SIGNIFICANTE E SIGNIFICADO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Donaldo Schüler

A primeira experiência nova do leitor que se aventura ao *Grande Sertão: Veredas* é a língua. Guimarães Rosa não obedece ao sistema lingüístico dos bem-falantes, nem reproduz o falar do sertão. Sente-se autorizado a criar, em certa medida, o seu próprio instrumento lingüístico. O resultado afasta o leitor habituado a disparar pelas linhas, numa leitura rigorosamente linear, sem penetrar no subsolo das palavras, sem indagar de outras camadas além daquela que lhe descortina a “estória”. O romance de Guimarães Rosa não é endereçado a leitores apressados, nem se rende a quem não está disposto a conquistá-lo. Em *Grande Sertão: Veredas*, a palavra vale como palavra. Não o lê quem não o absorve palavra por palavra em mais de uma leitura. Esta constatação nos propõe alguns problemas em que nos pretendemos demorar. O verbalismo de Guimarães Rosa é um puro artifício literário? *Grande Sertão: Veredas* poderia ser traduzido à linguagem coloquial sem prejuízo? Se os recursos do autor são literariamente válidos, não pertencem antes ao âmbito da poesia? Pretendemos debater estas questões e outras que resultam delas no campo da ciência da linguagem e da estilística.

De acôrdo com Saussure, a palavra ou “signo lingüístico”, apresenta dois aspectos: o significante e o significado. Por significante entende Saussure a “imagem acústica”. O significado não é o objeto exterior ao falante, como até então se pensava, mas é o conceito, a representação mental. Para êste lingüista, “o laço que une o significante ao significado é arbitrário”. Isto é, não há necessidade intrínseca que exija para um determinado significado um certo significante. Seja o significado *homo*, traduz-se nos significantes: homem, hombre, Mensch, man, . . . indiferentemente.

Dámaso Alonso modifica a doutrina de Saussure em dois aspectos fundamentais:

1) – Os “significantes” não se prendem a conceitos e sim a delicados complexos funcionais. Nesta perspectiva, *casa*, por exemplo, não é só a noção como definida no dicionário (conceito puro), mas é uma vivência. Casa para um favelado e para quem mora num palacete tem significados diferentes, e toda uma gama de significados se localiza entre estes dois extremos. E que diferença medeia entre a casa do filho de um lar desfeito e a casa do menino em que a mãe o acolhe com carinho! O ancião diz casa como a criança de 4 anos. O significante é o mesmo; espessos complexos de significado no ancião; na criança, espessura bem menor. Isto interessa ao que recorre à palavra como material de construção artística. O artista não navega nas águas rasas do conceito transmitido, sob pena de não ser artista. O artista explora o inexplorado, desvenda os significados ocultos. E se o sistema lingüístico que lhe foi legado resiste? O sistema sempre resiste. O sistema é o plano em que os homens se comunicam superficialmente, convencionalmente – todas as soluções previstas e sistematizadas. Quer dizer, não se comunicam. Ocultam-se atrás de fórmulas. No momento em que o homem se comunica de verdade, rompe o sistema, substitui o comum pelo único, nasce a poesia. Poesia é o plano da comunicação humana. O poeta é sempre um revolucionário. Sem revelação não há poesia, há ocultação, não revelação, e poesia é revelação. A linguagem de *Grande Sertão: Veredas* se justifica como poesia. No momento em que a palavra dá mais do que o conceito é poesia. Em *Grande Sertão: Veredas*, o significado vai muito além do conceito.

Exemplificaremos o exposto com um caso corriqueiro. Existe na linguagem coloquial a expressão muito usada: estou só. O poeta anônimo que é um homem qualquer, sentiu aquêle só demasiadamente conceitual. Num momento comovido, disse: estou sòzinho. Um diminutivo prêso a um adjetivo! Racionalmente, um absurdo – solidão não tem tamanho. Nem êle quis dizer que sentia a solidão pequena, sentia a grande. E, para expressar isto, usou o diminutivo, num desrespeito absoluto ao conteúdo conceitual do sufixo. Mas a lírica tem outra verdade. Aquêle *zinho(a)* já perdera o significado lógico na palavra mãezinha, dita na infância. Carregou-se do afeto que representa a mãe. Mãe é um conceito (nem sempre),

mãezinha é uma vivência (sempre). O irracional, o emotivo, o poético fez dizer: estou sòzinho.

A linguagem nasce como poesia e se solidifica em conceito. Guimarães Rosa sentiu que “sòzinho” já não significava o que significara no início, o sufixo perdera algo de sua carga poética. Como poeta que é, sentiu necessidade de recriar o que o uso desgastara. Escreve: “E sòzinho não estou”. (p. 24). No romance, quem profere estas palavras é Riobaldo, cangaceiro aposentado, cercado dos jagunços que por êle arriscaram a vida: “E sòzinho não estou”.

Vejamos a outra emenda de Dámaso Alonso ao pensamento saussuriano:

2) – Os laços que ligam significante e significado não são arbitrários na linguagem poética. Só, sòzinho, sòzinhozinho representam vivências diferentes a que correspondem significantes diferentes. Guimarães Rosa, ao dizer *sòzinhozinho*, não alterou a palavra apenas no seu aspecto material, externo; recapturou um sentido que em sòzinho estava-se perdendo. Conclusão: o que trabalha com a palavra pode modificá-la no seu aspecto material (significante), se ao fazê-lo atinge novas camadas significativas (significado).

O significante, sempre em busca de novos significados e a êstes estreitamente ligado, se observa também nas demais criações de Guimarães Rosa. É o caso de todas as expressões pleonásticas: *nosso estado nosso*. O possessivo posposto traduz o conteúdo afetivo, enquanto que o possessivo anteposto tem valor predominantemente conceitual. O mesmo significante em posições diversas tem significados diversos. Há um caso de repetições alucinantes:

“ – Pois é, chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada. Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesmo nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (p. 331).

Palavrório inútil? Ao contrário. As palavras são de Riobaldo, transformado em secretário de Zé Bebelô, escrevendo mensagens às autoridades, denunciando o lugar em que se encontram os sitiados (p. 311). O estratagema de Zé Bebelô é êste: destruir pela força militar o bando que o cerca, único meio de escapar com vida da

posição impossível. Riobaldo executa a ordem, mas sente que se tornou cúmplice de uma ação indigna. Para êle, Zé Bebelo é traidor. Jagunços resolvem êles mesmos seus problemas. Recorrer às autoridades é traição. Ocorre-lhe matar Zé Bebelo. Na hora de agir, fraqueja. A personalidade de Zé Bebelo o imobiliza. Aquêles jorrar de repetições fixa bem o seu estado de espírito. Sente-se incapaz de formular um pensamento claro. Não sabe se não repetir e ampliar a palavra *nada*. Além de exprimir o seu estado de alma, a personagem repete o *leitmotiv* do romance que se anuncia na primeira palavra do romance, a palavra *Nonada*. Riobaldo é seduzido pelo nada, luta e acaba precipitando-se nêle. Não é só uma única vez que vende a alma ao diabo. E, vendida, não a vende de todo.

Já que no tópico das repetições abordamos o *leitmotiv*, é oportuno que o analisemos. Entende-se por *leitmotiv* "os motivos centrais que se repetem numa obra." Nonada (no nada) é o tema musical que estrutura o romance, com uma grande riqueza de variações, do início ao fim. Logo nas primeiras páginas, une-se a *nonada* o motivo: "viver é muito perigoso". Viver é muito perigoso, porque o homem está colocado em todos os momentos à beira do abismo, à beira do *nada* que é sua insistente tentação. O nada se concretiza, tem nome: "o Sujo, o Ocultador, o Cujo, o Tal, o Que-diga, o Não-sei-que-diga, o Que-não-fala, o Que-não-ri, o Que-nunca-se-ri, o Em-gracejos, o Tristonho, o Muito-sério, o Austero, o Danado, o Prêto, o Cão, Satanás. . ." A série é vastíssima. Cada nome corresponde a uma manifestação do *nada*, como êle se apresenta ao espírito do homem, e o motivo ressoa em tôdas as páginas com uma rica e variada orquestração. O diabo, intimamente ligado ao sentido temático de *nonada* (figura como epígrafe do romance - "O diabo na rua no meio do redemoinho"), associa-se à palavra-tema na semântica dos termos com os quais se designa o diabo no decorrer da narrativa: O Que-não-ri, o Que-não-fala, o Que-nunca-se-ri, o Que-não-existe.

A partir daí, compreende-se o não-aparecimento do diabo, quando Riobaldo lhe vende a alma. O que-não-ri não existe. Contudo Riobaldo volta modificado. Está na posse de forças sobrenaturais. Foi tocado pelo mistério. Precipitou-se no abismo à beira do qual se equilibrava com dificuldade. E agora é uma força arrasadora. O que-não-existe é a força oculta que conflagra o sertão. Lutam o

"ruim com o ruim" (p. 18), e se aniquilam. E o Deus-paciência se revela. O campo coberto de jagunços no fim do romance é o nada em que se desgasta o nada. De modo que todo o romance nasce de *nonada* e retorna a êle, num movimento cíclico voltado sobre si mesmo. Significantes nascem sempre carregados de significados novos, até a obra se constituir num significante único de um grande significado. O movimento é da síntese à análise e da análise à síntese.

Ampliações aparentemente pleonásticas estão em quase tôdas as 560 páginas do *Grande Sertão: Veredas* - desendoidecer, desdoirdar (p. 17); antesmente (p. 18); pedacinhozinho (p. 20); me molhou meu cansaço (p. 21); ia-voava (p. 22); fim de fim (p. 22); não, não é não? (p. 25); jãjá (p. 26); de chuva-chuva (p. 27). Não é esta a oportunidade de examinar cada uma das ampliações de Guimarães Rosa. Esta relação brevíssima, colhida ao acaso nas primeiras páginas do romance, mostra a extensão das possibilidades criadoras do romancista. As ampliações de Guimarães Rosa a rigor não são pleonásticas. O enriquecimento do significante está sempre em relação com a revelação do significado. Encaradas de outro ponto de vista, as ampliações e repetições conferem ao romance uma densidade épica que lembra o clima criado, com recursos parecidos, nos poemas de Homero.

A técnica do avolumamento contraponteia com recursos que concentram um máximo de significado num mínimo de significante. Veja-se êste exemplo:

"Mas, em deslua, no escuro feito, é um escurão, que peia e pega." De um lado, prodigalidade: *escuro feito, é um escurão*; de outro, economia: *em deslua*. Os recursos contrários sublinham-se mutuamente. *Em deslua*, coloquialmente diríamos *em noite sem lua*, o significado de quatro palavras concentrado em duas. Carrega-se de valor semântico o morfema *em*. O neologismo *deslua* vale por uma paisagem.

O neologismo em Guimarães Rosa é sempre uma esfinge com um segredo. Nem sempre se tem a ventura de decifrá-lo no primeiro encontro. Mas, uma vez decifrado, perde o seu mistério devorador e revela belezas que compensam o trabalho da decifração.

Não nos demoraremos em particularidades da criação verbal do romancista. Valiosos nesta matéria são os trabalhos de Caval-

canti Proença – *Trilhas no Grande Sertão* e de Augusto de Campos – *Um Lance de “dês” do Grande Sertão*. Abordam aspectos diferentes e se completam. Lembramos apenas as camadas significativas da primeira palavra do romance: *Nonada*. Trata-se de uma superposição de conteúdos semânticos adquiridos por verbomontagem. *Nonada* significa *bagatela*, insignificância. Em *Grande Sertão: Veredas*, o vocábulo é enriquecido de, pelo menos, mais dois significados: 1) Não é nada. O perigo passou. O estampido de uma bala já não anuncia briga de homem. Alvejou-se inofensivamente uma árvore. 2) *No* (preposição com artigo) e *nada* – o homem em face do nada, em luta com o que-não-é.

A leitura já não se faz em uma só direção, linear, como nos textos que estávamos habituados a ler. Acrescentou-se uma nova dimensão: a vertical. O texto obriga leitura em profundidade até se alcançarem tôdas as camadas significativas. Guimarães Rosa deve o recurso ao Joyce de *Finnegan's Wake*. Um exemplo de Joyce, dos mais simples: *once amore* – montagem de *once more* (*mais uma vez* em inglês) e *amore* (*amor* em italiano). Êste recurso é constante em *Finnegan's Wake* e Joyce utiliza um grande número de línguas. Em *Grande Sertão: Veredas* o recurso é incidental e o seu autor se move dentro de uma área lingüística bem menor. No entanto, Guimarães Rosa tem achados felizes. Exemplo: *arrepentinamente* (p. 330) – montagem: *repentinamente* e *arrepender-se*. O arrependimento repentino de Riobaldo foi concentrado num único vocábulo. A criação mais importante nesta técnica é o nome *Diadorim*, estudado por Augusto de Campos no citado estudo. Diadorim é amigo de Riobaldo, a quem êste está prêso por fortes laços afetivos. Esta ligação provoca impulsos por quê Riobaldo sente repugnância, o que o lança no vendaval de sentimentos contraditórios: aproximação e fuga, amor e ódio, prazer e dor. Em muitas passagens do romance, penetram raios de luz no mistério. Diadorim tem repentes de mulher. No fim do romance desfaz-se o mistério. Riobaldo descobre que Diadorim (já morto) é mulher. Explicam-se os sentimentos que perturbavam Riobaldo. O mistério e o conflito que provoca a personagem está simbolizado no nome Diadorim. A desinência não revela o sexo, pode ser tanto masculina como feminina. A primeira sílaba *Dia* é a primeira sílaba de diabo; nela

se simboliza a sedução diabólica que Riobaldo sentia na personagem e o ódio vingativo que alimentava o companheiro. Mas a letra *D* também lembra Deus. Diadorim é também um anjo de guarda que acompanha os passos de Riobaldo e o defende do mal. Na segunda sílaba *adora* se sobrepõe a *dor*. Riobaldo adora Diadorim e a adoração lhe causa dor. Augusto de Campos desmonta o nome assim:

a) Dia adora

im

b) Diá dor

Note-se na elaboração dêste nome, a íntima ligação de significante e significado. O significado é dos mais complexos, é o significado de todo o romance, a luta do homem colocado entre o ser e o não-ser, entre Deus e o diabo. Deus e o diabo, os dois princípios que se excluem, estão materializados na mesma personagem. Esta riqueza de significado vibra em cada fonema do significante. O significante vai revelando o significado nos contextos em que Diadorim se encontra, até à revelação total. O recurso é prenhe de poesia. Dentre muitos, lembramos êste trecho do *Grande Sertão*:

“Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. Hoje, sei. E sei que em cada virada de campo, e debaixo da sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta. Um que é o ramãozinho, é um diabo menino, que corre diante da gente, alumando com lanterninha, em o meio certo do sono. Dormi nos ventos. Quando acordei, não cri: tudo o que é bonito é absurdo – Deus estável. Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos de mim, me vigiava.” (p. 273).

Dizíamos que o contexto de situação vai desocultando o significado simbolizado no significante. Esta passagem tem valor demonstrativo. Riobaldo conta uma experiência sua. Acometido de um sentimento de culpa e de tristeza sai a cavalo, “escapado”. “sem dizer o que a quem”. Esbarra num riachinho, deita e dorme. Interrompe a narração. Põe-se a tecer considerações em torno do diabo. Volta à narração. Acorda com uma surpresa. Profere uma máxima: “tudo o que é bonito é absurdo. Confirma a máxima com uma espécie de juramento: “Deus estável”. E é Diadorim que tem diante dos olhos, como que surgido por encanto. Veja-se a seqüên-

ela: diabo, Deus – Diadorim. Pensa no diabo e em Deus, quem lhe aparece é Diadorim, como que personificando as dúvidas de Riobaldo. O conflito interior de Riobaldo se projeta em Diadorim e nele se materializa.

Guimarães Rosa explora também a sonoridade do significante. Veja-se o último parágrafo do trecho citado:

“Ouro e prata que Diadorim aparecia ali, a uns dois passos diante de mim, me vigiava.”

O timbre *im* de Diadorim ecoa no mim do narrador. A rima, banida do poema, é acolhida pelo prosador, não como artifício, mas como recurso sonoro que funde duas almas. Aqui o significante não representa conceito. É pura vibração sonora. Estabelecida a harmonia, o dueto sonoro se repete nas páginas seguintes:

“O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim.” (p. 275).

Aqui se junta outro som. O pronome pessoal *eu* rima com a desinência de *permaneceu*, cujo sujeito é Diadorim. Surge toda uma orquestração de sons. Ainda um exemplo:

“Diadorim se virou para mim – com um ar quase de meninozinho, em suas miúdas feições. – “Riobaldo, eu estou feliz!...” – ele me disse. Dei um sim completo. E foi assim que a gente principiou a tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates.” (p. 292).

O timbre *im* domina o trecho. A afirmação *sim* é uma anuência completa no significante e no significado. As vibrações claras, primaveris de *im* tornam-se sombrias em vagos *combates*, e a imagem acústica converge na estrutura narrativa.

Guimarães Rosa recorre ainda à palavra como realidade objetiva. Utiliza o espaço gráfico para, com palavras, desenhar uma paisagem:

“O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo.” (p. 272).

O efeito visualizador da enumeração é palpável. O ponto já não marca uma pausa lógica. Visualiza o espaço que separa o agrupamento de bois. Antes dos bois, o espaço vazio; além dos bois, o campo.

A palavra é, por vezes, tão concreta, que Guimarães Rosa a trabalha como se ela fosse a realidade na sua concretude material. Uma fração de minuto é um *mi* de *minuto*. Outro caso:

“A mó de moinho, que, nela não caindo o que moer, mói assim mesmo, si mesma, mói, mói.” (p. 382).

Aqui a reiteração de *mói* dá a imagem acústica do movimento rotativo da mó. As experiências do concretismo foram transplantadas com proveito.

Grande Sertão é romance de fortes características materiais. O estilo de Guimarães Rosa reduz o imaterial a formas plásticas, tangíveis, numa autêntica atitude épica, objetivante. Um dos significados de *mó* é grande quantidade, substantivo abstrato. Mas Guimarães Rosa torna-o concreto, juntando-lhe o sufixo *al*, que estávamos habituados a empregar em substantivos concretos: laranjal, bananal, algodoal. No mesmo esforço de concretização cria *penal* de *pena*, *criminal* de *crime*:

“Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada.” (p. 105).

Os adjetivos *dura*, *quadrada* concorrem para o efeito concreto de todo o período.

Já vimos o *não-ser* concretizado numa sinonímia abundante. Riobaldo exterioriza todo o seu conflito interior e o materializa no *Sertão*:

“Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...*Satanão! Sujo!*... e dêle disse somente – S... – Sertão... Sertão...” (p. 556).

As lutas do sertão tornam-se simbólicas, visualizam o que se passa dentro do homem – luta entre o ser e o não-ser, com a vitória final do ser, do bem, Deus. “Sertão é dentro da gente”, diz Riobaldo. Esta acentuada tendência materializadora está em consonância com o materialismo do narrador, ele só crê no que lhe transmitem os sentidos:

“Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi.” (p. 12).

A sintaxe de colocação é outra surpresa, desde as primeiras linhas:

“Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.”

A gente vinha caminhando confiantemente: tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem... A esta altura já ninguém

aguarda negação. E é então que ela aparece com uma violência brutal: *não*. A força está toda na negação deslocada, reforça o efeito da primeira palavra: *Nonada*.

Outras vezes o período não é concluído:

"Ele era um." (p. 230).

O ponto já não indica fim de uma unidade lógica. É corte de uma fração que poderá ser completada na fantasia do leitor. É um passo além no aproveitamento do anacoluto. Corresponde, quem sabe, à técnica da música de Webern. Razão psicológica são os pensamentos que apenas se esboçam e são cortados por outros antes de se completarem. Estilisticamente é a incorporação do caos.

As inversões, por violentas que sejam, não constituem mero capricho do escritor. Desarticulam o discurso lógico, autonomizam a palavra, visualizam. Os conjuntos seccionados são pequenos, interrompidos sempre por vírgulas e pontos. O fôlego da frase é curto. Tudo isso resulta numa narração rude, bárbara — significante da obra como todo, em íntimo conúbio com o significado guerreiro, primitivo do romance.

Estas observações nos permitem situar-nos frente às teorias lingüísticas de Ferdinand de Saussure e Dámaso Alonso. Saussure afirmava que o significante se prende exclusivamente ao conceito e que a ligação entre ambos é arbitrária. Isto é verdade na linguagem não artística: oficial, comercial, técnica, lógica. Nestas linguagens o significante não importa. É incômodo até. Nelas perturba tudo o que não é conceito. Pensadores atuais esforçam-se em substituir a terminologia filosófica, contaminada por toda sorte de vivências subjetivas, por símbolos de precisão matemática, que sejam unívocos e representem conceitos tão-somente. É o aniquilamento da palavra. A este resultado chegou também a poesia concreta. Pergunta-se se isso ainda é poesia.

Ora, poesia não é fixação de conceitos, é criação. Se poesia fosse exclusivamente conceito e jogo de conceitos, não se distinguiria da lógica; é pacífico que lógica não é poesia.

Para o consumidor de água, o conduto não tem valor em si. Ao consumidor não importa de que modo e de que matéria é feito o cano. Ao consumidor importa a água. O cano só se torna consciente, quando há um defeito na instalação. A posição do homem

diante da linguagem não artística é semelhante. Nela, a palavra tem mero valor instrumental, o significante é absolutamente arbitrário, pode ser *casa*, *house*, *maison* indiferentemente. A palavra, quanto mais é usada, tanto mais se desgasta. Valem conceitos exclusivamente. Nesta esfera funciona a teoria de Saussure.

Na linguagem poética, as coisas se passam diferentemente. A palavra é a matéria prima com que trabalha o poeta. Dentro dela, cria as suas realidades; e as realidades da poesia são complexas como toda realidade. Este é o domínio de Dámaso Alonso. O significado não é só conceito. O poeta não exclui o conceito, não exclui nada. Quanto mais fundo na realidade penetra, tanto mais poeta é. Mas na palavra poética o significado não se reduz ao conceito. É muito mais. Lembramos o nome *Diadorim*. Que riqueza complexa de significados! Todos eles vagamente entrevistados e profundamente vividos. Mas aqui o significante não é só conduto. Valoriza-se integralmente na sua presença material. O mistério todo do significado vibra em cada fonema do significante, onde se desoculta. Na poesia, o significante está consubstanciado com o significado. A palavra nasce como poesia. Função do poeta é recriá-la incansavelmente. Está justificada sua insubordinação ao sistema. O sistema se estrutura em função do conceito. E o poeta não busca apenas o conceito, busca o ser: "poesia é a instauração do ser pela palavra." (Heidegger).

Procuramos mostrar o que a linguagem de Guimarães Rosa tem de poético. Esta aproximação é necessária em se tratando de um autor que plasma a palavra com tanto cuidado. A poesia, no entanto, não anula o romance como romance. As palavras são núcleos de interesse dentro de uma narração que revela um mundo épico com heróis bem caracterizados, com sonhos e decepções, com destinos coletivos e individuais — uma realidade violenta e crua. Guimarães Rosa está na tendência do romance moderno, que introduz na fabulação de cunho realista um lirismo de acentuada beleza, no caminho indicado por Joyce e de modo diverso realizado no Brasil, além de Guimarães Rosa, por José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Érico Veríssimo, entre outros.

Como poeta, Guimarães Rosa, está sempre em conflito com o sistema. O sistema ensina a dizer o já dito, o poeta diz o ainda não dito.

Quem usa a linguagem com liberdade enfrenta dois perigos: o preciosismo e a incomunicabilidade. O preciosista inova pelo prazer de inovar. Atinge a palavra só na superfície. Não revela significados, perturba significantes, que já então nem significantes são, por não significarem nada. A incomunicabilidade gratuita é também puro exercício lúdico. Mas o criador não deve recusá-la, se determinada pela própria natureza complexa, profunda da criação. Neste caso, responsável pela incomunicabilidade é o consumidor. Todo o esforço do criador autêntico está voltado para a comunicação. A obra de arte merece uma resposta correspondente. Compreender a obra de arte é tão trabalhoso como criá-la. Deve-se estar disposto a este "inútil" sacrifício.

Grande Sertão: Veredas tem, no entanto, condições inclusive para se tornar romance popular. *Finnegan's Wake* é um fenômeno muito mais complexo. O romancista irlandês criou uma linguagem, recorrendo a mais de uma dúzia de línguas. Não há possibilidade de entendê-lo sem o auxílio de intérpretes especializados. O romancista brasileiro cria nos domínios exclusivos das possibilidades reais do português. Suas inovações não ultrapassam o que já foi, poderia ter sido, poderá ainda ser. O leitor atento tem possibilidade de conquistar o romance por si só. Suas incursões no latim, no português arcaico, na linguagem erudita, no idioma dos autóctones são aclimatadas e entram no ritmo do falar regional. Riobaldo fala brasileiro. A linguagem do romance é adequada ao narrador modestamente alfabetizado.