

LETRAMENTO LITERÁRIO: DA ESCRITURA À LEITURA

Sérgio Vicente Motta¹

RESUMO

O artigo discute os conceitos de letramento e letramento literário por meio da atuação de dois personagens de Guimarães Rosa, Grivo e Riobaldo. Na segunda parte, traz a discussão para o campo da crítica e da teoria literárias, por meio de textos de Antonio Candido, Roland Barthes, Denis Bertrand e Todorov.

Palavras-chave: letramento literário, literatura, leitura, teoria e crítica literária.

“E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para descobrir não haverá possíveis indicações? Haja, talvez.” (Guimarães Rosa)

“O mato — vozinha mansa — aciouava.” (Guimarães Rosa)

A frase acima, que dá título a esse item, é de Guimarães Rosa, está em “Buriti” (ROSA, 2006, p. 690) e serve aqui como uma preparação de cenário para a entrada da palavra “letrare”. Já a citação utilizada como epígrafe, faz parte do texto “Cara-de-Bronze”, novela integrante da obra original *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa, publicada em 1956, em dois volumes. A partir da 3ª edição, de 1964, as sete novelas do ciclo inicial foram reagrupadas em três volumes e “Cara-de-Bronze”, juntamente com “A história de Lélío e Lina” e “O Recado do Morro”, passaram a integrar o volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*. As demais novelas, “Campo Geral” e “Uma história de Amor”, formaram *Manuelzão e Miguilim*, enquanto “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti” compuseram *Noites do Sertão*.

“Cara-de-Bronze”, particularmente escolhida para dar início a este texto, deve-se ao papel que a palavra “letrare” sugere no seu contexto e passa a ter aqui uma função

¹ Professor Doutor de Literatura Brasileira do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, UNESP, São José do Rio Preto, SP. E-mail: svmotta@ibilce.unesp.br

similar: rastrear um percurso. No nosso caso, rastrear um percurso possível para caracterizar o conceito de *letramento* e, a partir dele, de *letramento literário*, letreando palavras e textos sugestivos entre tantas pistas e caminhos possíveis.

No contexto da novela, é interessante assinalar o entrelaçamento que o autor opera no uso das palavras “letrear” e “rastros”. O segundo termo está ligado à viagem que o personagem Grivo realiza, por mando do fazendeiro Cara-de Bronze, para buscar o “quem das coisas”, o grande enigma da novela. Na sua volta, quando narra aos demais vaqueiros da fazenda o que viu e viveu na longa e fabulosa viagem, é preciso “letrear um rastro tão longo” (ROSA, 2006, p. 602), ou seja, traduzir por meio de letras as paragens e mistérios da viagem. Por se configurar como uma novela, “que lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita”, o texto se constrói como “um enigma” (EIKHENBAUM, 1971, p. 163) e o vaqueiro Grivo conduz a sua narração por meio de vestígios, ou “possíveis indicações”. Primeiro: “Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore: [...] Por onde fui, o arrebenta- cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta,* demuda de nome quase que a cada palmo de légua, por aí... ((ROSA, 2006, p. 602). Com o asterisco na palavra “planta”, o texto abre uma longa nota de rodapé com uma sequência de nomes populares de plantas, que tanto podem indicar, via a “graça” dessas plantas, o percurso e as características geográficas da viagem, como a presença humana nas sugestivas nomeações, a partir das quais pequenas “estórias” formam-se com as possibilidades poéticas desses nomes: “* — E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou? (ROSA, 2006, p. 602). Ou seja, o narrar enigmático pressupõe um *letrear*, seja pela “graça” das árvores, depois dos “bichos, os bichinhos, os pássaros” (ROSA, 2006, p. 609); enfim, rastrear, pelas palavras, a fauna, a flora, os lugares, os percursos e situações vividas pelo Grivo, as “pessoas de árvore” que encontrou, além do enigma que buscou.

Nesses passos da narrativa, chama a atenção o termo “letrear”, utilizado como o guia central de decifração para os vaqueiros, num contexto de oralidade, e o seu sentido correspondente no exercício de decifração da leitura de um texto poético e enigmático, que se dá na prática da leitura escrita. Assim, como uma marca fundamental da própria poética do autor, que transfigura a substância oral da cultura popular em uma refinada

forma de expressão escrita, o verbo “letrear” perfaz a mediação entre essas duas fronteiras em busca de uma “terceira margem” da linguagem: da literatura e da poesia. Tanto o verbo “letrear”, como o seu sinônimo ou variante, “deletrear”, por pressuporem uma ação, estão na base de formação do conceito de *letramento*, na sua carnadura de substantivo, mas que versa o seu sentido de valorização da escrita ou leitura da escrita inserida em uma prática social. Esse é o princípio do que se conceitua como *letramento*, ou seja, a valorização da cultura letrada e o reconhecimento da importância da escrita, mesmo para quem, adulto ou criança, não está ou não foi alfabetizado, comunica-se e interage socialmente via a oralidade do contexto da cultura popular. São sujeitos que ainda não tiveram oportunidade de uma escolarização para que sejam inseridos no universo da expressão escrita e, assim, dotados da capacidade de leitura pressuposta, pela decifração e encadeamento das letras grafadas, no processo de alfabetização.

Visto de outra forma, ou seja, pelos caminhos do texto literário, o *letramento* implica em uma consciência e valorização da comunicação escrita e sua concretização não deixa de ser um exercício de “letrear” ou “deletrear” informações e mensagens como uma prática de leitura. Mesmo que seja a leitura de uma mensagem verbal oral, mas que pressupõe a intermediação das letras e, por meio delas, da cifração e decifração dos discursos. É o que acontece na mesma novela, quando os vaqueiros tentam entender e decifrar a enigmática figura do Cara-de-Bronze: “O vaqueiro Tadeu (rindo): É deveras, minha gente... Só num mutirão, para se deletrear.” (ROSA, 2006, p. 576). É o que eles fazem, no conjunto de suas vozes, como um “mutirão” verbal que entoia o coro dos diálogos, que se junta ao canto do cantador e das cantigas cifradas que demarcam e conduzem o texto, acoplando vários gêneros discursivos, como o teatral, pelas marcas de uma encenação dialógica no transcurso de um dia; o cinematográfico, por meio da incorporação de um roteiro; de um discurso filosófico, pela busca da essência de um ser ou objeto, além das citações de pensadores; do discurso religioso, entoado na forma de ladainha; um discurso didático-científico formado pelas citações explicativas de pé de página. Tudo isso conduzido pelas intervenções das canções, que marcam o ritmo e indicam o próprio andamento da narrativa, fazendo do discurso lírico um papel fundamental na plasmação da prosa narrativa, que busca, pelos caminhos modernos da experimentação e da vanguarda, um reencontro com os modos prime-vos de narrar ou

“letrear”, próprios da lenda e do mito. Nesse sentido, esse teatro de vozes, movimentando um bailado de discursos, pode muito bem acolher um dos possíveis sentidos metafóricos desse fenomenal conjunto de textos denominado *Corpo de Baile*.

Voltando ao enigma da novela, uma boa parte de sua solução foi desvendada quando o próprio escritor, em carta trocada com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, revelou parte do segredo: “Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostro a Você, não resisto: ‘Aí, Zé, opa!’, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante: apo éZ ia : a Poesia..” (BIZARRI, 1980, p. 60). Ou seja, escondido em um anagrama, surge, num *deletrear* do próprio autor, a decifração de um texto escrito, a essência da busca almejada, não mais de um objeto sagrado, como o Graal, mas do maior e mais perfeito artifício de linguagem criado pelo homem: a poesia. E para tão significativa missão, somente alguém capaz de letrear o sertão: Grivo, o vaqueiro escolhido para captar e, depois, traduzir a poesia buscada na rede da linguagem, tecida pela sensibilidade e lembranças da viagem. É o que está cifrado no trecho mais significativo do texto:

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi.” Aí, ele quis: — “Como é a rede de moça — que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: — “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (*Pausa.*)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem... (ROSA, 2006, p. 626).

Nesse enredamento textual, tem-se como fio a própria palavra “rede”. Primeiro, no sentido simbólico de uma sequência amorosa: namoro, noivado e casamento; depois, com o esgarçamento de sua trama, há a entrada dos desvãos da ambiguidade — “com varandas de labirinto” — e, com ela, o sentido metafórico de narrativa tramado como uma rede de acontecimentos na tessitura da prosa. Nesse instante, no texto, ou em sua rede, surge o *José Proeza*, portando no nome a alma de uma estória, as proezas do herói, e um dos seus modos de expressão, a prosa, para revelar a ponta do novelo cifrado:

“Buscar palavras-cantigas?”. Ou seja, a resposta por meio da canção, ou das palavras que formam uma construção lírica, a poesia, como afirma anagramaticamente o vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”. Grivo confirma: “Eu fui”, e diante da nova interrogação, da “rede que não tem fios”, que pode ser a forma de expressão da própria poesia, ele responde metaforicamente: “Eu quero viagem dessa viagem...” Ou seja, a aventura resultante desse acontecimento, que pode ser a leitura. Depois do “letrear” do Grivo pelas veredas do sertão e do *letramento* da viagem na forma de um texto de ficção, chegamos à sua decifração, a leitura, o coroamento do processo de *letramento literário*.

Se o *letramento*, num sentido dicionarizado, significa a “representação da linguagem falada por meio de sinais, a escrita”, como se deu na textualização da viagem de Grivo, num sentido pedagógico abrange a “incorporação funcional das capacidades a que conduz o aprender a ler e escrever” ou a “condição adquirida por quem o faz” (HOUAISS), como é o papel do leitor para os textos em geral. Já o *letramento literário*, por sua vez, se dá, tanto no plano da feitura como no da recepção, no terreno de um discurso muito singular porque é artístico: o discurso conotativo da literatura. Assim, para darmos esse pulo do primeiro e mais abrangente sentido de *letramento* para o mais específico de *letramento literário*, ainda no território da prosa de João Guimarães Rosa, vamos sair das “veredas” do Grivo e entrar nas do *Grande Sertão*, na companhia de outro personagem emblemático, Riobaldo, o poeta que traz no seu nome o ofício da poesia.

“Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve” (Guimarães Rosa).

Novamente dentro do cenário rural e entranhado das rudezas do sertão, surge uma situação inesperada, mas exemplar de “*letramento literário*”:

Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o ‘*Senclér das Ilhas*’, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (ROSA, 1986, p. 354-5).

O fragmento é extremamente rico em sentidos para o tema que está em discussão. Primeiro, é o reconhecimento do “dono do sítio” em que Riobaldo aporta, da importância da escrita e do seu símbolo maior, o representante da cultura letrada, o livro. Mesmo não sabendo ler nem escrever, o sitiante sabe do valor simbólico do livro, demonstrando-o por meio da encadernação que o protege e da matéria que o envolve, o couro, um elemento enraizado na cultura local servindo de abrigo ao conteúdo cifrado da escrita.

O livro referido, “*Senclér das Ilhas*”, tem uma história própria e é interessante, aqui, buscarmos o fio de seu enovelamento. A pesquisadora Marlyse Meyer (1996, p. 21-52) rastreou a possível viagem pela qual o livro chegou até as veredas do o sertão. Trata-se do romance de origem inglesa, *Saint-Clair of the Isles; or, The outlaws of the Barra: a Scottish tradition*, de Elizabeth Helme, publicado em 1803. Mas a edição matriz das versões em português foi a adaptação original francesa, empreendida pela também escritora, Isabelle de Montolieu, cujos atrativos do estilo não só fizeram sombra à autora efetiva, como foi tomada impropriamente como a autora da obra a partir de sua versão: *Saint-Clair des Isles, ou Les exilés à l’isle de Barra, “roman traduit librement de l’anglais par mme. de Montolieu, auteur de ‘Caroline de Lichtfield’”*. 3 vols. Paris, 1808. Em português há duas fontes primárias. Em Portugal: *Saint-Clair das Ilhas ou Os desterrados na ilha de Barra*. Traduzido do francês de mme. de Mantolieu, por A.V.de C. e Souza, Lisboa, 1835, 3 vols. No Brasil: *Saint-Clair das Ilhas; ou Os desterrados na ilha de Barra*. Tradução de Antônio Silveira Caldeira., 2 vols. Rio de Janeiro: 1825.

O que se pode afirmar, segundo a pesquisadora, é que “*Sincler das Ilhas*”, como ela o denomina, “foi lido e treslido pelos Brasis afora” (1996, p. 45). Esse “primeiro ‘de romance’ lido pelo menino Alencar, pelo moço Riobaldo, pelo velho major” (1996, p. 44) teve também essa travessia pela Literatura Brasileira. José de Alencar testemunha, em *Como e porque sou romancista*, a importância que o romance teve para “gravar” em seu “espírito os moldes dessa estrutura literária” (Apud MEYER, 1996, p. 26). Em Machado, o livro é citado em muitos contos e especialmente no romance *Quincas Borba*. O “velho major” referido acima é o personagem Siqueira, [...] “que se estendera ao canapé para reler o velho *Saint-Clair das Ilhas, ou Os desterrados da ilha de Barra*.

Foi o primeiro romance que conheceu; o exemplar tinha mais de vinte anos; era toda a biblioteca do pai e da filha” (*Apud* MEYER, p. 24). Nesse momento do romance, Siqueira abre “o primeiro volume” e deita “os olhos ao começo do capítulo II que já trazia de cor”, pois [...]. “achava-lhe agora um sabor particular, por motivos de seus recentes desgostos” (*Apud* MEYER, p. 24) e começa citar o personagem Saint-Clair, iniciando um processo de intertextualidade característico do estilo machadiano, que revitaliza o texto original e amplia os sentidos do contexto particular de seus personagens.

Mas é por meio de Riobaldo e sua referência ao “primeiro de romance” lido, que a pesquisadora chega ao próprio Guimarães Rosa. O autor conta-lhe que

o que trazia como certo da infância era a lembrança, em todas as fazendas do centro e centro-norte de Minas por onde andara — onde, aliás, muita gente se chamava Sinclair — de um livro encadernado em couro, o que para aquela gente era sinal de muito respeito e muito manuseio, que era o *Sencler das Ilhas*. (*Apud* MEYER, 1996, p. 25).

Ainda mais revelador é o depoimento do próprio escritor:

Tenho quase como certo que, quando romance havia, este era o *Sencler*. O *Carlos Magno*, a gente contava de cor. Vinha às vezes encadernado com outro livro, imprescindível, o Chernoviz, que existia sempre. Nas casas mais cultas havia um terceiro livro, a mãe-livro, o dicionário; este, vinha trancado na gaveta (*Apud* MEYER, 1996, p. 25).

Todos esses casos, pode-se dizer, são manifestações cabíveis na rede de sentidos que abarca o conceito de *letramento literário*. No caso de Alencar, o seu depoimento não só recupera um importante costume da época, os serões em família, nos quais ocupava o lugar de honra de leitor, como a leitura dessa literatura matricial contribuiu para a sua formação de romancista, antes de se tornar um dos pais do romance de nossa literatura:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção [...]. Nosso repertório romântico era pequeno: acompanhava-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo. (*Apud* MEYER, 1996, p. 26).

Em Machado, vimos como o autor operava o procedimento da intertextualidade, reconfigurando os sentidos da obra original na relação estabelecida com o novo contexto ficcional e como esse próprio, embebido daqueles sentidos, amplia o seu leque de significação. Sem contar que, ambientados nas situações encenadas como representações da vida e comportamentos brasileiros, os livros introduzidos pela intertextualidade acabam testemunhando a prática do *letramento literário* e contribuindo para a sua valorização. Isso tudo situado no quadro de uma sociedade em formação e, mais importante ainda, num momento de formação da nossa literatura e de seus próprios leitores. Nesse sentido, Machado, juntamente com o processo de consolidação da Literatura Brasileira, elevada à categoria de independência, pela consciência e o nível artístico conquistados, consagra-a também entre as grandes literaturas. Tudo isso pela realização de um processo ficcional original, tão rico e fabuloso, que inclui o próprio *letramento literário* do seu público leitor.

Não cabe, aqui, explorar a abrangência dessa experiência machadiana de formação do leitor do texto literário, mas apenas indicar o caminho dessa descoberta e da revelação dos processos empreendidos pelo escritor, no interior de sua obra, para introduzir e conduzir o seu leitor na grande aventura da leitura do texto literário. Trata-se do livro de Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19* (2004). Pesquisa fundamental para se compreender um período importante de formação da Literatura Brasileira, da própria construção da obra de Machado de Assis, e da disposição do autor em formar os seus próprios leitores, abrindo-lhes os caminhos da retórica da ficção para o deletrear dos mecanismos discursivos que potencializam a plurissignificação do discurso artístico da literatura. Essa aventura machadiana, que pode ser recuperada pela leitura do livro de Seixas, passando pela análise de todos os seus romances, além da reconstrução da atmosfera e dos agentes influentes na ambientação da feitura, divulgação e leitura dos livros da época, também pode ser destacada como uma grande lição de *letramento literário*. Primeiro, relendo na obra do escritor, vivenciando por dentro e diretamente do seu construto ficcional, as estratégias para fazer do receptor da época, os leitores em formação, um leitor do texto literário; depois, e para sempre, para os leitores de

qualquer época, mais uma perspectiva de leitura que se abre para aqueles que reconhecem a importância de um texto literário, investem nas suas potencialidades e compartilham de seus saberes e prazeres. Segundo, aventurando-se na leitura do texto de Seixas, um verdadeiro compêndio de *letramento* da obra de Machado de Assis e, por extensão, da Literatura Brasileira.

Voltando, agora, ao contexto da citação extraída do *Grande Sertão: Veredas*, compreendemos como, para Guimarães Rosa, era possível e verossímil a presença do livro citado em algumas casas dos “campos gerais”. A oposição “letrado *versus* iletrado” está na base dos textos do escritor e serve como uma forma de demarcar nesses “vastos espaços” o confronto de um país arcaico com a cultura livresca, uma região povoada de analfabetos, mas de um povo extremamente enriquecido pela sua raiz de oralidade, que sabe situar o valor do livro e dar a devida importância ao *letramento*. Isso na perspectiva do sitiante. Um passo maior dá-se quando os personagens avançam ainda mais e penetram nas veredas da literatura, portanto, no universo do *letramento literário*, como é o caso de Riobaldo.

A maneira como o livro é citado, demonstrando a incorporação da oralidade no significante da escrita, é mais um curioso caso de *letramento literário* e bem representativo do universo ficcional de Guimarães Rosa. O personagem que solicita o livro é alfabetizado, sabe ler e tem noção do significado de um texto literário. Mesmo assim e tendo também a função de narrador, mantém na prosa da escrita a sua realidade sociolinguística enquanto personagem, fazendo patentear na escritura do livro a convivência desses dois territórios linguísticos: a presença da oralidade na prosa de ficção. Essa aproximação repercute no campo da literatura e da cultura letrada, pois subverte uma relação de dependência à obra e ao idioma estrangeiro, sobrepondo, antropofagicamente, ao título do livro, a dicção do falar sertanejo, o mesmo processo por meio do qual o escritor trabalha aspectos da cultura popular e da erudita como pano de fundo de sua obra e no delineamento do estilo de sua prosa.

A pronúncia do Riobaldo, ‘*Senclér das Ilhas*’, assim como o “capeado em couro”, indica o peso sociolinguístico do contexto, em que o narrador mantém a sonoridade francesa, como ela se difunde e repercute, inclusive pela grande adoção do nome do protagonista estrangeiro, mas desgarrada da interferência da escrita. Mesmo a

presença desse traço regional e apesar do sincretismo entre personagem e narrador, a sobreposição da pronúncia sobre a grafia, ou seja, do fonema sobre a letra, já está configurando uma situação de *letramento literário* pela solicitação de um romance para leitura e, sobretudo, por caracterizar um tipo de leitor iniciando uma travessia diferente no sertão, amparado e embalado por uma viagem pela literatura.

Nesse momento, portanto, o fato mais importante a assinalar é a consciência de Riobaldo ao solicitar o livro e indicar o seu caminho de leitura: “pedi para deletrear nos meus descansos”. A partir daí mais três passos significativos do processo de *letramento literário* configuram-se: o primeiro, expresso na mesma frase, que atribui à literatura a função lúdica, prazerosa, de afastamento ou “descanso” das lidas e agruras da vida real; o segundo é a consciência do ser e das diferenças de um livro de literatura dos demais, ligados a outras esferas do saber: “Foi o primeiro desses que encontrei, de romance porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo”; a terceira etapa já se encontra após a leitura e a síntese de Riobaldo sobre o romance é uma aula de literatura. É a própria tradução, nas palavras precisas e verdadeiras do sertanejo, do sentido mais profundo de *letramento literário*: “Nele achei outras verdades, muito extraordinárias”. São essas “verdades extraordinárias” que os textos literários, em última instância, buscam, transmitem e perpetuam na sua função mais nobre de encenar e compartilhar experiências e saberes humanos

Mas o Riobaldo, antes de se tornar esse leitor de texto literário, transformou-se em jagunço letrado e, depois, professor. Por isso, os significados dicionarizados corporificados no significante “deletrear” são pertinentes no trecho transcrito: “ler pronunciando separadamente cada letra, soletrar”; “ler com dificuldade”; “decifrar texto escrito” (HOUAISS). Porém, Riobaldo lê bem. Foi iniciado no mundo das letras por Mestre Lucas, que, depois, o elege como seu substituto para ensinar Zé Bebelo. A sua travessia, portanto, vai do letrear, no campo da alfabetização, ao deletrear nos livros da literatura.

Já a questão do *letramento*, redimensionada no contexto do *Grande sertão: veredas*, engloba, ainda, dois desdobramentos, se aceitarmos a visão do crítico Flávio Aguiar sobre o motivo mais sugestivo do romance: o pacto. Segundo o crítico, mais do que está implicado no pacto entre Riobaldo e o diabo, é o alcance de “um pacto secreto

de letrados”, que se estabelece entre Riobaldo e Zé Bebelo, introduzido pelo primeiro, em forma de julgamento, para salvar o segundo: “o pacto letrado, o pacto de vida celebrado entre dois homens que se uniram pela admiração e pelas letras, e pelo conceito abstrato de uma identidade humana avessa àquele universo de bandos e costumes” (1992, p. 88).

Por isso, para o crítico, esse é o primeiro pacto, o mais importante fator de transformação operado por letrados na ordem dos costumes do sertão, que se passa no interior do romance: “É o pacto letrado ritualizado no julgamento, que destrói o universo jagunço” (AGUIAR, 1992, p. 88). Mas, do universo da oralidade para as letras, no domínio da escrita, é o segundo pacto que vai transformar essa matéria bruta romanesca em narração literária: “Posteriormente Riobaldo tentará reconstruir esse mundo na imaginação, através de um novo pacto letrado, desta vez com o interlocutor que vê como mais culto e mais instruído: interlocutor que transforma, metonimicamente, o discurso falado em letra romanesca” (AGUIAR, 1992, p. 88). Para ler essa “letra romanesca” é necessário ser um leitor já iniciado no *letramento literário*. De posse dessa condição, sua aventura de leitura não precisa mais do que a sábia síntese formulada por Riobaldo, enquanto ainda personagem, de buscar em um romance “verdades extraordinárias”. Com essa equação, Riobaldo, além de leitor e narrador, também poderia ter se tornado um bom professor de literatura.

“Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente” (Guimarães Rosa)

Das veredas do sertão, saltamos, agora, para o terreno movediço, mas extremamente fértil, da crítica literária. Esse é, ao lado do texto literário, o outro lugar de compartilhamento do *letramento literário*. O espaço que mobiliza todo tipo de discurso teórico e crítico sobre literatura, nos níveis mais diversos de complexidade e nas mais variadas tendências e crenças de abordagens. Por isso, falar em *letramento literário*, diante da amplitude, domínio e abrangência desse campo, acaba reduzindo muito as suas possibilidades e aplicações.

Tendo essa consciência dos limites impostos, depois de trilharmos alguns passos em busca da elucidação do conceito, por meio da prosa de Guimarães Rosa, egeremos

também um guia teórico para esboçarmos um princípio de caminho no território crítico, entre tantos possíveis, que nos aproxime do mesmo conceito, mas pela via dessa outra margem discursiva.

Esse primeiro passo só poderia ser dado com a ajuda do mestre da crítica literária brasileira: Antonio Candido. Dois textos despontam nessa perspectiva. O primeiro deles, “A literatura e a formação do homem” (2002, p. 7792), apresenta variações implicadas na função da literatura entendida como “humanizadora do homem”. Uma delas, a “função psicológica”, é baseada na necessidade universal do homem de ficção e fantasia; a outra é a “função educativa”, por meio da qual as criações ficcionais e poéticas atuam de modo subconsciente e inconsciente no receptor, operando uma espécie de inculcamento imperceptível, mas que pode atuar na formação da personalidade; uma terceira, a “função de conhecimento de mundo e do ser”, incide ainda sobre três aspectos correlacionados: a literatura como uma forma de conhecimento, ao mesmo tempo que é uma forma de expressão e uma construção de objetos semiologicamente autônomos.

No segundo texto, “O direito à literatura”, o autor retoma e amplia essas questões. Começa por apresentar uma definição abrangente e útil de literatura:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1995, p. 242).

Vista deste modo, para o autor, a literatura não só é uma manifestação como uma necessidade universal, pois o homem, assim como sonha para manter o seu equilíbrio psíquico, precisa de alguma espécie de fabulação para que haja equilíbrio social. Sendo um “fator indispensável de humanização”, que “confirma o homem em sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”, ela se firma como um direito, funcionando como uma espécie de “sonho acordado das civilizações” (1995, p. 242). Assim, durante a vigília,

a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós,

analfabeto ou erudito —, como a anedota, caso, história em quadrinho, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 1995, p. 242).

Sendo uma necessidade que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito, nas palavras do crítico, inclusive, também porque “ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar” (p. 243), podemos pensar que, além das manifestações mais gerais, como visto acima, de criações ficcionais ou poéticas provenientes da oralidade da cultura popular e da comunicação de massas, no direito à literatura escrita e ao seu “deletrear”. Isso implica em um direito básico de alfabetização, para que a etapa do *letramento* prossiga até o processo do *letramento literário* e, com ele, o acesso aos bens simbólicos também produzidos pela literatura escrita, na esfera da cultura criativa erudita. Nessas condições, essa literatura, mais do que os produtos gerados sem a primazia da função estética, necessita, para cumprir as exigências de sua própria natureza artística, de graus variados de instrução no processo de recepção.

Antes de situarmos a questão no âmbito específico da cultura letrada e erudita, vamos retomar aqueles três aspectos da “função humanizadora” propostos por Antonio Candido, considerando a sua tese de inclusão da literatura e do seu receptor no rol dos direitos humanos. O primeiro aspecto redimensionado nesse texto considera a literatura “uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado” (1995, p. 240). Baseado no modelo de coerência e de organização das obras como o primeiro nível humanizador, para o crítico, “toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, *enquanto construção*” (p. 245). Seu argumento é que “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (p. 245). Aliada à “função humanizadora” soma-se, agora, uma defesa forte sobre o “direito à literatura”, pois, “negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (256).

Depois desse aspecto, senão o mais importante, mas crucial, porque é o que decide se uma comunicação é literária ou não, o crítico apresenta a segunda faceta do enigma literatura: “ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos” (1995, p. 244). Assim, ao lado daquele conhecimento latente, inerente à forma, que provém da organização das emoções e visão do mundo que se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, a literatura apresenta “níveis de conhecimento intencional, isto é, planejados pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor” (p. 249). Corresponde à denominada “literatura social” ou literatura empenhada, mas cujo conteúdo, como na faceta anterior, só atua por causa da forma, pois “em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social, só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora” (p. 250). Por isso, conclui o crítico, a “eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (p. 251).

Nessa esfera do conhecimento intencional, mesmo ainda considerando a “fusão inextricável da mensagem com a sua organização”, e “que o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redundando em certa modalidade do conhecimento” (1995, p. 248), essa aquisição consciente de noções, emoções, sugestões e inculcamentos depende, além da organização formal, da qualidade do sentimento, do conteúdo expresso e da natureza do posicionamento ideológico. É assim que a literatura satisfaz a “necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar uma posição em face deles” (p. 249), pois diante dos valores que a sociedade preconiza ou considera prejudiciais, “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (p. 243). Por esse aspecto é que ela “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (p. 244). Assim, confirmando novamente a sua “função humanizadora”, a literatura também se inscreve na luta pelos direitos humanos porque “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (p. 256).

No terceiro aspecto, a literatura como “uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (1995, p. 244), o autor discute como uma sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador, aproximando-se mais diretamente da questão do *letramento literário* aqui colocada. Para isso, faz duas considerações: “uma relativa à difusão possível das formas de literatura erudita em função da estrutura e da organização da sociedade; outra, relativa à comunicação entre as esferas da produção literária” (p. 257). No primeiro caso, critica a “situação particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura” (p. 257). Como solução, parte do princípio que “só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras” e, assim, “para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens” (p. 257). Nesse sentido, podemos acrescentar que, além da garantia dessa circulação, o *letramento literário*, constitui uma ponte e o apoio para o acesso do sujeito letrado aos mais variados graus de complexidade desse produto artístico. Assim, chega-se a um sentido mais técnico do conceito: uma fruição mais consciente e crítica da literatura, provida dos meios e procedimentos que regem os mecanismos construtivos de seu discurso, propiciando uma maior interação, apropriação e mobilização dos artifícios de sua linguagem.

A outra consideração caminha também para essa direção. Segundo o crítico, a correlação de níveis entre as culturas, num processo constante de permuta, faz “da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação” (p. 259). O mesmo acontece se se garantir o acesso à cultura erudita àqueles que provêm da oralidade da cultura popular e dos meios alienantes da indústria cultural:

O Fausto, o Dom Quixote, Os Lusíadas, Machado de Assis podem ser fruídos em todos os níveis e seriam fatores inestimáveis de afinamento pessoal, se a nossa sociedade iníqua não segregasse as camadas, impedindo a difusão dos produtos culturais eruditos e confinando o povo a apenas uma parte da cultura, a chamada popular. (CANDIDO, 1995, p. 262).

Incluindo à luta pelos direitos humanos “a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura” (1995, p. 262), podemos inscrever o *letramento literário* como parte dessa luta. Pois, se “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (p. 263), o *letramento literário* não só se coloca como uma forma de garantir, mas de concretizar esse direito.

As três formas, segundo Antonio Candido, com que a literatura realiza a sua “função humanizadora”, e por meio das quais se configura como um dos direitos humanos, são bem próximas das três forças atribuídas à literatura por Roland Barthes, no texto “Aula”, a tradução da sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 1977. O que o semiólogo propõe é um projeto profundo de “ensino livre”, com base na tese de que o “poder” não é uno, mas plural, se inscreve fundamentalmente na “linguagem” e, mais precisamente, na sua expressão, “a língua” (BARTHES, 1978, p. 10-2). Como a língua é uma classificação e o código da linguagem, o poder nela instalado não está tanto em restringir a liberdade do falante, mas em obrigá-lo a repetir. Por isso, a língua, “como desempenho de toda linguagem, não é reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (p. 12-4).

Ao lado desse autoritarismo e alienação provenientes de seu caráter assertivo e da própria estrutura, a língua exige a prática da repetição dos signos para serem reconhecidos, impondo ao falante, além de seu poder, uma condição de servidão. Como ela é um lugar fechado, a única forma de livrar-se dessa submissão é “trapacear com a língua”, trapacear a língua” (BARTHES, 1978, p. 14-6). É aqui que entra a literatura e o seu discurso singular: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (p. 16).

Agora estamos no campo mais específico do *letramento literário*, da natureza do discurso literário e de uma definição de literatura correspondente a essa etapa:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui

a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro. Posso, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto (BARTHES, 1978, p. 17).

Antonio Candido fala em “desmascaramento”, Barthes em “trapacear com a língua”. São duas maneiras de caracterizar a especificidade do discurso literário, que o distingue dos demais, comprometidos, de alguma maneira, ideologicamente. Tanto para um crítico como para o outro, há uma primazia ou responsabilidade da forma, a qual, pela organização discursiva e pelo deslocamento que exerce sobre a língua, garante a liberdade do discurso literário. Para Barthes, essa especificidade é proveniente de três forças denominadas pelos conceitos gregos: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*.

A primeira delas (*Mathesis*), sempre fazendo coro com os aspectos apresentados por Candido, é a questão do saber: “A literatura assume muitos saberes” (BARTHES, 1978, p. 18). Para Barthes, “a literatura faz girar os saberes”; ela “lhes dá um lugar indireto” e “permite designar saberes possíveis” (p. 18). Por isso “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens” (p. 19). Esses saberes gerados indiretamente são frutos da linguagem, porque a literatura “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (p. 19).

A outra força da literatura é a de “representação” (*Mimesis*). Segundo o crítico, o que a literatura buscou sempre foi o esforço de representar o real, mas como “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (1978, p. 22). Não há paralelismo entre o real e a linguagem: “não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)”; por isso, ele pode ser somente “demonstrável” (p. 22). Assim, a literatura “é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo” e também “irrealista”, pois “acredita sensato o desejo do impossível” (p. 23). É nessa “função utópica” ou de conceber “utopias de

linguagem” por meio da escritura que a literatura chegou à modernidade, sintetizada e embalada na expressão mallarmeana “mudar a língua” (p. 24).

Mudar a língua para lutar contra o poder da língua, segundo Barthes, tem duas vias: o “deslocamento” e a “teimosia” (1978, p. 26). “*Teimar* quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal” (p. 26). É dessa posição singular, “na encruzilhada de todos os outros discursos” (p. 26), que a literatura teima para deslocar-se. Nessa habilidade trapaceira, de surpreender, negar, renunciar, enfim, de não se permitir subjugar às forças e ao gregarismo do poder, concretiza-se a sua natureza de jogo: “teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo. Assim não devemos espantar-nos se, no horizonte impossível da anarquia languageira — ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão —, encontramos algo que se relaciona ao teatro.” (p. 28).

A terceira força da literatura, sua força propriamente “semiótica” (*Semiosis*) “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (1978, p. 28-9). Assim, a Semiologia ou “a ciência dos signos” tem por objeto a luta contra o poder instalado na língua e no seu uso, o discurso. Por isso, para Barthes, há uma restrição de liberdade que vai além dos níveis dos fonemas, articulações sintáticas, das frases e atinge “todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas no nível gramatical: a língua afluí no discurso, o discurso refluí na língua” (p. 31-2).

Ao propor uma “anarquia languageira” para a língua escapar ao seu próprio poder e servidão, jogando com os signos, a Semiologia aproxima-se da literatura, que coloca os signos em escritura, num jogo de trapaça com a língua. Ambas encontram-se no “texto”, o palco desse teatro de signos, que contém o “índice do *despoder*” e “a força de fugir infinitamente da palavra que agrega”, empurrando-a para “um lugar atópico, longe dos *topoi* da cultura politizada” (1978, p. 35). Colocando-se não como uma

disciplina, mas a serviço de todas elas, como uma espécie de “cadeira móvel, curinga do saber de hoje, como o próprio signo o é de todo discurso”, ela concebe o signo como um “espetáculo imaginário” e considera o semiólogo um artista que “joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender” (p. 39-40). Como a literatura, “seus objetos de predileção são os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade” (p. 40).

Ao aproximar-se tão profundamente da literatura, a Semiologia, como foi apresentada, também se aproxima do conceito de *letramento literário*. O lugar desses entrecruzamentos seria o do “gozo do signo imaginário” (p. 41). O lugar da própria linguagem, ou melhor, da luta ou desconstrução do “discurso preso à fatalidade de seu poder” (p. 43). Esse também seria o lugar de um “ensino livre”, cuja experiência teria como nome *Sapientia*: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível” (p. 47). Esse também é o lugar do imaginário na viagem do texto literário, cujas paragens têm como suporte o *letramento literário*. Concluindo, agora com o auxílio dos dois críticos, poderíamos dizer: da mesma maneira que o *letramento literário* é uma forma de conquista do saber e do sabor do discurso singular do texto literário, negá-lo é uma privação de um dos direitos do homem.

“Tempo saudosos! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado.” (Guimarães Rosa).

A frase acima é de Riobaldo e, ao mesmo tempo que nos leva para dentro de um texto literário, ela introduz aqui um outro aspecto do *letramento literário*: o leitor e a leitura. Para focalizá-los, resumiremos os passos que envolvem um processo de leitura mapeado pela teoria semiótica greimasiana, seguindo o texto *Caminhos da Semiótica Literária*, de Denis Bertrand. Depois de demonstrar no uso literário da língua a atuação semiótica das três dimensões discursivas — a narrativa, a passional e a figurativa — para associá-las à experiência da leitura, o autor toma como base o “crer” que se manifesta sob a dimensão figurativa do discurso, uma espécie de “contrato de veridicção”, e apresenta quatro vias para a leitura dos textos literários: o “crer assumido”, o “crer

recusado”, o “crer crítico” e o “crer em crise” (BERTRAND, 2003, p. 407). O embasamento para esse apoio nas vias figurativas do sentido é que elas “devem ser exploradas particularmente na medida em que regem não apenas as grandes codificações estéticas do texto literário, mas, em termos mais precisos, os diferentes modos de participação e adesão na leitura” (p. 404). Sendo a literatura, por excelência, o domínio do discurso em que se expressam as variações desse contrato figurativo, pode-se afirmar que o *letramento literário* é um “rastrear”, como o de Grivo, pelo interior desse percurso.

O “crer assumido” caracteriza uma “leitura ingênua”, “um primeiro leitor”, aquele que assume sua crença e se funde momentaneamente com ela” (BERTRAND, 2003, p. 409). Para ultrapassar os limites das impressões referenciais sugeridas pelos efeitos figurativos, o “segundo leitor”, o do “crer recusado”, é também conduzido pelo texto, mas agora sob “outra ordem de crença, baseada na denúncia das crenças adquiridas”, por meio de “exibição e refutação dos códigos semânticos e discursivos que a práxis enunciativa estabilizou, configurando assim as sedimentações que definem o uso e os hábitos, incluídos os da leitura” (p. 409-10).

Se o segundo leitor é afastado do “ponto de vista referencial para descobrir um outro, o das formas literárias engendradas pelo uso”, ou de “um referencial interno convocado por ironização” (2003, p.409), com a terceira posição, a do “crer crítico”, o lugar de adesão da leitura se desloca da “ilusão referencial para a ilusão interpretativa” (p. 411). Esse “leitor-intérprete”, que “descobre representações semânticas de um outro grau, mais ‘profundas’ ou mais ‘abstratas’” (p. 411), é conduzido por um “raciocínio figurativo”, que “procede por analogia”, associando imagens e ideias, o inteligível e o sensível, como é o caso da “alegoria” e da “parábola” (p. 410). É o campo da “análise literária” e das “leituras” que a crítica propõe, ou seja, quando o leitor-intérprete constrói por meio das figuras uma “outra significação, numa isotopia ‘espiritual’, diferente daquela que o desenvolvimento figurativo por si só permitia perceber” (p. 411).

Para sair desse estágio em que a própria concepção de *letramento literário*, muitas vezes, insiste permanecer, e chegar ao quarto modo de apreensão figurativa, o do “crer em crise”, é atingir “a figuratividade agora incerta da linguagem”, quando “o texto

interroga, no cerne da língua, as próprias figuras, experimenta sua resistência, põe em dúvida a crença que fundamenta a partilha semântica” (p. 411). Nesse estágio, a figuratividade “alcança e põe em xeque a visão que a fundamenta ou, mais amplamente, a comunidade das percepções que motiva precisamente a eficácia figurativa” (p. 411-12).

Apresentar e provocar o acesso a esse tipo de texto é o que o *letramento literário* deve objetivar, ultrapassando os estágios da escolarização da literatura, que tem em mira, no máximo, a “ilusão interpretativa” do “crer crítico”, quando não se agarra às garras do “referente interno” do “crer recusado” ou ainda permanece na “ilusão referencial” do “crer assumido”. Tensionada entre a língua e a experiência sensível, a “figuratividade literária”, como a definiu Greimas, é uma espécie de “tela do parecer, cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido” (BERTRAND, 2003, p. 406). “Entre sentido e além-sentido”, conclui Bertrand, “no jogo das crenças estabilizadas, ilusórias ou incertas, desde a certeza referencial até o deslumbramento estético de uma ‘visão’ inesperada, uma das propriedades da literatura é revisar, o tempo todo, o contrato de veridicção figurativa” (2003, p. 406). A maneira como isso pode ser feito é colocar “sempre em questão as formas do ‘compreender’” (p. 406).

Essa é também, sem dúvida, uma tarefa do *letramento literário*. Como adverte Todorov, em *A Literatura em Perigo*:

A análise das obras feita na escola não deveria mais ter por objetivo ilustrar os conceitos recém-introduzidos por este ou aquele linguista, este ou aquele teórico da literatura, quando, então, os textos são apresentados como uma aplicação da língua e do discurso; sua tarefa deveria ser a de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras — pois postulamos que esse sentido, por sua vez, nos conduz a um conhecimento do humano, o qual importa a todos. (TODOROV, 2009, p. 89).

Esse é o ensino que o leitor e professor Riobaldo propõe:

Apreeiei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar. [...]. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por

exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso... (ROSA, 1986, p. 79).

Se “viver é muito perigoso”, a maior experiência de liberdade é a vivência pela viagem da literatura. É ela que permite desvendar esse saber: “Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2007, p. 568).

Referências

AGUIAR, F. *O pacto e o pacto letrado*. Organon (Online) – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. V. 6, n°. 19, 1992, p. 85-92.

BARTHES, R. Aula. *Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BIZZARRI, E. J. *Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano..* São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *O direito à literatura. Vários Escritos*; 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura — formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.

GUIMARÃES, H.de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSA, J., G. *Grande Sertão: Veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Buriti. Corpo de Baile* – Ed. Comemorativa, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Cara-de-Bronze. Corpo de Baile* – Ed. Comemorativa; v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

LETTERING LITERATURE: FROM WRITING TO READING

ABSTRACT

The article discuss the concepts of lettering and literary lettering through the acting of two Guimarães Rosa's characters, Grivo and Riobaldo. In the second part, it is brought the discussion to the fields of literary criticism and literary theory through texts by Antonio Candido, Roland Barthes, Denis Bertrand and Todorov.

Key-words: literary lettering, literature, reading, literary theory and criticism.

Recebido em 10/01/2016.

Aprovado em 10/03/2016.