

A TRAVESSIA DO DIALOGISMO AO INACABAMENTO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* – DO RISO GROTESTO DE RIOBALDO ECOA A IRONIA DO AUTOR-CRIADOR

Jucelino de Sales (UnB/UEG/SEEDF)¹

Resumo: Esse artigo propõe discutir especificamente a experiência dialógica do jagunço-narrador relatando suas memórias fundamentais ao suposto doutor da cidade a partir do grotesco, como forma romanesca moderna de ironia altamente elaborada. O intento é demonstrar que o riso mofino do doutor da cidade é solapado pelo riso grotesco do jagunço-narrador que, sob o artifício da linguagem oral, por vezes menosprezada academicamente, tece uma narrativa substancialmente erudita, repleta de dialogismos e contornos que, ironicamente, termina por suplantar a “não-fala” do suposto ouvinte, relegado a um silêncio propositalmente estabelecido na arquitetônica da obra desenhada pelo autor-criador.

Palavras-chave: riso grotesco, dialogismo, inacabamento, autor-criador

Introdução: do dialogismo ao inacabamento, eis a travessia de Riobaldo

Esse artigo propõe discutir especificamente no romance rosiano, a experiência dialógica do jagunço-narrador relatando suas memórias fundamentais ao suposto doutor da cidade, a partir do riso grotesco, como forma romanesca moderna de ironia altamente elaborada.

A voz memorialística do herói Riobaldo, narrador-personagem de *Grande Sertão: Veredas*, formou sua personalidade, caráter, discurso, ética e visão-de-mundo como soma da multiplicidade de vozes outras, das quais, no decorrer de sua vida (no sertão) percorrida na narrativa, apropriou-se daquilo que lhe era de interesse como elemento de distinção, arranjando o desenho e a arquitetura de sua travessia inacabada.

Bakhtin nos ensina que o romance é um gênero inacabado que representa um mundo inacabado, na medida plena em que esse gênero narrativo possui uma relação intrínseca com o presente histórico, pois retrata o passado com os olhos críticos da atualidade de sua presença: “o presente, com o seu caráter inacabado, considerado como ponto de partida e centro de orientação literário-ideológica, marca uma revolução grandiosa na consciência criadora do homem” (BAKHTIN, 1998, p. 426).

¹Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e da Universidade Estadual de Goiás – campus Formosa. E-mail: disallesart@hotmail.com.

O elemento cômico funciona como substância arranjadora da chamada ironia moderna iniciada com o clássico Dom Quixote de Cervantes: “o romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida” (BAKHTIN, *Op. Cit.*, p. 427).

O inacabamento ou não conclusibilidade aponta para o dialogismo, termo que em Bakhtin se refere à valorização da alteridade, uma vez que, segundo João Vianney Cavalcanti Nuto, o pensador russo “ênfatisa o papel do outro (ou melhor, de outrem) na constituição do ‘eu’. Na visão bakhtiniana, o outro é fundamental não somente para a constituição do ‘eu’, mas também para o seu autoconhecimento” (NUTO, 2016, p. 5). O outro traz um conhecimento que o “eu” sozinho não adquire, a não ser na relação dialógica que desencadeia um processo ético-volitivo que, por sua vez, na atividade literária se realiza como elemento estético da obra. A totalidade da obra dialógica como razão de sua arquitetônica resulta da relação entre vozes que a trama romanesca desenvolve ao longo da travessia narrativa que vai se dissolvendo na rede de intrigas e de discursos, estabelecida a partir do contato entre personagens. É nesse jogo que a alteridade arranja o seu destino numa resultante polissêmica de discursos, os quais são apropriados (ou não) nesse contato que se dá entre as vozes da trama.

O si mesmo do outro é apreendido no como ele é em sua alteridade: naquilo que possui de singular. No romance supracitado, o ser do personagem-narrador Riobaldo, em sua travessia inacabada, preenche(u)-se profundamente do expoente de um dialogismo discursivo que, ao longo de sua jornada infinda, se apropriou e se apropria (já que a narrativa ocultada sob um disfarce de um longo monólogo é narrada, em diálogo, no próprio momento de sua execução para um suposto doutor da cidade) das múltiplas vozes (humanas, sociais, políticas, culturais, filosóficas, religiosas etc.) com as quais trava contato, em sua significativa existência.

Como Riobaldo logo nas primeiras páginas de sua narração de três dias declara “o senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou” (ROSA, 2006, p. 23); essa fala é um testemunho valioso que diz respeito a uma consciência crítica de compreensão responsiva, ato ético-cognitivo em que a sensibilidade e a “leitura de

mundo” do personagem se arrolam para desdobrarem-se numa experiência profunda de singularidade na alteridade, fruto da absorção dos discursos alheios que entrou em contato no decorrer da vivência com o ser de outros personagens.

Nuto explica que “o caráter responsivo – isto é, compreensivo e ético – da vida humana [...]” envolve “todos os sentidos do ato de responder: responder a estímulos físicos, psicológicos ou sociais; responder a outrem; responder ética e moralmente (assumir a responsabilidade)” (NUTO, 2016, p. 7). Para as perguntas, estrategicamente, semeadas sob a ocultação de um monólogo, ironicamente arquitetado pelo autor-criador na longa narrativa – “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores” (ROSA, 2006, p. 8); “Éh, que já vai? Jájá? É que não” (ROSA, 2006, p. 25); “O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extração estúrdia destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio sertão...’ – *o senhor dirá*” (ROSA, 2006, p. 285, grifo nosso) – Riobaldo responde: e responde com estímulos físicos, psicológicos e sociais; responde com ética e moral, assumindo sua responsabilidade: uma moral do sertão, do sertanejo, que à época, para o ser jagunço de Riobaldo, o destino a se cumprir é querer (volitivo) ser chefe, que negou em diversas situações da travessia narrativa, mas que cedeu, por fim, a esse desejo, tornando-se, no encerramento que não se encerra, rico fazendeiro estabelecido, infinito na experiência de recontar as suas memórias.

A ironia do autor-criador ecoa no riso grotesco de Riobaldo

Ao tratar do autor e do herói e engendrar como acontece o funcionamento estético da criação verbal, no que tange tais traços na arquitetônica da elementaridade romanesca, Bakhtin dispõe que:

A consciência do herói, seu sentimento e seu desejo do mundo – sua orientação emotivo-volitiva material –, é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor (BAKHTIN, 2000, p. 33).

Assim, a consciência abrangente do autor-criador situa o personagem, por meio de um processo englobante, no espaço romanesco. Essa exotopia ou excedente de visão, isto é “[...] conhecimento a respeito do outro, [que] é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo [...]” (BAKHTIN, 2000, p. 43), que o “estar de fora” propicia,

possibilita enxergar a totalidade da obra e desenhar os sentidos de seu todo arquitetônico, ainda que, como o pensador russo adverte: “[...] o trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende” (BAKHTIN, 2000, p. 27).

Na arquitetura dessa obra, Guimarães Rosa desenha um personagem-narrador, jagunço, que mantém um diálogo com um suposto doutor da cidade. O contato é mantido sob o crivo de um imenso monólogo que se sustenta na escrita altamente elaborada, cujos trechos que citamos alguns parágrafos acima, revelam a fina ironia do autor-criador de subverter os signos da escrita por uma oralidade suscitada e almejada no plano arquitetônico da criação. De fato, é um volumoso diálogo, logo há, num primeiro plano, dialogismo, suspenso num monólogo oral desenhado sob o signo da letra. Literatura (*littera*) etimologicamente vem de letra, mas a voz vem da poesia (*poiésis*). Há aqui, logo de início, um jogo simbólico e metalinguístico sob o funcionamento da arquitetura da obra, nessa complexidade entre o literário e o poético, cuja ambivalência, por vezes, acomete, no ambiente acadêmico a distinção entre o que é ou não considerado literário, sob a especificidade do coeficiente estético.

Esse jogo é elevado a uma potência de segundo grau com a adição do riso grotesco como elemento formal que, em muitos pontos da seara narrativa, estrutura o funcionamento da obra. Ao falar do objeto sob o ponto de vista do riso – destaque-se em nosso caso, entendendo a obra como objeto literário – Bakhtin afirma que:

o riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade (BAKHTIN, 1998, p. 413).

Examinando o texto rosiano a partir dessa relação aproximativa predisposta pelo riso, observamos que o contato entre a obra e o leitor semiótico² (ECO, 2003), dá-se sob a manifestação do riso de natureza por vezes carnavalesca, mediando a relação entre os

² O leitor semiótico difere do leitor semântico ou de primeiro nível na medida que este deseja saber o que acontece apenas, enquanto aquele quer saber o *como* acontece. Nas palavras do próprio Eco, o leitor semiótico ou “leitor de segundo nível é, portanto, aquele que se dá conta de quanto a obra sabe funcionar bem no primeiro nível” (ECO, 2003, p. 209).

signos da alta cultura e a linguagem da cultura popular, como Bakhtin (1987) explica o relacionamento enredado entre cultura popular e cultura erudita na Idade Média no contexto rabelaisiano. Pois no que se refere ao edifício da obra, numa leitura de Umberto Eco a partir do apontamentos de Charles Jenkins a respeito da estrutura das obras de nosso tempo, é notável que esse romance, ao articular o contato com o leitor (acadêmico) através da voz de um narrador provindo da cultura sertaneja dotada de analfabetismos e oralidade pungente, se dirige “simultaneamente a um público minoritário de elite, usando códigos ‘altos’, e a um público de massa, usando códigos populares” (ECO, 2003, p. 201).

É nessa ambivalência entre a alta cultura e a cultura popular que o autor-criador encerra a sua obra, e para consubstanciar a sua forma arquitetônica, eleva o riso como cerne elementar dessa estruturação, conforme observa-se já no primeiro parágrafo da narrativa, contada *in media res*, segundo o artifício rizomático³ da memória:

“O senhor ri certas risadas [...]” (ROSA, 2006, p. 7), diz Riobaldo, de forma irônica, logo no parágrafo introdutório do romance, ao averiguar que o ‘doutor da cidade’ recebe com nuances de sarcasmo o primeiro *causo* que narra a fim de introduzir a narrativa de sua travessia – o *causo* do bezerro: “um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro” (ROSA, 2006, p. 7). Certo é que no universo da cidade, na Academia, e no *ethos* da Ciência há pouco lugar para esse tipo de ‘mito’ que o *causo* do bezerro erroso funciona, o mito do nascer defeituoso feito fosse à encarnação própria do mal, e não um defeito genético que a Ciência, decerto, explicaria.

O riso destrói o temor e a veneração com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. O riso é um fator essencial à criação desta premissa da intrepidez, sem a qual não seria possível a compreensão realística do mundo (BAKHTIN, 1998, p. 413-414).

³ O conceito de rizoma tomado aqui é uma apropriação das considerações filosóficas dos autores Gilles Deleuze e Félix Guattari que no livro **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 1**, especificamente no ensaio seminal intitulado *1. Introdução: Rizoma*. A grosso modo, o pensamento em rizoma baseia-se em princípios de conexão e de heterogeneidade, de multiplicidade e de ruptura assignificante e de cartografia e de decalcomania, os quais, em resumo, configuram a ideia de um mapa-labirinto, pois “[...] o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 43). A memória de Riobaldo detém essa dimensão rizomática na medida em que se alastra conforme um mapa-labirinto cujas linhas e traços se vetorizam em múltiplas direções, por vezes, infinitas, mas condenada a uma única travessia: a do narrador-personagem, herói da narrativa.

Tomando o riso como contato de familiarização, ou seja, quebra de expectativa ante o insólito e inesperado, Riobaldo coloca o doutor da cidade (ou leitor semiótico) em contato com o universo mental⁴ do sertanejo, dispondo a ele as experiências culturais que emoldura o mundo do sertão, esse outro da cidade: alteridade cuja voz dialógica carregada de um caráter responsivo ético-cognitivo quer, através das memórias, fazer ecoar o pensamento e os discursos do grande sertão.

A expressão ‘certas risadas’ seguida de reticências dá pista do tipo de ‘suma doutorção’ do doutor da cidade, pregressa do *ethos* científico da verdade ocidental disposta no cogito cartesiano, tantas vezes laconicamente ironizado por Riobaldo durante a travessia narrativa.

A ousadia dessa narrativa romanesca acomete seu sustentáculo no âmago do riso grotesco. A palavra *grotesco*, como dito por Bakhtin, deriva de grotta, substantivo italiano que em fins do século XV, época do Renascimento Cultural, referia-se a uma pintura ornamental conhecida como *grotesca*, que dispunha em sua natureza estética “o jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si” (BAKHTIN, 1987, p. 28). Essa relação encaixa-se perfeitamente, como uma luva, na literatura rosiana, marcada pela imbricação em sua arquitetônica dos elementos naturais e culturais que compõem o universo do sertão. Bakhtin coloca que nessa pintura ornamental:

Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem estes “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifo do autor).

⁴ O historiador cultural Robert Darnton na apresentação do livro de sua autoria, **O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**, revela como trabalha a evidência histórica na manipulação de um tipo de fonte não convencional ao historiador tradicional, que são as lendas ou contos de natureza fabulada, e diz que “analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranhos. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo” (DARNTON, 1986, p. XV). Em nosso caso, o trabalho com a evidência literária similarmente nos conduz a uma maravilhosa visão de mundo disposta no universo mental do sertanejo, em que se entrecruzam o signo da voz e o signo da letra, penetrados por efabulações e misticismos, muitas vezes, renegados pelo pensamento científico.

Esse testemunho do pensador russo parece encaixar a descrição do estilo rosiano na arquitetura de sua obra, que se preenche desse estilo grotesco, numa narrativa atravessada pelo signo do infinito, ou melhor, do inacabamento, sendo a natureza grotesca da arquitetura da obra uma forma “concebida como uma alegre ousadia, quase risonha” (BAKHTIN, 1987, p. 29). O interessante é que a geografia do sertão é topograficamente repleta de grotas que são pequenos veios tortuosos com seu aspecto deformado por onde escorrem águas e alimentam os grandes rios e veredas do Cerrado que, à guisa da provocação, para um indivíduo provindo da cidade, e marcado pelo caráter de doutor das letras, faz-se necessário que seja não somente introduzido, mas instruído nessa geografia a ele estranha no que se refere ao seu profundo, rizomático e intrincado código cultural: o grotesco sertão.

Bakhtin diz que “a familiarização do mundo pelo riso e pela fala popular marca uma etapa extraordinariamente importante e indispensável no caminho para o estabelecimento do livre conhecimento científico e para a criação artisticamente realista da humanidade europeia” (BAKHTIN, 1998, p. 441). Podemos inferir que, no caso da narrativa rosiana, o autor-criador, através do personagem-narrador comete um processo de familiarização do doutor da cidade e do leitor erudito em relação à simbólica cultural do sertão, a fim de preparar sua imersão nos meandros da narrativa e no âmago dos costumes sertanejos imersos numa multiplicidade arborescente de redes significativas.

Esse processo de familiarização pelo riso é autodestrutivo, contudo com as têmperas de uma autodestruição⁵ criadora, visto que combate o academicismo da letra pela poesia da voz, potencializando o efeito estético e, conseqüentemente, literário sem ferir a letra com a voz e, de outro modo, amalgamando ambas as clivagens, tanto por meio de uma escrita que não deixa de ser contraditoriamente erudita e, portanto, acadêmica, quanto por meio de uma criação artística que possibilita compreensões a respeito da humanidade do sertão.

⁵ No ensaio *A tradição da ruptura* publicado no livro de sua autoria, **Os filhos do barro**, o poeta e crítico latino-americano Octavio Paz, pontua que a arte moderna fundada numa modernidade que se re-vive em um ambivalente movimentar-se de “autodestruição negadora” (PAZ, 1997, p. 20), é uma arte de recusa. Recusa da objetividade, recusa da pintura cerrada no cultivo racional da beleza externa do objeto, recusa dos romances em que os personagens são tipos definidos e invariáveis, recusa do realismo. No romance rosiano, o autor-criador, ao negar os signos do academicismo, isto, é o lugar do letrado, por meio de uma narrativa que se autocria sob os signos da voz, isto é, da poesia oral, ao mesmo tempo em que se afasta da cidade ambivalentemente aproxima o sertão do espaço da alta cultura representada pela academia, uma vez que essa narrativa requer, para sua legibilidade estética, um leitor semiótico ilustrado, pois capacitado para exumar a ironia intertextual dispersa na arquitetura da obra.

Para com o ‘receio’ de briga do doutor da cidade impingido pelo barulho de tiros, Riobaldo sub-repticiamente, depois do [Nonada] inicial, declara: “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego” (ROSA, 2006, p. 7) e, afirma este ser um costume antigo seu, desde sua mocidade; costume sertanejo. Enfim, contra a inépcia mofina e o credo estabelecido frente à constatação do bezerro erroso – “cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo” (idem, p. 7) – e, para introduzi-lo no universo mental do sertão, Riobaldo adverte: “O senhor tolere, isto é o sertão” (idem, p. 7), e antepõe: “Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia” (idem, p. 7-8). E para vencer essa crítica rasa por um profundo processo de familiarização, usa o jargão poético do lugar: “Toleima” (idem, p. 8); e questiona: “Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão?” (idem, p. 8). E conforme conhecedor do ambiente mitopoético que se transcenderá através da diegese, Riobaldo grotescamente exclama: “Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga:” (idem, p. 8), terminando o parágrafo introdutório com a seguinte ascese metafórica: “O sertão está em toda parte” (idem, p. 8), como reverberação do que ultrapassa o espaço delimitado da fôrma do real, pois se desfralda no grotesco de sua experiência vivida.

O discurso impelido pela voz de Riobaldo reclama que além do sertão externo, espaçado por elementos naturais – as veredas, os rios, os bichos, as gentes sertanejas – ou o sertão cultural – as cantigas, as relações de bando, os causos, as lendas – existe, a contrapelo, o sertão interior “Sertão: é dentro da gente” (idem, p. 309), (re)criado intensamente pelo personagem e, cujo espaço de transmutação, suspenso no entre-lugar da narrativa, se torna vívido através da imaginação: “O sertão não é somente uma referência geográfica externa, mas igualmente um espaço interior, simbólico, e a narração é sondagem desse espaço” (BOLLE, 2004, p. 314).

Nesse espaço imaginado, haurido pela ficção, é que se opera o diálogo entre jagunço-letrado e doutor da cidade, visto que há uma troca irônica e simbólica de papéis: em que o jagunço, homem do campo, signo da cultura popular e do saber oral domina completamente a fala da narrativa, tornando secundário o signo do homem urbano, portador da cultura acadêmica e expoente do conhecimento da escrita representado pelo doutor da cidade. É nesse espaço ficcional que o sertão, mediado pelo riso grotesco do herói Riobaldo, se refunde como ruptura: – a fôrma encontrada pelo autor-criador para

desenhar o seu personagem central, ambíguo, heterogêneo e dialógico, ultrapassando as fôrmas velhas dos heróis ocidentais – bela, máscula e invencível.

À guisa da conclusão: quem ri por último ri melhor

Parece que o processo articulado sob a clivagem do riso grotesco de colocar o doutor da cidade a par sobre o sertão é exigido no *proêmio* para, a partir duma forma de conhecimento ou epistemologia que se procura operar nesse espaço, se sublima na narração propriamente dita, que começa *in média res* com Riobaldo e Diadorim combatendo no bando de Medeiro Vaz. Essa familiarização ajuda a compreender como, ficcionalmente, se opera a construção do herói rosiano. O espaço fora da cidade, espaço do sertão manchado pelo signo ilegítimo do *discurso* se legitima como o entre-lugar para esse novo herói singrar a jornada de descoberta de si mesmo através do *ethos* discursivo característico do sertão, no entanto hibridizado segundo a engenhosa depuração do signo discursivo operada pelo autor-criador (já que o ser escritor é, geralmente, um ofício da cidade que, no caso de Guimarães Rosa, coleta seu material de ofício no sertão). Assim, entende-se por que a ironia do autor-criador ecoa no riso grotesco de Riobaldo.

Nesse sentido, nosso intento foi demonstrar analiticamente que o riso mofino do doutor da cidade é solapado pelo riso grotesco do jagunço-narrador que, sob o artifício da linguagem oral, por vezes menosprezada academicamente, tece uma narrativa altamente elaborada, repleta de dialogismo e contornos que, ironicamente, termina por suplantar a “não-fala” do suposto ouvinte, relegado a um silêncio propositalmente estabelecido na arquitetura da obra desenhada pelo autor-criador.

Referências:

BAKHTIN, MiKhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. 3 ed. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 4 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998. p. 397-428.

- BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- DARNTON, Robert. Apresentação. Em: **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. Tradução Eliana Aguiar. Em: **Sobre a literatura: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 1º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NUTO, João Vianney Cavalcante. **A influência de Martin Buber no conceito bakhtiniano de dialogismo**. Disponível em:
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xxtXaaLf3dwJ:unb.revistainterambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/142/1364e9ce9dfc7022.doc+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acessado em 29 de agosto de 2018.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.