritmo. Acreditamos, desse modo, ser possível colocar sob determinada perspectiva importantes fenômenos sonoros do

texto de Rosa e investigar as relações entre som e sentido no espaço de escuta em que ele nos coloca.

2 O apelo ao ouvido: observações sobre o funcionamento da linguagem

A presente seção busca revisitar os apontamentos anteriores, nos quais estavam em jogo as particularidades das relações entre som e sentido no texto de Guimarães Rosa, agora à luz de algumas considerações mais amplas acerca do funcionamento da linguagem. Para isso, partiremos de alguns elementos das teorias saussuriana e jakobsoniana para contextualizar nossa proposta. Particularmente, de Saussure, visitaremos a noção de “circuito da *parole*” (ou “circuito da fala”, conforme se pode ler na edição brasileira da obra).⁶ Da vasta produção jakobsoniana, elegemos dois aspectos em particular: a proposta sobre as funções da linguagem e o especial interesse sobre as relações entre som e sentido.

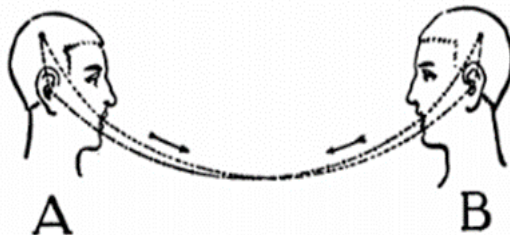
2.1 Considerações sobre o que se escuta no “circuito da *parole*”

Propomos visitar brevemente o conhecido “circuito da *parole*” apresentado por Ferdinand de Saussure a seus alunos na Universidade de Genebra, nos cursos que ministrou entre 1907

⁶ Assim como sugerido por Milano e Stawinski (2024), optamos por manter o termo *parole* em francês, pois, muitas vezes, percebe-se a interpretação da noção de “fala”, em português, fortemente relacionada à ideia de fonação. Em nosso entendimento, o conceito de *parole* é predominantemente relacionado à apropriação individual da *langue* ou, ainda, à realização da faculdade da linguagem pelos indivíduos. No caso específico deste estudo, a categoria de *parole* servirá, inclusive, para pensarmos a escrita, bem como a fronteira entre oralidade e escrita tão presente no texto rosiano.

e 1911. Lembremos que o *Curso de linguística geral* (Saussure, 1977) é uma obra póstuma, publicada a partir dos efeitos de escuta das aulas do professor Saussure sobre linguística geral. Nesse livro, encontramos a seguinte figura:

Imagem 3 – Circuito da *parole*



Fonte: Saussure (1977, p. 19).

Tal circuito foi por muito tempo interpretado de forma um tanto engessada, principalmente no que diz respeito à posição passiva do indivíduo B, o que nos faz recorrer a interpretações mais contemporâneas da proposta de Saussure para amparar a presente reflexão. Vejamos, inicialmente, a crítica apresentada pelo linguista italiano Giuseppe D’Ottavi (2022, p. 86-88):

[...] a recepção da *parole*, em particular, parece um retorno, um caminho para trás, quase uma decodificação. Na homologia essencial dos mecanismos produtivo e receptivo, por conseguinte, a recepção é determinada como o reflexo, passivo e devido, da produção.

[...]

O pressuposto do modelo linear de interação linguística, e o consequente papel simplificado do receptor, são postos em crise por uma série de observações genuinamente saussurianas frente a uma disposição ativa do lado receptivo do falante em seu trabalho de interpretação dos atos de *parole*.

Semioticamente, a tarefa solicitada a *Monsieur B* não é redutível a uma simples operação de decodificação.

Pensando na particular atitude de *Monsieur B*, de *Grande sertão: veredas* – seja ele o interlocutor de Riobaldo, o leitor da obra ou ambos –, as considerações de D’Ottavi nos parecem muito pertinentes. A interpretação dos ditos por *Monsieur B* (aquele que ouve ou lê) vai se construindo justamente a partir dessa aposta que o narrador faz na não passividade de seu interlocutor. Exatamente por isso se pode dizer que a consideração do estatuto da *parole* na obra é um efeito pendular entre aquilo que se fala e aquilo que se escuta brotar como efeito produzido pelo texto no indivíduo B.

O compositor de jazz e professor de linguística e de literatura Jacques Coursil, igualmente propõe uma leitura renovada do “circuito da *parole*” de Saussure. Ele sugere pensarmos o circuito observando os papéis dialógicos de A e de B, a partir da consideração da posição do ouvinte. Assim, mudando o foco de A para B, Coursil (2000, p. 13) sugere as figuras de um “ouvinte que fala” e um “ouvinte que escuta”:

No diálogo, falar é um acontecimento, e ouvir, uma constante. A atividade de linguagem se divide então em dois papéis dialógicos: aquele do ouvinte que fala e aquele do ouvinte que não fala; em outros termos, há, em um diálogo, tantos ouvintes quanto participantes (tradução própria).

Obviamente, em todo ato de fala/escrita/escuta, ocupamos simultaneamente as posições de A e de B, mesmo que em tese. Mas, particularmente no romance de Guimarães Rosa, considerar o estatuto do interlocutor de Riobaldo como um falante que escuta parece-nos um tanto iluminador. Afinal, é desde a experiência

de falantes escutadores que ficamos sob efeitos do inusitado, do encantador e do surpreendente que a narrativa atualiza. Além disso, o que é da ordem do imprevisível na língua parece estar sempre à espreita quando se ocupa a posição A:

O falante está necessariamente à escuta do que ele mesmo diz, porque ele não dispõe de um adiantamento sobre a cadeia. [...] Não há mais nenhum sujeito de linguagem que não seja um ouvinte: assim, o falante é basicamente um ouvinte que fala (Coursil, 2000, p. 25, tradução própria).

É nesse sentido que lembramos também do preciso apontamento de Nancy (2002, p. 30), ao dizer que estar à escuta é de alguma forma ingressar na tensão da relação consigo mesmo, não no que diz respeito à presença substancial propriamente dita, mas justamente por experimentar a “ressonância de um reenvio”. Talvez, possamos dizer que aquele que escuta na posição de “leitor-escutador”, em *Grande sertão: veredas*, é um sujeito em um lugar de ressonância da fala do outro e de si mesmo.⁷

2.2 Quem escuta Riobaldo ou considerações sobre a quem se destina a narrativa

Em “Linguística e poética”, o linguista Roman Jakobson (2010) elenca as seis funções da linguagem – referencial, emotiva, conativa, metalinguística, poética e fática –, relativas aos seis elementos básicos de todo ato de comunicação verbal – respectivamente, o contexto, o emissor, o destinatário, o código,

7 Aqui, mais uma vez, estamos em concordância com o apontamento de Lowe (1976, p. 130): “O diálogo do narrador (o diálogo de Riobaldo) com um outro ‘eu’ objetivo leva-o a uma exploração de sua alma. O leitor é também implicado nesta dialética, pois há uma identificação entre autor (interlocutor) e leitor”.

a mensagem e o canal. Dentre elas, duas assumem especial relevância para o nosso argumento: as funções conativa e fática. A primeira, com sua “orientação para o *destinatário*” (Jakobson, 2010, p. 159), “encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo” (Jakobson, 2010, p. 159). A segunda se evidencia nas “mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (‘Alô, está me ouvindo?’), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada” (Jakobson, 2010, p. 159).

As funções da linguagem de Jakobson são, mais tarde, retomadas por Gérard Genette, crítico literário e teórico da literatura, em seu *Discurso da narrativa*, quando este estabelece as “funções do narrador”, dentre elas, a chamada “função de comunicação”, que contempla, simultaneamente, o pendor para o destinatário e para o canal, conforme a definição de Jakobson (2010), ou seja, as funções conativa e fática: “A orientação para o narratário,⁸ a preocupação de estabelecer ou de manter com ele um contacto, ou até um diálogo [...], corresponde uma função que lembra ao mesmo tempo a função ‘fática’ (verificar o contacto) e a função ‘conativa’ (agir sobre o destinatário) de Jakobson” (Genette, [s.d.], p. 257). Para Genette, essa função é privilegiada por um tipo de narrador a que Riobaldo parece se filiar: “Rodgers chama a esses narradores [...] sempre voltados para o seu público, e muitas vezes mais interessados na relação que estabelecem com ele do que na sua própria narrativa, ‘contadores’ [...]. Ter-se-iam dantes chamado, de preferência, ‘conversadores’” (Genette, [s.d.], p. 257).

8 Isto é, aquele a quem se dirige a narração. Conforme Genette ([s.d.], p. 258): “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente”.

Voltado a seu destinatário, seu interlocutor incógnito, o narratário de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, faz uso reiterado do modo imperativo, por exemplo, nos seus característicos pedidos de “mire veja”, que atravessam todo o romance, e nos constantes apelos à escuta do “senhor”, como na passagem que recortamos para o título deste estudo: “o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado” (Rosa, 2019, p. 84). A insistência de Riobaldo tem sua razão de ser, “*uma vez que se fala para se ser ouvido*” e que “*é para se ser compreendido, que se tenta ser ouvido*” (Jakobson, 1977, p. 34, grifos do autor), para lembrar as *Seis lições sobre o som e o sentido*. Com esse gesto, o narrador parece buscar agir sobre seu interlocutor, sensibilizando-o para o relato, enfatizando a importância de que ele capte os interditos de seu discurso, ao mesmo tempo em que “testa” seu canal, verifica se seu destinatário ainda o escuta, prolonga a comunicação entre os dois. Nesse sentido, é possível afirmar que a função de comunicação (ou as funções conativa e fática, como preferimos) encontra(m)-se dilatada(s) no romance, relembrando o leitor, a todo o instante, de que aquele se trata de um relato oral e, portanto, de um relato a ser ouvido.

Exemplos disso são abundantes em *Grande sertão: veredas*, como em “Acho o mais terrível da minha vida, ditado nessas palavras, que o senhor nunca deve de renovar. Mas, me escute. A gente vamos chegar lá” (Rosa, 2019, p. 179) ou em “O que digo e desdigo; o senhor escute. Mas o inimigo fuzuava – tiroteio total” (Rosa, 2019, p. 416) ou, ainda, em “Senhor ouve e sabe? Zé Bebelo era inteligente e valente” (Rosa, 2019, p. 61). São ocorrências como essas que nos levam a pensar que Riobaldo, ao invocar (e convocar) seu interlocutor, acaba por fazer o mesmo com o leitor do romance.

Zilberman (2004, p. 227) trata da formulação, pela literatura, de uma teoria da leitura, uma “utopia que cada obra exhibe, veiculando suas expectativas diante das suas possibilidades de introjeção e consumo”, partindo dos exemplos de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Sua “hipótese é a de que os romances esboçam a teoria da leitura a que almejam. Se representam cenas de leitura”, como é o caso desses dois romances, “é para que o leitor identifique no texto que lêem a situação que está sendo reproduzida” (Zilberman, 2004, p. 229). “Formulando a teoria de sua leitura, as obras literárias [...] explicitam o leitor ideal com que desejam contar” (Zilberman, 2004, p. 230). Seria possível, então, aventar-se a hipótese de uma teoria da escuta formulada no *Grande sertão: veredas*? Ou, pelo menos, de uma teoria da leitura que considere a escuta como constitutiva do próprio ato de leitura? Seguindo-se esse raciocínio, seria lícito afirmar que, se há a representação da transmissão de um relato oral, haveria, em *Grande sertão: veredas*, a sugestão de que o leitor leia esse relato como quem o escuta. A recorrência às funções conativa e fática, nos termos de Jakobson, reforçaria essa sugestão, lembrando ao leitor que Riobaldo é não apenas um narrador, mas também um “conversador”.

3 O “leitor-escutador” ou a posição de escuta do leitor de *Grande sertão: veredas*

Colocar-se como leitor da obra de Guimarães Rosa representa um desafio, afinal, como diz Rónai (2005, p. 36), “suas páginas exigem leitura atenta e meditada, e, ao mesmo tempo, podem ser lidas em voz alta ou, pelo menos, com a colaboração ininterrupta da imaginação auditiva”. E é sobre as

várias camadas dessa imaginação auditiva que o presente texto se ocupou. Riobaldo mesmo convoca abertamente aquele que lhe escuta: “Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto” (Rosa, 2019, p. 77-78).

Em nosso percurso, destacamos os aspectos sensíveis à escuta das marcas sonoras do texto – fluidez, aspereza e ritmo –, o que nomeamos como aspectos do jogo fônico. De fato, juntamos àqueles que se interrogam e se encantam pela destreza e pela provocação através das quais Guimarães Rosa fascina o leitor. O arranjo fônico presente em *Grande sertão: veredas*, ao mesmo tempo, confunde e seduz.

Mas, além de analisarmos os aspectos do jogo fônico, ocupamo-nos também dos ecos – ecos que repercutem naquele que se coloca como interlocutor da e na obra, posições que muitas vezes parecem se fundir. O interlocutor de Riobaldo, sujeito letrado, foi então por nós pensado como o *Monsieur B* do circuito da *parole*, um ouvinte aparentemente passivo. Aparentemente, pois, conforme buscamos apontar, a interpretação de um dito vai se construindo justamente a partir dessa aposta que o narrador faz na não passividade de seu interlocutor e na manutenção do diálogo entre Riobaldo e aquele que o escuta. E é por isso que vislumbramos aí a sobreposição do interlocutor de Riobaldo com o leitor da obra, um “leitor-escutador”.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, ano 25, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.

CASSIN, Barbara. *O elogio da tradução: complicar o universal*. Tradução de Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

COURSIL, J. *La fonction muette du langage*. Petit-Bourg: Ibis Rouges Éditions, 2000.

D'OTTAVI, Giuseppe. Ferdinand de Saussure e Monsieur B. *ReVEL*, edição especial, v. 20, n. 19, 2022.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.].

JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Tradução de Luís Miguel Cintra; prefácio de Claude Lévi-Strauss. Lisboa: Moraes Editora, 1977.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes; prefácio de Izidoro Blikstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

LOWE, Elizabeth. Os diálogos de *Grande sertão: veredas*. *Revista Letras*, v. 25, p. 121-135, 1976.

MILANO, Luiza; AYUB, Gibran. A voz do leitor: algumas reflexões sobre o que se escuta quando se lê em voz alta. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 44, p. 121-133, 2022.

MILANO, Luiza; STAWINSKI, Aline. V. *O rastro do som em Saussure*. São Leopoldo: Oikos, 2024.

MUKAROVSKY, Jan. A fonologia e a poética. In: *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução de Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 204-214.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O avesso da linguagem em *Grande sertão: veredas*. In: FANTINI, Marli. *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 441-452.

OLIVEIRA, Fernanda N. Barbosa e Alves de. *Grande sertão: veredas: um Cancioneiro Sertanejo*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Montes Claros, Minas Gerais. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/GRANDE-SERT%C3%83O-VEREDAS-UM-CANCIONEIRO-SERTANEJO.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 19-47.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organização por Charles Bally e Albert Sechehaye; colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

SOUZA, Edson. O insertão. In: SOUZA, Edson; SLAVUTZKY, Abrão. *Imaginar o amanhã*. Porto Alegre: Editora Diadorim, 2021. p. 152-161.

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. *Grande sertão: a escrita de uma leitura*. *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 385-399, 2005.

ZILBERMAN, Regina. Leitor. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). *(Novas) Palavras da crítica* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. p. 292-317.

ZILBERMAN, Regina. Uma teoria da leitura formulada pela literatura. *Scripta*, v. 7, n. 14, p. 225-232, 2004.