

# A palavra mágica em “A menina de lá” de João Guimarães Rosa

*The magical word in “A menina de lá” of João Guimarães Rosa*

Gabriela Frota Reinaldo<sup>1</sup>  
Mariana Fontenele Braga<sup>2</sup>



## Resumo

Na obra do autor mineiro João Guimarães Rosa, o significante é elevado ao máximo de seu uso. Há uma espécie de magia, canto e encanto na sua escritura. O que propomos, neste artigo, é um estudo do conto “A menina de lá”, que integra a obra *Primeiras Estórias* (1962), com a intenção de mostrar a predominância do caráter icônico e poético na linguagem do conto. Para tanto, nos valem do conceito de linguagem icônica de Charles Sanders Peirce e do de função poética do lingüista russo Roman Jakobson, além das idéias de Vilém Flusser sobre as chamadas línguas santas.

Palavras-chave: **João Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Linguagem Poética. Ícone. Semiótica.**

## Abstract

In the work of the author João Guimarães Rosa words are unique and the meaning is raised to the maximum. There are some kind of magic, sing and enchantment in Rosa’s work. One experimental language makes him unique. What we propose in this article is a study of the short story “A menina de lá” which is a part of the book “Primeiras Estórias” (1962). This paper intends to show predominance of the iconic and poetic character in the work’s language. For that, we used the concept of iconic language from Charles Sanders Peirce and of poetic function from the russian writer Roman Jakobson, beyond the ideas of Vilém Flusser about the saint language.

Keywords: **João Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Poetical Language. Icon. Semiotics.**

## Introdução

No conto “Escova”, o poeta Manoel de Barros recria uma história de sua infância. Barros narra o dia em que se deparou com dois homens escovando ossos. A princípio, achou que se tratava de dois doidos – por ficarem o dia inteiro naquela empreita. Descobriu, depois, que eram arqueólogos e que o faziam por amor: queriam encontrar, nos ossos, vestígios das antigas civilizações. Nesse momento, o autor imagina que também poderia escovar as palavras.

Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já

sabia que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiro sons, mesmo que ainda bígrafos. (BARROS, 2003, p. 1).

É, portanto, com o intuito de escovar palavras, a fim de nelas encontrarmos as muitas oralidades e significâncias latentes, que escolhemos um conto de João Guimarães Rosa como enfoque principal de nosso trabalho. Trata-se de “A menina de Lá” que integra o livro *Primeiras Estórias*.

<sup>1</sup> Gabriela Reinaldo é doutora em Comunicação e Semiótica e professora do curso de Comunicação Social da Unifor. Autora de diversos artigos sobre Guimarães Rosa e do livro “Uma cantiga de se fechar os olhos...”: mito e música em Guimarães Rosa, coordena o projeto de pesquisa Jornalismo e Literatura ligado ao Nupech.

<sup>2</sup> Mariana Fontenele é graduanda do curso de Jornalismo e orientanda da professora Gabriela Reinaldo no projeto de pesquisa Jornalismo e Literatura. Este artigo foi inicialmente construído por Mariana como ensaio monográfico nas disciplinas Semiótica e Imagens, mitos e discurso, ministradas pela Profa. Gabriela em 2008.1.

No primeiro tópico, para que haja uma melhor compreensão dos demais, fizemos um breve resgate contextual do estilo do autor estudado e do posto que ele ocupa na literatura brasileira. Interessa-nos ressaltar a vizinhança entre a linguagem de Rosa, notadamente a palavra da personagem Ninhinha, e o que Vilém Flusser denomina “língua santa”. No segundo, nos valem dos conceitos de linguagem icônica de Charles Sanders Peirce, sempre voltando nosso olhar para o conto escolhido. Por último, nos apoiamos no conceito de “função poética”, de Roman Jakobson, para compreendermos a iconicidade signífica da linguagem da escritura de Guimarães Rosa.

## 1 Guimarães Rosa e a Literatura

Em sua obra, o autor mineiro João Guimarães Rosa nos leva a percorrer as veredas do sertão mineiro. Segundo Walnice Galvão, a obra rosiana apresenta a síntese de duas vertentes da literatura brasileira: o regionalismo e a reação espiritualista.

Como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebéias e “típicas”, a exemplo dos jagunços sertanejos. Leva a sério a função da literatura como documento, ao ponto de reproduzir a linguagem característica daquelas paragens. Porém, como os autores da reação espiritualista, descortinando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência. (GALVÃO, 2000, p. 8)

Compreendemos, no entanto, que reside na superação destas vertentes o encanto de Rosa. Especialista na arte de contar histórias (ou estórias<sup>3</sup>), destacamos no autor um regionalismo experimental que o faz diferir dos demais de sua época. Roseli Gimenes, em sua obra *A menina de Lacan: Um conto Rosa*, diz que Rosa intenta elevar o signifiante à sua máxima potencialidade expressiva. Deste modo, Roseli afirma que o aspecto sonoro da oralidade “oferece recurso para o visual que as palavras parecem mostrar. E mostram. Mais que simples narrativa conteudística, o romance faz ver pela própria força das palavras empregadas (GIMENES, 2005, p. 18).

Neste trabalho, nosso enfoque é a personagem Ninhinha, do conto “A Menina de Lá”, que integra *Primeiras Estórias*, quarto livro do autor. *Primeiras estórias*, como comenta Rosa ao amigo Paulo Rónai, é um livro sobre loucos e crianças. Estas, com “o pensamentozinho na fase hieroglífica”, abertas ao mundo que se descortina magicamente. As personagens principais dos contos encontram-se às margens do mundo racional. Não contaminadas pela lógica ordinária do mundo, fogem de uma dimensão dualista e caduca da percepção.

### 1.1 O conto

O conto “A menina de Lá” gira em torno da personagem Ninhinha, menina de nem quatro anos completos que, apesar de saudável, mostra-se indiferente a tudo que a cerca. Ninhinha demorou a pronunciar as primeiras palavras e, quando o fez, pouca coisa se compreendia do ela falava. A família: Pai, Mãe<sup>4</sup> e Tiantônia compõem as demais personagens da ficção. Repentinamente, a menina começa a realizar milagres. O que Ninhinha falava, desejava, de súbito acontecia. A família, a princípio, fica assustada e prefere não comentar sobre o assunto, “sentiam medo extraordinário da coisa” (ROSA, 2005, p. 67). O problema é que os desejos da menininha eram coisas banais do cotidiano e, quando coisas sérias acontecem na família, ela se nega a interceder e diz apenas Deixa... deixa... . Depois de uma sucessão de milagres – desejos que quando nomeados eram atendidos – vem o silêncio. Logo depois, Ninhinha morre. A família se entristece e paira a dúvida se deveriam ou não atender o seu último desejo: um caixãozinho cor de rosa com verdes funebrilhos. O Pai é contra por acreditar que, se consentisse nisso, era como tomar culpa, estar ajudando ainda a Ninhinha a morrer... (ROSA, 2005, p. 69). A Mãe, depois de discutir com o marido, se acalma: sabe que não seria preciso consentir, “pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Ninhinha.”(ROSA, 2005, p.69).

<sup>3</sup> O termo “estória” é o favorito do autor, como ele mesmo escreve no primeiro dos quatro prefácios de Tutaméia: “a estória não quer ser história. A estória, em rigor, dever ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1976, p. 3).

<sup>4</sup> Grifados assim mesmo, a situação de parentesco assumindo o lugar do nome próprio.

Contado desta maneira, o conto perde o encantamento. A linguagem e a oralidade nele presentes, não podem aqui ser reproduzidas. No entanto, percebemos que a chave do conto está na fala/ linguagem de Nhinhinha, como afirma Roseli Gimenes (ROSA, 2005, p.20). A personagem, que desde o início demonstra um certo distanciamento com relação aos demais, só se revela quando fala – e quando fala, suscita desejos e estes acontecem.

Percebemos em Nhinhinha o ‘abracadabra’ de que fala Vilma Guimarães Rosa sobre a linguagem de seu pai.

O abracadabra deflagrando o incompreensível, o espantoso das mágicas. E a invenção sonora, diferenciante, para expressão mais significativa. O vocábulo novo, para significação mais expressiva, identificando qualidades ou desejos, sentimentos ou sensações (ROSA, 1983, p. 85).

Há, na voz de Nhinhinha, uma espécie de canto, encanto – a palavra poética que permite uma ligação entre nome e ser, entre som e sentido. Palavra evocativa, icônica, que faz com que o dito tome presença. Palavra que, por estar fora da linguagem comum do uso diário, se avizinha à linguagem santa, glossolálica. Em sua obra *Línguas de anjos: sobre glossolalia religiosa*, Antonio Wellington de Oliveira Jr. diz: “Sim, os antigos estavam certos: dizer é presentificar o ser. Quando dizemos, o que é dito faz-se, desvela-se, revela-se” (OLIVEIRA, 2000, p.63).

No ensaio “Das Línguas Santas”, publicado inicialmente no suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo do dia 27 de janeiro de 1962, Vilém Flusser ao tentar compreender em que consiste a santidade de algumas línguas – Flusser classifica como banal e insignificante a explicação de que uma língua é considerada santa apenas por servir como veículo para certas escrituras sagradas – relaciona-a aos seus aspectos estéticos e ontológicos. Segundo o autor, uma das singularidades que caracterizam este tipo de linguagem é exatamente seu aspecto mágico, o que ele chama de melodia evocativa, ritmo que se aproxima do balbuciar (FLUSSER, 2008.). Palavras cujo significado nos escapa, ou quase escapa (*Idem*), assim como a fala incompreensível de Nhinhinha, seu balbucio, para usar um termo caro a Flusser<sup>5</sup>. Seria o nome do ser em si. E aqui reside a qualidade ontológica

que os hindus chamam de *nama-rupa*, o nome-forma. No decorrer do artigo, Flusser dá o exemplo de expressões como *om* ou *aum* e *atman*, do sânscrito; das escritas hebraicas e de algumas palavras do árabe. Mas, ao final, esclarece que as características de uma linguagem santa que conjuga o logos como emanção divina não existem apenas nestes antigos idiomas. Segundo ele, toda língua, graças aos seus aspectos estéticos e ontológicos, possui em menor ou maior grau a capacidade de evocar, de desafiar a punição de Babel e de dizer o ser. Nostalgia de uma linguagem edênica que se encontra no caldo do português alquimicamente burilado por Rosa. Português brasileiro que Guimarães Rosa considerava mais rica – e faz questão de acentuar que mais rica inclusive do ponto de vista metafísico – do que o português falado na Europa. Como ele comenta com o crítico literário alemão Günter Lorenz (1991, p. 86), no sertão, *os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua*.

## 2 Peirce e a Linguagem icônica

*“Naturalmente, nas respostas acima, Você só tem o resíduo lógico, isto é, o que pode ser mais ou menos explicado, de expressões que usei justamente por transbordarem do sentido comum, por dizerem mais do que as palavras dizem; pelo poder sugeridor. Em geral, são expressões catadas vivas, no interior, no mundo mágico dos vaqueiros. São palavras apenas mágicas. Queira bem a elas, peço-lhe”*

Guimarães Rosa em carta a Paulo Ronái

Antes de adentrarmos no conceito de linguagem icônica, vale um breve passeio por alguns conceitos de Peirce que antecedem a classificação sígnica.

O filósofo-cientista norte-americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), viveu numa época em que vigorava a ciência positivista. É, no entanto, a ruptura de Peirce com essa ciência extremamente racionalista e dual que vai diferenciá-lo dos demais. Por tentar encontrar um elo entre todas as ciências – o que o afasta radicalmente dos paradigmas propostos pela ciência do final do século XIX – Peirce se vê isolado e descredenciado pelos seus pares. A fim de justificar este pensamento essencialmente anti-cartesiano, na eterna busca por essa ligação, o estudioso debruçou-

<sup>5</sup> Também no livro *Língua e Realidade*, Flusser dedica um tópico às relações entre o balbucio e a oração.

se sobre o estudo da Lógica, ou Semiótica, como posteriormente foi designada. Entre as proposições teóricas anticartesianas de Peirce rejeitadas pela Academia, no seu tempo, está a idéia de que existe um *continuum* entre o mundo humano e o mundo cósmico. Peirce acreditava que havia uma *continuidade entre a mente humana e a leis gerais que regem o universo*. Sendo assim, Peirce compõe seu próprio edifício filosófico, no qual afirma que as ciências poderiam ser divididas em três ramos: Matemática, Filosofia e a Ideoscopia. Não iremos aqui nos deter em uma explicação detalhada, mas apenas tratar de um dos ramos da Filosofia que antecede o estudo dos signos: a Fenomenologia ou Phaneroscopia.

A Fenomenologia empenha-se em estudar os fenômenos. Peirce toma emprestado dos gregos o conceito de phaneron para tratar de tudo aquilo que aparece. Deste modo, a Fenomenologia se propõe estudar tudo aquilo que nos vem à mente independente de ser real ou não. Diante da difícil tarefa de estudar os fenômenos, Peirce buscou identificar aquilo que estivesse presente em todos eles, postulando três categorias universais: a primeiridade, a secundidade e a teceiridade.

A Primeiridade é a categoria que se caracteriza pela qualidade da consciência imediata, tal qual é, indivisível, total, singular e frágil. É o primeiro, de modo a não ser o segundo, para uma representação. Experiência com a totalidade que percebemos em “A menina de lá”. Sobre a primeiridade, Lúcia Santaella diz que se refere ao mundo para uma criança em idade tenra, antes que ela tenha estabelecido quaisquer distinções (SANTAELLA, 2007, p. 16). É, ainda, a categoria ligada à capacidade de ver, de perceber o mundo sem que os sentidos estejam contaminados. A primeiridade encontra-se em relevo quando se tem um estado de mente despolicida que possibilita o devaneio, a abstração, a capacidade de enxergar desenhos em nuvens. Na primeiridade, experimenta-se o sentimento de totalidade, de unidade. A primeiridade pura é impensável por sua própria essência<sup>6</sup>. (REINALDO, 2005, p.210). Passamos, portanto, para a segunda categoria, denominada Secundidade, ou seja, a categoria da ação e da reação, da binariedade, do conflito, do esforço, da resistência. É nela que surge

a idéia do não-ego e é a partir desse confronto que tomamos consciência do eu. É, portanto, a secundidade que garante a existência. Por fim, Peirce conceitua a terceiridade como uma categoria que corresponde à camada de inteligibilidade através da qual representamos e interpretamos o mundo. É nela que se esboça a primeira idéia de signo ou representação. É a categoria que generaliza, que põe em movimento.

Diante dessa breve explanação sobre as categorias fenomenológicas estabelecidas por Peirce, vale ressaltar que todo o pensamento do autor em questão gira em torno de tríades. Sendo assim, Peirce estabeleceu uma rede de relações sempre triádicas dos possíveis tipos de signo. Para tanto, levou em consideração as relações que se apresentam no signo e determinou dez tricotomias. Tendo, no entanto, se dedicado ao estudo das três mais gerais, que seriam: a) a relação do signo consigo mesmo, b) a relação do signo com seu objeto e c) a relação do signo com seu interpretante.

Conforme dissemos no início deste tópico, nosso foco está voltado para a segunda tricotomia, mais especificamente para o signo ligado à Primeiridade: o ícone. O ícone é o signo que aparece como simples qualidade na sua relação com o objeto. É o signo das artes, da música, da matemática e da poesia. Na linguagem verbal, o ícone é o signo das onomatopéias. Participando da primeiridade, ele é um quase-signo, uma vez que se dá devido à abstração fenomenológica. Por exemplo, a contemplação das formas das nuvens como se fossem desenhos no céu. Essas formas não representam de fato, elas sugerem imagens. É por isso que o ícone está ligado diretamente à imaginação infantil, pois a criança tem a percepção livre e despojada das coisas, sem julgamento prévio. É, por exemplo, quando Nhinhinha fala em estrelinhas pia-pia (ROSA, 2005, p. 23), jabuticaba de vem-me-ver (*Idem*: 23) ou passarinho verde-pensamento (ROSA, 2005, p. 25).

Um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer

<sup>6</sup> No livro *Uma cantiga de se fechar os olhos...: mito e música em Guimarães Rosa* é destacada a relação entre a primeiridade de Peirce e o substantivo primeiro do título do livro *Primeiras Estórias*.

coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo (PEIRCE, 1999, p. 52).

Peirce dividiu os ícones em ícone puro e signos icônicos ou hipóícones, que se subdividem em imagem, diagrama e metáfora. Interessa-nos, aqui, aquilo que mais se aproxima ao ícone puro, mesmo sabendo-o inexistente<sup>7</sup>. Ou seja, apenas aquela qualidade de sentimento inalisável, que *não é nem mesmo comparável a uma idéia, apenas um flash de incandescência mental, luz primeira de todos os insights* (SANTAELLA, 1993, p.43). O que sublinha a predominância da primeiridade no signo icônico.

Na literatura de Guimarães Rosa, percebemos essa necessidade de se iconizar a escrita. Norval Baitello em *O animal que parou os relógios* nos diz que iconizar a palavra escrita significa resgatar suas origens arqueológicas, destruir-lhe a dimensão pragmática, bem como recuperar sua dimensão mágica, lúdica (BAITELLO, 1999). Seria, ainda, um retorno aquilo que a palavra escrita substituiu: a oralidade.

A iconicidade, portanto, nos proporciona o agora, a presentidade, a qualidade do sentimento. É o signo do que parece ser, signo da sugestão. Para Décio Pignatari (2005), um poema transmite exatamente essa qualidade de sentimento e, mesmo quando parece estar veiculando idéias, ele está transmitindo a qualidade de sentimento dessa idéia. Idéias que devem ser sentidas, experimentadas, e não apenas entendidas e explicadas. Na fala de Ninhinha, a iconicidade manifesta-se na medida em que as palavras ganham presentidade, em que se propõem como verbo evocativo e mágico.

### 3 Linguagem poética

*“Poesia é a loucura das palavras”*

Manoel de Barros

Na obra de Guimarães Rosa, a função poética da linguagem é predominante. O autor busca resgatar, por meio do universo sertanejo, a oralidade e a universalidade da linguagem. “Esse universal e esse experimentalismo são ricos, repetimos, em função poética” (GIMENES, 2006, p.19).

Jean Jaques-Rousseau, em seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, nos diz que “A fala distingue o homem dos outros animais assim como as línguas distinguem as nações entre si” (ROUSSEAU, 2001, p.39). Ainda segundo Rousseau, não foram as necessidades, mas as paixões, que arrancaram as primeiras exclamações do homem: *Não foram nem a fome nem a sede mas sim o amor, o ódio, a piedade ou a cólera que pela primeira vez soltaram a fala dos homens...* (ROUSSEAU, 2001, p. 47). Desta maneira, o autor também nos diz que as primeiras línguas não foram simples ou metódicas, mas cantantes e apaixonadas. *De início só se falou por poesia; só muito tempo depois é que se procurou raciocinar*’ (ROUSSEAU, 2001, p. 49).

Percebemos, em Ninhinha, este ser de linguagem que passa a questionar a si mesmo e ao Outro, por meio da poesia. Talvez por isso não fosse compreendida pelos demais – *Ninguém entende muita coisa que ela fala... Dizia o Pai, com certo espanto*” (ROSA, 2005, p. 67).

Para Roman Jakobson, a predominância da poesia, ou mesmo da função poética, nos textos literários, não é vaga e depende da capacidade de o leitor descortinar a pujança original das palavras capazes de revelar o mundo e seus significados. É preciso, no entanto, que se compreenda o lugar que a função poética ocupa entre as funções de linguagem. Para tanto, vale a pena voltarmos a alguns conceitos que constituem o ato comunicativo. A teoria da informação propõe um esquema que consiste em levar a mensagem de um emissor para um receptor. Para que esse processo ocorra, é necessário que a mensagem seja enviada por um canal e com adequado código – a fim de que a mensagem possa ser compreendida. Essa distância que existe entre emissor e receptor acaba por dificultar o processo de comunicação, pois ocorrem ruídos que distorcem a realidade da mensagem. A estrutura verbal de uma mensagem depende, portanto, da função predominante. Na função poética, há uma propensão sobre a mensagem. Os demais elementos do ato comunicativo – remetente, contexto, contato, código e destinatário – assumem uma posição secundária. Na função poética, o que conta é como se conta e o que encanta, o que re-afirma o sentido etimológico do

<sup>7</sup> Peirce alerta que o ícone puro não tem existência própria e é tão somente imaginável. Não é possível de ser encontrado na natureza nem nos processos comunicativos.

termo “poeta” que vem do grego “*poetisis*” que quer dizer “aquele que faz”. O poeta, fazendo linguagem, recria o mundo, funda-o.

Seres de linguagens que somos, utilizamos a todo instante esse processo de comunicação. No conto “A menina de Lá” destacamos a importância do narrador ao facilitar a conclusão do ato comunicativo, já que há em Nhininha uma suposta afasia que o dificulta.

O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: - ‘alturas de urubuir...’ Não, dissera só: - ‘...altura de urubu não ir.’ O dedinho chegou quase no céu. Lembrou-se de: - ‘jabuticaba de vem-me-ver...’ Suspirava, depois: - ‘Eu quero ir para lá.’ - aonde? - ‘Não sei.’ Ai, observou: - ‘o passarinho desapareceu de cantar...’ De fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo, eu pensava que não estivesse ouvindo; Agora, ele se interrompera. (ROSA, 2005, p. 66).

É importante, no entanto, que fique claro que a função poética não se restringe à poesia. Jakobson (2001, p.128) enfatiza que qualquer tentativa de restringir a função poética à poesia *seria uma simplificação excessiva e enganadora*. Pignatari (2005, p. 17) nos lembra que, para Jakobson, a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contigüidade. Ou seja, quando o paradigma ou eixo de seleção se projeta sobre o sintagma, que seria o eixo de contigüidade ou combinação que liga as unidades semelhantes.

Em frases como “*Ele xurugou?*” (ROSA, 2005, p. 22), “*Tatu não vê a lua...*” (Idem: 22), “*Deixa... Deixa...*” (ROSA, 2005, p. 23), detectamos em Nhininha aquilo que Jakobson denominou como distúrbio da contigüidade. Nas palavras do autor:

Nesse tipo de afasia, deficiente quanto ao contexto, e que poderia ser chamada de distúrbio de contigüidade, a extensão e a variedade das frases diminuem. As regras sintáticas que organizam as palavras em unidades mais altas, perdem-se; esta perda, chamada de agramatismo, tem por resultado fazer a frase degenerar num simples “monte de palavras”(...) A ordem das palavras se torna caótica; os vínculos de coordenação e subordinação gramatical, quer de concordância, que de regência, dissolvem-se. (JAKOBSON, 2001, p. 51).

É interessante notar que Peirce adota os símbolos como signos de contigüidade e os ícones como signos de similaridade. Fazer poesia é transformar o símbolo,

a palavra, em ícone, a figura. (cf. PIGNATARI, 2005, p.17).

É, portanto, quando há essa dissolução do eixo sintagmático que somos levados ao estágio primeiro da fala. Poesia se faz para dizer o indizível. Quando as palavras estão fatigadas em informar, faz-se poesia. Afinal, como nos diz Manoel de Barros, poesia não existe para comunicar, mas para comungar.

## Considerações finais

Fernando Pessoa, no poema intitulado “Horizonte”, nos diz que o sonho é ver as formas invisíveis da distância imprecisa. São necessários, no entanto, sensíveis movimentos da esperança e da vontade.

Utilizamos, neste trabalho, o sonho como objetivo, a vontade como instrumento e a esperança como estímulo. Durante um breve espaço de tempo, permitimo-nos sair do “cá” para seguirmos em busca do “lá”. A travessia, porém, apenas começou. O desejo é que os mesmos sensíveis movimentos que nos levaram a começar essa viagem continuem a nos conduzir por todo o percurso. Parafraseando Riobaldo, *viver é muito perigoso. Carece de ter coragem. Muita coragem.*

## Referências

- BAITELLO, Norval. *O animal que parou os relógios: ensaio sobre comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Das línguas santas*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a192.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GIMENES, Roseli. *A menina de Lacan: um conto rosa*. São Paulo: Scortecci, 2006.
- IBRI, Ivo Assad. *Kosmos Noétos: arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva/Holon, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

- LORENZ, Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 56-64.
- OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Wellington. *Línguas de anjos: sobre glossolalia religiosa*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP: Ateliê, 2005.
- REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar o olhos...: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Lisboa: Estampa, 1981.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP Dossiê Palavra e Imagem*, São Paulo, n. 16, p. 36-51, dez./1992-fev./1993.