



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

INGRED DE LOURDES PEREIRA

ESTILO E LINGUAGEM NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

BELÉM
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

INGRED DE LOURDES PEREIRA

ESTILO E LINGUAGEM NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2012

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Pereira, Ingrid de Lourdes, 1983-

Estilo e linguagem na recepção crítica de *Grande sertão: veredas* / Ingrid de Lourdes Pereira; orientador, Sílvio Augusto de Oliveira Holanda. --- 2012.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2012.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Grande sertão: veredas – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Séc. XX - História e crítica. I. Título.

CDD-22. ed.869.909

FOLHA DE APROVAÇÃO

INGRED DE LOURDES PEREIRA

ESTILO E LINGUAGEM NA RECEPÇÃO CRÍTICA DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: 27/04/2012

Conceito: Excelente

Banca Examinadora

Professor (a): Prof^a. Dr^a. Germana Maria Araújo Sales

Instituição: Universidade Federal do Pará

Professor (a): Prof^a. Dr^a. Maria Neuma Barreto Cavalcante

Instituição: Universidade Federal do Ceará

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador)

Instituição: Universidade Federal do Pará

A invenção para Guimarães Rosa não é um devaneio formal. Não é um capricho ou um luxo desnecessário. Não tolerar neologismo é para ele “negar nominalmente a própria existência”. Como saber o homem sem ter a sua linguagem? A linguagem não está fora do homem, não é uma simples ferramenta a que se possa recorrer. A linguagem está no homem da mesma maneira que um homem está na linguagem. Por isso Jean-Paul Sartre, que é teórico insuspeito da *literatura engajada*, não vacila em nos afirmar que a palavra poética não é *signal*, não aponta para a realidade; é antes uma imagem da realidade, uma *palavra-coisa*. Nós teríamos de entender a *imagem* não como objeto projetado, porém como a constituição do objeto. A *imagem* cria a realidade, é a realidade. Tem razão o autor de *Tutaméia*: somente estando contra a história, a estória conta a história.

(Eduardo Portella)

AGRADECIMENTOS

A Deus, companhia inquebrantável nos momentos de solidão que envolvem a feitura de um trabalho acadêmico;

Ao professor Sílvio Holanda, a mais terna gratidão pela confiança e irretocável orientação; pela delicadeza e segurança em todas as horas;

Às professoras Germana Sales e Neuma Cavalcante, por terem gentilmente aceitado o convite para banca de defesa e pelas considerações que contribuíram sobremaneira para a melhora da versão final;

À professora Socorro Simões pelas acertadas sugestões e comentários feitos no exame de qualificação;

À minha mãe, Maria Venina, como forma de agradecimento, dedico as palavras de Riobaldo: “[p]ara mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava. A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino[a] precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias.”;

Ao Carlos Eduardo, que me surpreende pela maneira como me ama o tempo todo. Eu já disse que preciso de você todos os dias de minha vida?

Às avós Lourdes e Mundoca, *in memoriam*, em quem sempre encontrei um bom conselho em meio a afagos;

A Lígia Araújo e Luciana Alves, amigas-irmãs, pois “amizade dada é amor”;

Aos queridos amigos, Bernadeth Lameira, Camila Gaia e Rodrigo Trindade, com quem posso sempre compartilhar as dores e as alegrias;

A Natalina Okada e Vanilda Sales, mais que colegas de trabalho, conselheiras e incentivadoras;

Aos colegas pesquisadores do grupo EELLIP, que mantêm sempre em movimento a discussão sobre a desafiadora obra rosiana;

Às médicas Laila Morhy e Maria do Rosário Botelho, que possibilitaram, por meio de seus cuidados, a conclusão desta jornada.

A Maria Eduarda, os olhos mais lindos que já
contemplei.

SUMÁRIO

RESUMO	008
ABSTRACT	009
INTRODUÇÃO	010
1. MATRIZES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS - A ESTILÍSTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	016
1.1. Estilística.....	017
1.2. Estética da recepção.....	022
2. O ESTILO NA CRÍTICA ROSIANA: ESTUDOS CLÁSSICOS	027
2.1. Canto e plumagem das palavras.....	030
2.2. Trilhas no grande sertão.....	037
2.2.1. <i>Grande sertão: veredas</i> lido por Cavalcanti Proença.....	039
2.2.2. Mário de Andrade e Guimarães Rosa: artífices da palavra.....	048
2.3. Travessia Literária	053
3. O LEGADO DA ESTILÍSTICA PARA OS ESTUDOS LEXICAIS ROSIANOS	060
3.1. O problema do léxico.....	061
3.2. A representação do universo sertanejo em um vocabulário.....	064
CONSIDERAÇÕES FINAIS	075
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	080

RESUMO

Este estudo pretende examinar a recepção crítica voltada para a análise dos aspectos estilísticos e linguísticos da obra de João Guimarães Rosa (1908-1967). Na década de 1950, durante seu auge, a teoria estilística, principalmente a de origem espanhola, exerceu grande influência sobre crítica literária brasileira. Este evento coincidiu com o impacto do lançamento de duas das mais importantes obras do ficcionista mineiro, *Grande sertão: veredas* (1956) e *Corpo de baile* (1956), em grande parte devido à linguagem, que é um amálgama de popular e erudito e detentora de grande poder de sugestão. Como fruto deste acaso, no mesmo horizonte da obra, surgiram os estudos que formaram a primeira recepção e, entre estes, os que se dedicaram a analisar os diferentes recursos utilizados por Guimarães Rosa para compor o seu sertão-linguagem, o que justifica a adoção da Estilística como método. Inseridos nesta corrente crítica estão os trabalhos que nos servirão de objeto de análise, a exemplo da crítica pioneira de Cavalcanti Proença (1905-1966), *Trilhas no Grande Sertão* (1958), e de trabalhos de outros estudiosos, como Oswaldino Marques (1916-2003), sobre *Sagarana* e outras publicações dispersas, e da professora norte-americana Mary L. Daniel (1936). Estes estudos, embora sejam discutíveis do ponto de vista metodológico, conforme será observado, tornaram-se peças incontornáveis dentro da fortuna crítica rosiana por sua contribuição à elucidação da obra. Um indicativo disso é a existência de trabalhos mais recentes que ainda ventilam categorias consideradas pela Estilística como o léxico, que surge em estudos de Nei Leandro de Castro e Nilce Sant'Anna Martins. Como método utilizado nesta dissertação de Mestrado, lança-se mão da hermenêutica literária formulada por Hans Robert Jauss (1921-1997) com o objetivo de analisar a recepção crítica de uma abordagem específica, a Estilística, e destacar sua relevância para a compreensão da obra de Guimarães Rosa no período imediato à publicação, assim como propor uma confrontação desta recepção com estudos posteriores que se balizam no mesmo campo de análise. Igualmente, objetiva-se evidenciar a importância do leitor para a (res) significação do material ficcional, aqui representado pelo crítico literário, um leitor diferenciado capaz de oferecer propostas interpretativas e guiar a leitura dos leitores comuns.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa. Estilística. Recepção crítica.

ABSTRACT

This master's dissertation aims to examine the critic reception which is focused on linguistic-stylistic aspects of João Guimarães Rosa's (1908-1967) works. During its the best moment on 1950', the Stylistic theory, specially the one of Spanish origins, had greater influence on Brazilian literary criticism. This event matched to the excitement caused by the publishing of two important works by Guimarães Rosa in the same year, *Grande sertão: veredas* and *Corpo de baile* (both are from 1956), that is consequence of its language, which is a fusion of popular and erudite and which has a surprising imaginative power. As result of that coincidence appeared the studies which constitute the first reception and part of them intended to analyze different linguistic resources used by Guimarães Rosa in order to create the hinterland-as-language of his works. The stylistic method accomplishes these objectives and is the basis of studies analyzed on this dissertation, such as Cavalcanti Proença's (1905-1966) pioneering critic study, *Trilhas no Grande Sertão* (1958), and from other essayists as Oswaldino Marques (1916-2003), about *Sagarana* and others diffuses publications, and the American professor Mary L. Daniel (1936-). Although these stylistic studies are open to discussion if we consider the methodological point of view, as it will be observed, they turned out to be classics inside the Guimarães Rosa's critic fortune due to their contribution to the enlightenment of the work. Evidence of what was said is the existence of recent studies that still discusses categories thought over by Stylistics like the lexical, examples are the works developed by Nei Leandro de Castro and Nilce Sant'Anna Martins. As method to the current dissertation, it will be adopted the literary hermeneutic formulated by Hans Robert Jauss (1921-1997), with the purpose of analyzing a specific critic reception (stylistic criticism) and understanding its relevance to the comprehension of Guimarães Rosa's work in a period close to the one it was first published, as well as the intent to make a contrast between the former reception and the latest one that still focuses in the language field. Equally, the dissertation aims to verify the reader's importance to the (re)signification of fictional narrative. The reader is represented here by such a singular kind of reader, the literary critic, who is capable of offering interpretative guidelines in order to support the reading performed by a common reader.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, Stylistics, critic reception.

INTRODUÇÃO

Naturalmente, nas respostas acima, você [Paulo Rónai] só tem o resíduo lógico, isto é, o que pode ser mais ou menos explicado, de expressões que uses justamente por transbordarem do sentido comum, por dizerem mais do que as palavras dizem; pelo poder sugeridor... São palavras apenas mágicas. Queira bem a elas, peço-lhe.¹

(Guimarães Rosa)

A obra rosiana, por sua complexidade, oferece uma gama de leituras, como referiu seu lúcido crítico Antonio Candido, sobre *Grande sertão: veredas*, no ensaio “O homem dos avessos”:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar².

A ficção rosiana, marcada por um sertão plurissignificativo, teve seu valor reconhecido pela crítica, que, desde a publicação das primeiras obras, tem produzido muitos trabalhos com vistas a ampliar a leitura, cujas possibilidades interpretativas e variedade temática desfilam diante do olhar do crítico literário. Agora, passados pouco mais de cinquenta anos da publicação de *Grande sertão: veredas* (1956), a cuja recepção crítica esta dissertação se dedica, uma hercúlea tarefa se erige ante os pesquisadores que se lançam ao estudo da prosa de Guimarães Rosa em pleno século XXI: propor um tema sobre um autor já muito explorado.

Destarte, há que se encontrar um caminho outro para a apreensão da realidade criada pelo autor mineiro. Para dirimir esse impasse, a alternativa vislumbrada foi, então, voltar a visão analítica não mais para o exame do texto literário em si, mas para o modo como a obra foi recebida por aqueles que são dotados de acuidade privilegiada no trato com o material literário e que, por isso, oferecem importantes diretrizes interpretativas, ou seja, os críticos literários.

Como a fortuna crítica sobre a obra do autor de *Sagarana* reúne um número significativo de estudos, conformados nas mais variadas perspectivas teóricas, faz-se necessário um recorte que garanta um *corpus* adequado aos limites de um trabalho acadêmico

¹ ROSA, Guimarães *apud* RÓNAI, Paulo. *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 35-36.

² CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 121.

do porte deste. Assim, optou-se por analisar a recepção crítica circunscrita a um período próximo à publicação de *Grande sertão: veredas*, de 1956, e a uma corrente crítica específica: a Estilística. Além disso, observar-se-á a importância desses trabalhos para a elaboração de léxicos dedicados exclusivamente à obra rosiana, como *Universo e vocabulário do Grande sertão* (1970), de Nei Leandro de Castro, e *O Léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant'Anna Martins. Tal escolha se deu em função da repercussão da linguagem ficcional de Guimarães Rosa no meio literário brasileiro, por ser uma forma de expressão literária inédita, pautada em uma renovação linguística capaz de criar um estilo particular que o distinguiu de seus contemporâneos.

A escrita de Guimarães Rosa provocou, e ainda hoje provoca, sobressalto aos leitores iniciantes de sua obra, que conseguem observar nela características peculiares que tornam a leitura mais intrincada, ainda que não consigam depreender quais fatores determinam esta dificuldade. Percebendo que a linguagem laborada pelo ficcionista mineiro se diferenciava do que se costumava encontrar em obras de outros escritores da literatura brasileira, ainda nas décadas de 1950 e 1960, estudiosos como Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença e Mary L. Daniel se debruçaram sobre a tarefa de pontuar os recursos expressivos e as inovações linguísticas trazidas pela prosa rosiana, com seus neologismos, processos de formação de palavras e rearranjo sintático.

Em meio a outros estudos que se norteiam pela perspectiva da linguagem, os três críticos citados foram selecionados para compor o *corpus* desta dissertação obedecendo a um critério de relevância dentro da fortuna crítica da obra rosiana, haja vista que suas publicações podem ser consideradas seminais para a interpretação da obra de Guimarães Rosa por dois motivos: primeiro, são trabalhos que propuseram uma análise da linguagem rosiana em um tempo cuja dificuldade para compreendê-la era maior, pelo fato de configurar-se, à época, como um aspecto novo e pouco abordado e, segundo, constituem pesquisas que ainda são amiúde consultadas atualmente por quem se propõe a estudar a obra do autor, podendo-se afirmar que ao longo dos anos se tornaram estudos clássicos.

Este segundo motivo torna-se mais relevante se considerarmos, por exemplo, que trabalhos de fôlego sobre a organização do léxico do autor datam a partir da década de 1970, como o livro *Universo e vocabulário do Grande sertão*, de Nei Leandro de Castro, e *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant'Anna Martins, para os quais os estudos prévios de intelectuais como Proença, Marques e Daniel foram fundamentais.

Por se tratar de um estudo de recepção, os pressupostos teórico-metodológicos de suporte são os da Estética da Recepção, articulados pelo teórico da Universidade de

Constança (Alemanha) Hans Robert Jauss (1921-1997). Na teoria estético-recepcional, o leitor, personagem frequentemente abolido da teoria literária, tem papel privilegiado na interpretação do texto ficcional, cujo sentido é atualizado de acordo com o período histórico em que é lido. Pretende-se, assim, reconstituir o horizonte de expectativas do período em que a recepção dos críticos selecionados, vinculados a uma linha de apreciação literária linguístico-estilística, surgiu com a sua contribuição significativa para o desvelamento deste sertão-linguagem. Utilizamo-nos das palavras de Jauss para evidenciar a importância deste tipo de estudo para a história da literatura:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra³.

Além de discutir o método utilizado neste trabalho, cabe destacar também a teoria subjacente ao exercício crítico destes estudiosos, a Estilística, que tem um histórico de importante tradição, quer nos estudos linguísticos quer nos estudos literários, cujo entendimento mais refinado deve ser considerado na feitura deste trabalho acadêmico, para auxiliar na análise a ser realizada do objeto em questão. A apresentação de conceitos que nos serão imprescindíveis, tanto a respeito da Estética da Recepção quanto da Estilística, será feita com mais vagar no primeiro capítulo, eminentemente teórico.

Por ora, basta ressaltar que a Estilística que influenciou a crítica brasileira foi a de origem espanhola, teorizada por Dámaso Alonso e seus discípulos, Amado Alonso e Carlos Bousoño, que a concebem como o estudo da relação entre linguagem e estilo, na qual o estilo é o fator distintivo da produção de um autor, o que a torna única. De acordo com Dámaso Alonso, a Estilística “é a única ciência da literatura possível. Pensemos, mais uma vez, quão prodigiosa é a ‘individualidade’, ‘unicidade’, em virtude da qual o poeta se torna o criador”⁴.

A linguagem utilizada na construção de um texto literário é impregnada pela emoção daquele que o escreve, ou seja, das opções linguísticas feitas deliberadamente pelo autor para atingir a sensibilidade de seu leitor.

Na obra rosiana, o *corpus* é muito vasto para um estudo que considere a perspectiva

³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 35.

⁴ ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976, p. 483. “(...) es la única posible Ciencia de la Literatura. Pensemos, una vez más, cuán prodigiosa es la ‘individualidad’, ‘unicidad’, por la que el poeta es el ‘creador’”. [tradução minha]

supracitada, pois, para dar aos seus textos a conotação desejada, ele se valeu dos mais variados recursos linguísticos e poéticos, criou e recriou a linguagem para dar asas a seu pensamento. Seu regionalismo de valor universal, de raízes filosóficas, metafísicas, psicológicas etc., atinge estas proporções no nível da linguagem, ao fundir a fala regional com elementos eruditos (que comumente fogem ao ambiente rural), arcaísmos, latinismos e uso de palavras estrangeiras das mais variadas línguas, como poliglota que era, conforme escrevera à prima:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração.⁵

Vale ressaltar que, em seus ensaios, os críticos de que nos ocupamos, não raras vezes, atribuem significados a certas construções rosianas e expressam os efeitos por elas causados com base na intuição e em seus próprios conhecimentos, como Cavalcanti Proença, ao discorrer acerca das impressões suscitadas pelas onomatopeias de Guimarães Rosa:

Para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de sons e forma inusitados funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além do necessário. Mas, vencido o primeiro movimento de resistência — esse existe até, e principalmente em leitores letrados — a sensação do novo, do recomposto, do revivificado se impõe e Guimarães Rosa toma conta, quase leva a desejar que a língua seja sempre assim, criadora e liberta de toda peia.⁶

Convém que seja dito que o estudo de uma obra literária não está restrito ao estudo de sua linguagem, ao contrário, ela é o meio pelo qual o autor pode transmitir artisticamente conteúdos ilimitados. Vejamos o caso específico de João Guimarães Rosa, em que há uma multiplicidade de temas passíveis de exame crítico, sendo a abordagem pelo viés do estilo e da linguagem apenas um dos assuntos possíveis.

⁵ “Entrevista: João Guimarães Rosa” – Carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. In: *Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>. Data de acesso: 28/12/2010.

⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 223.

Grande sertão: veredas (1956) pode ser considerado o ápice deste caráter experimental e renovador da linguagem, iniciado dez anos antes em *Sagarana* (1946), que, na época imediata à publicação, recebeu críticas depreciativas como a de Wilson Martins, que afirmava que “sua obra não pode competir com a dos ficcionistas ‘universais’, com os que veem o homem através do indivíduo, os que enriquecem a galeria do humano e do geral, sem cair no pitoresco.”⁷

A argúcia crítica de Wilson Martins não compreende que o sertão não é apenas representado pela linguagem, mas é a própria linguagem. Então, o estudioso insere Guimarães Rosa no mesmo grupo de um Afonso Arinos e um Valdomiro Silveira⁸, sustentando o seu argumento no não reconhecimento de que a obra do autor de *Corpo de baile* tenha rompido com um regionalismo estrito, concluindo, portanto, que seu projeto estético falhou em representar o ambiente rural brasileiro.

O estilo de Guimarães Rosa é, pois, artificial, em dois sentidos: em primeiro lugar, por ser inteiramente inventado por ele, partindo de uma matéria-prima já agora de impossível identificação; em segundo lugar, porque, sendo assim, não corresponde à realidade que, em princípio, devia interpretar.⁹

Ainda que a prosa rosiana nunca tenha sido unanimidade no meio crítico, comentários como esse surgiram em menor quantidade. Ao contrário, a maioria dos trabalhos exaltou o mérito da obra rosiana e nela apontou variados elementos, como as características do discurso oral e surpreendente inventividade nos níveis sintático, rítmico, vocabular, etc., que conferem extrema poeticidade aos textos, mesmo sendo escritos em formato de prosa. Esta característica situa a produção do autor em meio a um gênero híbrido, entre a prosa e a poesia, que Oswaldino Marques, em seu trabalho “Canto e Plumagem das Palavras”¹⁰, intitulou bastante a propósito de “prosoema”.

Os estudiosos, alvos de análise desta dissertação, ainda que com diferenças de abordagem, se dedicaram à tarefa de empreender uma análise estilística a fim de contribuir para o esclarecimento e compreensão da obra do autor de *Corpo de baile*, já que ela é apontada como hermética devido ao seu elevado nível de experimentalismo com a linguagem. Segundo o teórico da Estilística Dámaso Alonso, o papel do crítico é o de esclarecer, ele “é

⁷ MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, v. 2, p. 172.

⁸ Afonso Arinos (1868-1916) e Valdomiro Silveira (1873-1941) foram precursores do regionalismo literário; o primeiro elaborou narrativas sobre os tipos e os cenários do sertão mineiro e o segundo, sobre a vida do caboclo do interior paulista.

⁹ MARTINS, Wilson. *Op. cit.*, p. 178-179.

¹⁰ MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 82-83.

um artista, transmissor, evocador da obra, despertador da sensibilidade dos futuros degustadores. A crítica é uma arte.”¹¹

De acordo com Aguiar e Silva, “as autênticas obras literárias são permanência e fulguração, constituem um diálogo eterno, por entre o fluir dos tempos, entre a alma do criador e a alma do leitor”¹². Esta afirmação sobre as obras literárias, apresentada pelo autor, culmina em um ponto de convergência entre a Estética da Recepção e a teoria estilística, visto que o leitor e o meio externo à obra são contemplados. Jauss relaciona o caráter perene da obra de arte à capacidade que ela tem de assumir novos sentidos, oferecer novas respostas aos leitores ao longo do tempo, na medida em que ele é tomado como uma entidade atuante na construção do sentido de um texto literário e experimentador dos efeitos por ele causados; mas também Dámaso Alonso assevera que não há obra literária sem a mediação do leitor, propondo uma teoria estilística para além da análise fragmentária dos constituintes do texto literário. Dessa forma, a análise da crítica estilística do autor de *Corpo de baile* possibilita o exame das relações existentes entre estas diferentes veredas teóricas no mundo de conhecimento que é o sertão de Guimarães Rosa. Frise-se que, em nossa análise, a Estilística é *corpus*, não metodologia. A intenção é realizar um estudo metacrítico acerca da crítica de orientação estilística praticada, sobretudo, entre as décadas de 1950 e 1960.

Este trabalho é composto de três capítulos integrados de modo a definir o lugar e a importância dos estudos estilísticos para a recepção crítica e interpretação da obra de João Guimarães Rosa. No primeiro capítulo, sob o título de “Matrizes teóricas e metodológicas – A Estilística e a Estética da recepção”, discutir-se-á de forma breve o surgimento e a evolução da Estilística e a orientação teórico-metodológica adotada nesta dissertação: a Estética da Recepção. A relação entre a crítica universitária recém-formada no Brasil, o auge das teorias Estilísticas e a primeira recepção da obra de Guimarães Rosa pelos autores Cavalcanti Proença, Oswaldino Marques e Mary L. Daniel, a partir da década de 1950, será examinada à luz da Estética da Recepção no capítulo 2, “O estilo na crítica rosiana: estudos clássicos”. O capítulo final, “O legado da Estilística para os estudos lexicais rosianos”, tratará do volume lexical produzido pelo engenhoso estilo de Guimarães Rosa, que resultou na elaboração de dois léxicos – *Universo e vocabulário do grande sertão*, de Ney Leandro de Castro, e *O Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins – e de como esses trabalhos ultrapassam os limites estritamente linguísticos e passam a interessar à crítica literária.

¹¹ ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976. p. 204. [...] es un artista, transmissor, evocador de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores. La crítica es un arte. [tradução minha]

¹² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. A Estilística. In: *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973, p. 613.

1 MATRIZES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS - A ESTILÍSTICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A poesia é uma conexão entre dois mistérios: o do poeta e o do leitor.¹³

(Dámaso Alonso)

O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético.¹⁴

(Hans Robert Jauss)

A Teoria Literária encerra em sua história uma boa quantidade de teorias e métodos desenvolvidos a fim de contribuir com a análise e compreensão do fenômeno literário. Ao tratar de tema tão complexo, tais teorias sobrelevam um elemento em detrimento de outros. Há abordagens como a crítica biográfica, proposta no século XIX por Sainte-Beuve (1804-1869), cuja primazia era destinada ao autor da obra literária; outras como o formalismo russo, do princípio do século XX e representada por nomes como Tynianov (1894-1943) e Jakobson (1896-1982), traziam à tona as qualidades intrínsecas do texto, o que se chamou de literariedade; o *New Criticism* de Burke, para o qual a obra literária é autônoma e apenas elementos internos são considerados na análise, e a semiótica de Roland Barthes (1915-1980), que declarou a morte do autor e estabeleceu o texto como prioridade no estudo da obra literária, na segunda metade do século XX, apenas para citar alguns.

Em meio a tantas perspectivas teóricas, há duas que mais interessam para esta dissertação. A primeira é a Estilística, que, genericamente, dá conta da utilização de recursos expressivos utilizados pelo autor para representar ideias de maneira particular. Essa vertente teórica foi concebida primeiramente por Karl Vossler e Leo Spitzer nos primeiros anos do século XX e depois difundida em larga escala pela Escola Estilística Espanhola, sob o comando de Dámaso Alonso, na década de 1950. A Estilística de orientação espanhola teve influência direta nos estudos críticos brasileiros produzidos a partir deste período e repercutiu

¹³ ALONSO, Dámaso *apud* FERNÁNDEZ, Augusto B. *Movimientos literarios españoles en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1964, p. 125.

¹⁴ JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, v. 2, p. 875-876.

na recepção crítica da obra de Guimarães Rosa na época, razão pela qual será discutida neste capítulo.

Em seguida, tratar-se-á das diretrizes da corrente teórico-metodológica que sustentará o exame da recepção crítica acima referida, a Estética da Recepção. Essa abordagem, surgida na segunda metade da década de 1960, tem como principal teórico o alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), que — ao contrário dos seguidores das outras vertentes referidas no início do capítulo — privilegia o papel do leitor, ressaltando sua relação histórica e dialógica com a obra literária, ao romper com o primado do texto nos estudos teórico-críticos de então.

1.1. Estilística

As origens da Estilística remontam à antiga Retórica grega, uma vez que ambas têm como objetivo o estudo da expressividade. No entanto, há uma diferença fundamental na abordagem do tema entre as duas disciplinas. A Retórica, oriunda que é de uma sociedade em que a arte de falar bem era requisito para dirimir impasses e ter participação política dentro da democracia, possuía um caráter prescritivo-normativo sobre as técnicas de argumentação e persuasão; ao passo que a Estilística, como disciplina, data dos primeiros anos do século XX e tem como objetivo precípuo a descrição e a interpretação de recursos expressivos da língua que diferem do uso comum.

Essa definição de Estilística é bastante genérica, já que o termo implica uma vasta discussão a respeito do lugar da disciplina nos estudos de linguagem. Afinal, o estudo do estilo pertence à linguística ou à literatura? Quando se parte do princípio de que o estilo é um uso individual ou partilhado da linguagem por pequenos grupos, isto é, representa uma variação do uso geral, ele tende a ser excluído da esfera de estudos da linguística por comprometer a sistematização dos dados e categorias gerais e, conseqüentemente, a cientificidade dos estudos. Por outro lado, para se analisar uma obra literária do ponto de vista do estilo, é necessário recorrer-se a categorias linguísticas.

Sobre este impasse, Enkvist, em “Sobre o lugar do estilo em algumas teorias linguísticas”¹⁵, constata a ausência de uma teoria completa que dê conta do problema do estilo e defende que a Estilística deve ser tratada como disciplina autônoma, com liberdade para escolher os próprios métodos de acordo com a teoria linguística que melhor se adaptar à

¹⁵ ENKVIST, Nils Erik. Sobre o lugar do estilo em algumas teorias linguísticas. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 277-296.

situação estudada.

A Estilística, desde os primeiros estudos, foi segmentada em uma Estilística linguística e uma Estilística literária. O precursor da Estilística linguística foi o suíço Charles Bally (1865-1947), discípulo direto de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e um dos organizadores do *Curso de Linguística Geral* (1915), livro que constitui a obra basilar da Linguística, enquanto ciência, garantindo a ela autonomia e a definição de objeto e métodos próprios.

Para Saussure, linguagem e língua são conceitos diferentes, embora a segunda esteja contida na primeira. Língua é definida como “a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude de um contrato estabelecido entre os membros da comunidade”¹⁶. Essa língua, de caráter social e coletivo, é o objeto da Linguística proposta por Saussure, que a considera um sistema de signos.

Com isso, surgem outros conceitos de suma relevância para toda a ciência da linguagem engendrada a partir do século XX: o signo e seus constituintes, o *significante* e o *significado*. Ambas são manifestações psíquicas unidas por vínculos associativos: uma perceptível, que é o *significante*, e outra inteligível, o *significado*.

Os termos *significante* e *significado* são adotados para designar o que Saussure chama de *imagem acústica* e *conceito*. Essa terminologia, segundo o linguista suíço, demarca com mais eficiência a relação ao mesmo tempo de oposição e interdependência existente na composição do signo linguístico, assim como resolve a ambiguidade que a expressão *imagem acústica* suscita ao poder ser remetida à articulação de sons pelo aparelho fonador, quando, na verdade, remete a um ato psíquico.

O signo possui, ainda, duas características básicas: 1) O signo é arbitrário, pois não há nenhuma relação entre o conceito (*significado*) e o conjunto de sons que o representa. O *significante* é “*imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao *significado*, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade”¹⁷. Assim, a um *significado* pode ser atribuído qualquer outro grupo de sons, desde que seja uma forma reconhecida e aceita pela coletividade. 2) O *significante* é linear, ou seja, realiza-se com uma extensão temporal na fala, contudo, quando transposto para a escrita, a sucessão de tempo é substituída pela linha espacial dos signos gráficos.

Conforme vimos, a parte psíquica faz parte do objeto da Linguística, mas não em sua

¹⁶ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. A. Chelini et al. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 22.

¹⁷ *Idem. Ibidem*. p. 83.

totalidade, já que “o lado executivo fica de fora, pois a sua execução jamais é feita pela massa; é sempre individual e dela o indivíduo é sempre senhor; nós a chamamos de fala (*parole*)”¹⁸. Pelo fato de que a Linguística busca definir princípios gerais da língua e considerar que esta só está completa na coletividade, a fala não pode fazer parte de sua área de atuação, pois as expressões individuais não contemplam todas as possibilidades de uma língua. Da mesma forma, estão excluídas a língua literária, entendida como manipulação artificial da língua para fins estéticos, e as formas dialetais, que são variações incapazes de afetar a língua em seu cerne.

Todo esse preâmbulo didático exposto acerca do *Curso de linguística geral* serve para situar em que contexto teórico Bally concebeu a sua Estilística, no *Tratado de estilística francesa* (1909), pois esta se fundamenta nos pressupostos da teoria linguística de Saussure.

O objeto da Estilística é assim definido por Bally: “A Estilística estudará os fatos de expressão da linguagem organizada do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, ou seja, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e pela ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade”¹⁹.

Essa delimitação decorre da ampliação do que Saussure entende por *significado*, ao postular que este exprime também afetividade e não apenas conceito. Todavia, essa nova possibilidade ainda circunscreve-se ao sistema da língua, ou seja, está limitada a descrever a utilização de recursos expressivo-afetivos dos usos consagrados pela comunidade.

Concretamente, Bally desenvolveu uma Estilística particular, ou da língua, preocupando-se por definir as conexões entre as formas de expressão e do pensamento, assim como a determinação que vem imposta sobre determinadas formas de expressão devido ao sistema linguístico e ao grupo que o usa. Assim, Bally separa a ciência da linguagem em dois ramos: a Linguística, que estuda a língua enquanto sistema de signos intelectivos, e a Estilística, responsável pelo estudo da língua como sistema de signos afetivos.

De orientação positivista, assim como Saussure, Bally compreende que o indivíduo não cria linguagem ao falar, mas utiliza o código linguístico imposto pela comunidade. Por não se configurar como um ato espontâneo, mas uma expressão idiossincrática carregada de intenções estéticas, a língua literária mais uma vez é preterida enquanto objeto de análise.

A Estilística literária surgiu a partir dos estudos de Karl Vossler (1872-1949) e Leo Spitzer (1887-1960) o que Guiraud denominou “Estilística genética”, que aprecia o estilo em

¹⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. A. Chelini et al. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 21.

¹⁹ BALLY *apud* LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 85-86.

seu processo de criação pelo artista. Nesta acepção, o texto não é somente a manifestação individual e concreta, mas um fenômeno determinado pela personalidade do autor, como uma representação da alma. A Estilística destes teóricos sustenta-se em outro horizonte metodológico e ideológico, o idealismo de Benedetto Croce, para quem o poético reside no plano das ideias e é impossível de ser expresso na totalidade pela linguagem.

Spitzer e Vossler aliaram, a uma base teórica linguístico-filológica, a percepção do valor estético das obras sobre as quais se ocupava, além de um conhecimento vasto sobre a literatura de seu tempo e de outras épocas. Para os autores, o estilo é considerado como expressão individual, um desvio da norma motivado por uma alteração de seu estado psíquico e espiritual.

Apesar de essa Estilística valorizar em excesso os elementos estilísticos como um reflexo da personalidade criadora, pode-se afirmar que há a introdução de um elemento novo – o autor – como componente importante na comunicação literária, em relação a concepções que têm na obra o único objeto digno de interesse. O princípio de que o estilo e os fatos psíquicos ou da biografia do autor são indissociáveis é problemático e de pouco interesse para os estudos literários, uma vez que o texto é estudado prioritariamente como maneira de se chegar à personalidade e aos estados mentais do autor.

Em 1950, Dámaso Alonso publica *Poesia Espanhola*, no qual se contrapõe, assim como o fez Spitzer, ao historicismo positivista e suas histórias literárias impessoais, que põem lado a lado obras insignificantes e obras-primas. Vale mencionar que essa será a mesma queixa apresentada por Jauss anos mais tarde, como será destacado adiante, em relação às histórias literárias. Ambos concordam que deve haver um critério de valoração para as obras, mas assumem posturas teóricas diferentes. Enquanto Jauss propõe a reabilitação da história sob um novo procedimento metodológico, Alonso entende a obra como “ahistórica”, quer dizer, é eterna, dotada de uma intuição expressiva que é captada pela intuição do leitor.

Como parte dessa oposição ao positivismo, Alonso retoma em sua obra o conceito saussuriano de signo linguístico e de seus componentes, já discutidos neste capítulo. Sem ambicionar desprestigiar o mestre genebrino, cuja importância reconhece para a evolução da Linguística, Alonso intenta expandir a ideia de signo. A maior contribuição dessa acepção é a definição de significados e significantes parciais, quer dizer, uma mesma imagem acústica pode representar mais de um conceito, como ocorre, por exemplo, na metáfora; da mesma forma como uma mesma imagem acústica pode transmitir intenções diferentes de acordo com o tom, a intensidade e a velocidade da voz.

Outro aspecto questionado por Alonso é a arbitrariedade do signo, pois, segundo ele, a

linguagem utilizada na construção de um texto, literário ou não, é impregnada pela emoção daquele que o escreve, ou seja, as opções linguísticas feitas deliberadamente pelo autor/falante para atingir a sensibilidade de seu leitor/ouvinte.

Dámaso Alonso, em *Poesia Espanhola*, volume dos mais representativos da Escola Estilística Espanhola, relaciona três níveis de conhecimento do texto literário que são relevantes para este estudo, a saber:

Conhecimento do leitor empírico como pressuposto básico para os outros níveis de conhecimento, pois a ele se destina a obra literária e esta, em contrapartida, recebe como resposta uma interpretação feita à luz da intuição:

O primeiro conhecimento da obra poética é, pois, o do leitor, e consiste em uma intuição totalizadora, que, iluminada pela leitura, vem a reproduzir a intuição totalizadora que deu origem à obra, ou seja, a de seu autor. Este conhecimento intuitivo adquirido pelo leitor de uma obra literária é imediato, e tanto mais puro quanto menos elementos estranhos se tenham interposto entre ambas as intuições.²⁰

Conhecimento burilado pelo crítico, leitor diferenciado e dotado de maior capacidade de intuição, a ele compete expressar uma avaliação sobre a obra e guiar os leitores:

Vemos como este conhecimento segundo se diferencia também do primeiro, do peculiar ao leitor, em que transcende a mera relação da obra e se converte em uma pedagogia: o crítico valora a obra e o seu juízo é guia para os leitores. Não pode haver crítica sem uma intensa capacidade expressiva. Já dissemos que a intuição estética é, em si, inefável: o crítico, portanto, a expressa criativamente, poeticamente.²¹

O terceiro nível corresponde ao conhecimento estilístico, ou seja, um conhecimento sistemático acerca da linguagem constituinte do texto literário, que visa a desnudar os fatores de sua peculiaridade. Contudo, este conhecimento está fadado ao fracasso, conforme o próprio autor adverte-nos, dada a impossibilidade de reduzir a linguagem literária a termos científicos, em outras palavras, isenta da ação da intuição:

²⁰ ALONSO, Dámaso. *Poesia española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976, p. 38. El primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dió origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones. [tradução minha]

²¹ *Idem, Ibidem*. p. 204. Vemos cómo este conocimiento segundo se diferencia también del primero, del peculiar al lector, en que trasciende de la mera relación de la obra y se convierte en una pedagogía: el crítico valora la obra, y su juicio es guía de lectores. No puede haber crítica sin una intensa capacidad expresiva. Ya hemos dicho que la intuición estética es, en sí, inefable: el crítico, pues, la expresa creativamente, poéticamente. [tradução minha]

Partimos, portanto, para o conhecimento científico do fato poético, Quixotes conscientes de antemão de nossa derrota. Temos muitos fenômenos que analisar, muitas normas poderemos induzir. Não penetraremos no mistério. Porém, podemos limitá-lo, extrair da confusão de sua atmosfera muitos fatos que podem ser estudados cientificamente.²²

No artigo “Táticas dos conjuntos semelhantes na expressão literária”, Dámaso Alonso analisa, em um grupo de poemas, sobretudo do barroco espanhol, as formas de ordenação de conteúdos similares, que ele classifica em correlação (parataxe) e o paralelismo (hipotaxe)²³. Em suas observações, o autor conclui que a ordenação paralelística, como representação de conteúdos semelhantes, ocorre com maior frequência em poemas de cunho popular, ao passo que a correlação surge como resultado de maior elaboração intelectual, sendo considerada, portanto, uma expressão artística mais completa e refinada.

Alonso afirma ser possível enquadrar um vasto campo literário em um rigoroso sistema, o que pode atribuir caráter científico ao estudo. Entretanto, reconhece que “no cosmo da Literatura (ou seja, da poesia em seu sentido mais geral), há, infelizmente, enormes zonas nas quais, cremos, nunca será possível uma sistematização exata. É que a poesia é um complexo dos materiais mais distintos, físicos e espirituais.”²⁴

Ao esquematizar e atribuir fórmulas a construções poéticas de determinado momento, é inegável a contribuição da Estilística à teoria literária no sentido de evidenciar como produções de um mesmo período podem guardar semelhanças entre si. Há que se observar, no entanto, que a análise do elemento poético e da interpretação em si mesma tendem a ser relegadas a segundo plano em função da preocupação em conferir cientificidade aos estudos estilísticos.

1.2. Estética da Recepção

As bases da Estética da Recepção foram lançadas por Hans Robert Jauss (1921-1997), em 1967, em uma aula magna proferida na Universidade de Konstanz, na Alemanha, como fruto de 12 anos de pesquisas. Na palestra, intitulada *O que é e com que fim se estuda a*

²² ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976, p. 400. Partimos, pues, hacia el conocimiento científico del hecho poético, Quijotes conscientes de antemano de nuestra derrota. Muchos fenómenos tenemos que analizar, muchas normas podremos inducir. No penetraremos en el misterio. Pero sí podemos limitarlo, extraer de la confusión de su atmósfera muchos hechos que pueden ser estudiados científicamente. [tradução minha]

²³ *Idem*. Táticas dos conjuntos semelhantes na expressão literária. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 297-317.

²⁴ *Idem*, *Ibidem*. p. 313.

história da literatura?, Jauss critica o tratamento destinado à história literária pela teoria da literatura e questiona os métodos tradicionais de ensino adotados pelo sistema universitário europeu àquela altura. Apresenta, ainda, as sete teses resultantes de sua pesquisa e uma revisão teórica de autores que tiveram influência sobre suas reflexões. Esta conferência teve as ideias ampliadas e foi publicada, no ano de 1969, sob o título de *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

Para desvencilhar a história da literatura do sistema de compêndios sobre vida e obra de autores e de formação de cânones com textos literários do passado, tão por ele criticados, Jauss enceta uma renovação aos estudos literários indicando outros direcionamentos para a teoria e história da literatura. Nessa perspectiva, a história, assim como a experiência literária e o público leitor, passam a ser reputados como categorias fundamentais: “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.”²⁵

O pensador de Konstanz ressalta que estes aspectos foram de pouca importância para vertentes como a formalista e a marxista da teoria literária, nas quais a prioridade era conferida ao autor e à obra. Porém, Jauss apropriou-se criticamente das contribuições destas abordagens e discutiu as inconsistências existentes para, então, apresentar suas proposições, revelando-se um estudioso extremamente didático. Assim, desnuda o conceito de leitor do Formalismo e do Marxismo, nos quais este é apenas um elemento inerte, ora distinguindo formas e evidenciando procedimentos para leitura do texto literário, como no primeiro, ora caracterizado como membro de determinado estrato social inserido em uma sociedade classista, como no último, mas nunca como sujeito ativo no processo literário.

Ao se opor às metodologias expostas, Jauss propõe outra em que a obra literária é considerada em duas dimensões, a estética e a histórica, e concilia-se com o leitor em uma relação dialética de mútua influência no ato da recepção. O caráter estético está intimamente ligado à noção de valor, por meio da comparação com outras leituras; já o caráter histórico se deve à maneira como uma obra é compreendida pela recepção no momento de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. Nas palavras de Jauss:

Para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o

²⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Isso é necessário a fim de se discernir como a expectativa e a experiência se encadeiam e para se saber se, nisso, se produz um momento de nova significação.²⁶

O último enunciado da citação remete àquela que é a terceira tese da publicação inaugural da Estética da recepção, que traz à baila a noção de valor determinada pela fusão de horizontes entre o público e a obra no ato da recepção. Assim, tanto maior será a valoração atribuída à obra quanto maior for a ruptura ou sensação de estranhamento causada no leitor. A relação entre recepção e efeito se concretiza no acréscimo ao conhecimento prévio do leitor durante a leitura, resultando em um novo horizonte e, conseqüentemente em um novo sujeito.

O estudo da leitura como um processo que envolve autor, obra e leitor como categorias intrínsecas, articulando o texto, ao mesmo tempo, como um produto do autor e também do leitor; considerando o momento histórico no qual o leitor está inserido e condicionando a existência da obra literária quando esta é atualizada por meio da leitura.

A inter-relação entre esses elementos no método de análise da Estética da Recepção encerra uma profunda raiz fenomenológica, ao não separar o sujeito e o objeto, isto é, postular que literatura e leitor são conceitos indissociáveis. A obra literária só constitui-se como tal quando vivenciada e experimentada esteticamente pelo seu destinatário, sem esta comunicação não há arte, pois este é um valor atribuído por quem interage com ela.

A Estética da Recepção também é tributária da hermenêutica de Hans Georg Gadamer (1900-2002), que ampliou a participação do leitor ao afirmar que há a possibilidade de emergir novas leituras para um texto do passado, dependendo da sua posição histórica e de experiências prévias. De Gadamer também é a definição da lógica da pergunta e resposta, segundo a qual um texto corresponde à resposta para uma pergunta e só pode ser interpretado quando se identifica qual é essa pergunta. É tarefa do leitor, então, reconstituir qual a pergunta para a qual o texto constitui uma resposta.

Embora questione a ideia de superioridade do clássico desde sua origem, apresentada por Gadamer em *Verdade e Método* (1960), por contradizer a noção de que o sentido da obra literária se constrói progressivamente a cada nova recepção, Jauss garante que sua proposta não lograria êxito sem a definição de Gadamer de que:

²⁶ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 49-50.

A hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico.²⁷

A relevância de uma manifestação artística se consolida na história da literatura de acordo com a sua capacidade de renovação de sentido ao ser apreciada por leitores de diferentes épocas. A obra provoca um efeito no leitor, e este, por sua vez, dará vida à obra e com ela dialogará.

Na *Pequena apologia da experiência estética*, de 1972, Jauss confronta a *Teoria Estética* (1970) de Theodor Adorno (1903-1969), para quem o deleite diante da obra de arte é completamente expurgável em detrimento do olhar analítico, ao tematizar a experiência estética como um ato que envolve, simultânea e indissociavelmente, um princípio de prazer e outro de reflexão. A arte é dotada de funções comunicativas e transgressoras que são expressas no ato da experiência estética, constituída por três categorias, a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*, consideradas autônomas, não hierárquicas e complementares, assim definidas pelo teórico na segunda tese da obra citada:

A libertação por meio da experiência estética pode efetuar-se em três planos: para a consciência produtiva, ao engendrar o mundo como sua própria obra; para a consciência receptiva, ao aproveitar a possibilidade de perceber o mundo de outra maneira e, finalmente, – e deste modo a subjetividade se abre à experiência intersubjetiva – ao aprovar um juízo exigido pela obra ou na identificação com as normas de ação delineadas e que posteriormente terá que determinar.²⁸

Na *poiesis*, o primeiro estágio, o leitor desfruta de um prazer imediato pela sensação de pertencimento ao mundo no momento em que atua sobre a obra de arte de forma imaginativa e sobre ela constrói representações mentais, sentindo-se como um co-autor. A *aisthesis* aguça os sentidos para além da rotina, estimula a percepção do leitor acerca do mundo que o rodeia e tende a renová-lo e ampliá-lo a partir do efeito provocado pela exposição à arte. Por fim, a *katharsis* corresponde à função social da arte e à maneira pela qual o leitor é levado a

²⁷ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 56.

²⁸ *Idem*. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 40. La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva–, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar. [tradução minha]

modificar suas convicções e sua práxis. Por meio da experiência estética, o leitor é levado a desvincular-se de interesses práticos e é alçado a um outro nível de identificação com a manifestação artística.

2 O ESTILO NA CRÍTICA ROSIANA: ESTUDOS CLÁSSICOS

O romancista brasileiro [Guimarães Rosa] utiliza a língua não como um instrumento anterior, apto a traduzir um mundo de antemão dimensionado, e sim como uma espécie de linguagem em estado nascente, que retoma a *poiesis* da língua portuguesa, incidindo sobre as estruturas efetivas e as possibilidades latentes do idioma. É o contrário da língua objeto, do realismo puro, a língua sujeito, do realismo poético.²⁹

(Benedito Nunes)

A partir de 1950, a crítica literária no Brasil começou a tomar novos rumos. Os primeiros intelectuais formados na recente universidade brasileira³⁰ tomaram consciência da função da crítica para a produção literária, como uma atividade que visa a analisar e valorar as obras a fim de colaborar para a formação de um público. Esse foi o momento do ocaso da crítica impressionista, como a de Sílvio Romero e José Veríssimo, e o início do desenvolvimento da crítica como atividade autônoma, balizada por normas e critérios próprios, o que ocorreu em diferentes linhas: a Estilística, o *New criticism* e o Formalismo, por exemplo.

Foi em meio a esse contexto que a obra do ficcionista mineiro João Guimarães Rosa apareceu pela primeira vez, em 1946, com a publicação de *Sagarana*, instaurando um estilo único no cenário literário brasileiro, causador de uma revolução em nossas letras ao forjar uma nova maneira de fazer literatura, que ocorre por meio de um projeto estético que prima pela intensa recriação linguística e por uma condensação de temas capazes de elevar o que há de regionalismo em sua obra a um patamar universal. Nas palavras de Antonio Candido³¹, o pitoresco acaba sendo ele mesmo relegado à condição de acessório no conjunto da produção literária de Guimarães Rosa. Esta densa matéria literária tem instigado, desde seu contexto original até a atualidade, grande quantidade de pesquisadores a esmiuçar as diversas possibilidades temáticas oferecidas pela obra do autor de *Primeiras Estórias*.

A renovação linguística e literária empreendida por Guimarães Rosa iniciou com *Sagarana*, em 1946, ainda que fortemente vinculada a uma tradição regionalista, que pode remontar ao Romantismo, com os romances regionais de José de Alencar e Visconde de

²⁹ NUNES, Benedito. “A Rosa o que é de Rosa”. *O Estado de São Paulo*, 22 de março de 1969.

³⁰ A Universidade de São Paulo (USP), criada em 1934, foi a primeira a adotar o conceito que caracteriza a universidade moderna, ou seja, aquele que agrega ensino, pesquisa e extensão.

³¹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 121-139.

Taunay, e ao Romance de 1930, do qual fazem parte Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, por exemplo. Talvez, por esse motivo, não tenha merecido a devida atenção por parte da crítica. Somente dez anos mais tarde, em 1956, surgem *Corpo de baile*³² e *Grande sertão: veredas*, este último que se tornou o expoente máximo do estilo de elaboração literária do autor mineiro com a narração ininterrupta do ex-jagunço Riobaldo ao longo das mais de quinhentas páginas do livro. Com estas duas publicações de 1956, há a consolidação de seu estilo, que é constituído desde recriações linguísticas à reelaboração e inserção de ideias filosóficas no enredo das narrativas e na voz de personagens sertanejos. A dificuldade deste emaranhado linguístico funcionou como força motriz que impulsionou os estudiosos rumo à análise da obra no tocante à linguagem que a constitui.

A crítica estilística foi uma das primeiras vertentes a propor hipóteses interpretativas para a obra do escritor mineiro com base em tais elementos, nas décadas de 1950 e 1960. Para que possamos melhor analisar o papel da crítica estilística neste período, à luz da Estética da Recepção, é mister que se reconstitua o horizonte de expectativa da crítica literária neste contexto. De acordo com Jean-Yves Tadié:

A obra implica um “horizonte de expectativa literária”, função dela mesma, de seu efeito resultante, e um segundo horizonte, social, que tem a ver com o “código estético” dos leitores. Esses começam a entender o texto por meio do primeiro “horizonte”; porém, introduzem na sua análise, concretizam numa significação atual um diálogo com sua própria compreensão do mundo, ela própria determinada pela sua sociedade, sua classe e biografia.³³

Partindo da ideia acima, de que o horizonte de expectativa social está relacionado à recepção de uma obra pelo público leitor, o horizonte da época de maior difusão da Estilística é caracterizado como um momento no percurso da crítica literária em que começaram a surtir efeito as tentativas de superação de uma apreciação meramente impressionista do texto. O critério excessivamente subjetivo da crítica impressionista comprometia sua credibilidade e havia, neste período, um esforço por parte dos estudiosos para atribuir validade científica à crítica literária, que foi possível pela crítica estilística, ainda que sem abandonar o aspecto afetivo no exame do texto literário. A respeito disso, Oswaldino Marques afirma:

Acreditamos que quanto menos se recorra ao psicologismo vulgar, principalmente com o intuito de estabelecer a biotipologia do escritor, mais a

³² Publicado em 1956, *Corpo de baile* é um conjunto de sete novelas, inicialmente divididas em dois volumes, de tom intimista e poético e cuja unidade continua a ser debatida por estudiosos da obra de Guimarães Rosa.

³³ TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand, p. 190.

crítica literária ganhará em rigor e em seriedade, aproximando-se do seu alvo que é transformar-se numa axiologia, numa técnica de fundação de valores.³⁴

A teoria estilística espanhola, bastante em voga a partir da década de 1950, com a publicação do livro *Poesia Espanhola*, de Dámaso Alonso, atribuiu ao crítico um papel fundamental na compreensão do texto literário. Segundo o autor, o crítico é dotado de maior capacidade intuitiva que o leitor comum, portanto cabe a ele guiá-lo e fornecer-lhe possibilidades interpretativas.

Com relação à Estética da Recepção, vale mencionar que o leitor adquire posição central no processo interpretativo da obra literária e ela, por sua vez, só é entendida como objeto estético quando está em interação com o leitor por meio do ato da leitura. O método estético-recepcional, conforme enfatizado no capítulo anterior, é histórico e tem como meta o exame da recepção em diferentes pontos do tempo. Jauss, ao conceituar a recepção, refere-se a dois tipos sob os quais a obra literária poderá ser compreendida:

De um lado [a recepção pretende] aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, do outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.³⁵

Desta forma, optou-se por focar no trabalho um tipo de leitor em particular, que é o crítico literário, sobretudo os estudiosos Oswaldino Marques, Manuel Cavalcanti Proença e Mary L. Daniel, selecionados a título de delimitação de *corpus*, no período imediato à publicação da obra *Grande sertão: veredas*. No trabalho que tentaremos empreender, com base na análise comparativa dos estudos dos três críticos supracitados, procuraremos evidenciar as semelhanças e diferenças em suas abordagens, que tanto contribuíram para a recepção crítica rosiana.

³⁴ MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 80.

³⁵ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 46.

2.1. Canto e plumagem das palavras

Oswaldino Marques³⁶ - poeta, dramaturgo, ensaísta, tradutor e professor - nasceu na cidade de São Luís, capital do Maranhão, em 17 de outubro de 1916. Desde muito jovem, começou a frequentar uma roda de intelectuais, da qual fazia parte o crítico Franklin de Oliveira e o escritor Josué Montello. Desse grupo, surgiu a Sociedade Literária Cenáculo Graça Aranha, que movimentou o meio artístico e literário de São Luís com ideias da vanguarda modernista, do qual era colaborador escrevendo artigos e poemas.

Após concluir os estudos primários, em 1937, transferiu-se para o Rio de Janeiro e ingressou na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Trabalhou como tradutor de francês e de espanhol na revista *Pan* e começou a se interessar por música, pintura e teatro. Esse período é marcado por suas primeiras incursões no campo da crítica. Publicou seu primeiro artigo literário no *Boletim da Casa do Estudante*.

Grande parte de sua produção foi dedicada ao estudo de Língua Inglesa, tendo traduzido obras de grandes nomes da literatura inglesa e americana como William Blake, T. S. Eliot, Walt Whitman e Mark Twain. Em 1946, a editora José Olympio publicou o seu livro *Poemas Quase Dissolutos* e a tradução dos *Cantos de Walt Whitman*, com prefácio de Aníbal Machado. Firmando-se como escritor, manteve uma carreira prolífica, escrevendo ensaio, teatro, poesia e traduzindo, mas a arte que acolheu com mais entusiasmo foi a música clássica, que pesquisou até a sua morte em 2003.

Foi professor e chefe do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de Brasília (UnB). Em 1970, viajou para os Estados Unidos, após ter os direitos cassados durante o regime militar, a fim de lecionar Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Wisconsin, em Madison, onde ficou por cinco anos e atingiu o mais elevado patamar da carreira de professor universitário daquele país, membro do senior staff.

No campo da crítica – aspecto de maior interesse deste trabalho -, é autor de destacados estudos como *O laboratório poético de Cassiano Ricardo* (1962) e “Canto e plumagem das palavras”, acerca da obra de Guimarães Rosa.

Neste ensaio propõe uma análise estilística, no que diz respeito ao aspecto léxico, dos contos de *Sagarana* e das publicações esparsas de João Guimarães Rosa “Com o vaqueiro Mariano”, que se encontra publicado em *Estas Estórias* (1969), “Pé-Duro, Chapéu-de-Couro” e “Aquário”, ambas reunidas posteriormente em *Ave, Palavra* (1970). Frise-se que o ensaio já

³⁶ Para mais informações biográficas e bibliográficas a respeito do autor, consultar página na internet cujo link segue: <http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/30/Pagina375.htm>

se encontrava concluído quando as obras *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* foram publicadas, razão pela qual não são contempladas no estudo. O trabalho examina os processos de afixação e invenção de palavras utilizados pelo autor de *Grande sertão: veredas*, na tentativa de elucidar o emprego de tais recursos e atribuir um juízo de valor à obra rosiana.

O fato de o ensaio versar sobre aspectos formais da obra poderia gerar a interpretação de que se trata de um trabalho eminentemente estruturalista, o que não seria completamente falso afirmar, mas que serviria de motivo para críticas no que concerne à diferença entre o encaminhamento teórico seguido pelo autor e o que é desenvolvido efetivamente na análise. Oswaldino Marques, todavia, nos esclarece que o elemento estrutural faz parte de seu método em virtude da própria natureza do *corpus* – o léxico –, sem, no entanto, restringir-se a uma leitura fechada da obra ao considerar a máxima bousoñiana de que a criação literária é um produto resultante da relação entre autor e sociedade, entre o eu individual e o eu social. Nas palavras de Oswaldino Marques:

Se, de moto próprio, porém, nos empenhamos no deslindamento das questões tópicas, posicionais, do valor — indicar *onde* este se encontra alojado e elucidar *por que* uma obra é qualitativamente boa ou má — então a tônica tem que recair nas suas componentes estruturais, sem se perder, todavia, de vista a natureza heterotélica da crítica.³⁷

No ensaio em questão, datado de 1956, além do exame detalhado de aspectos da obra rosiana, observa-se o cuidado do autor em não perder de vista a discussão teórico-metodológica no âmbito da crítica literária, visto que, conforme já exposto neste trabalho, a década de 1950 é considerada um momento decisivo nos rumos da crítica, que passava por uma transição da crítica de rodapé de jornal para a crítica universitária. Nesse sentido, Marques critica abertamente o padrão crítico predecessor:

É inadmissível e depõe contra os nossos brios de nação já possuidora de mais de uma dezena de universidades, que continuemos a considerar a literatura como o “sorriso da sociedade”, na enjoativa definição desse trêfego dileitante que foi Afrânio Peixoto. As nossas letras, principalmente na ficção e poesia, já ultrapassaram de muito a fase de recreação inconsequente, mas a nossa crítica, entre uma pitada de rapé e uma mesura que lhe põe bem em realce os sapatos afivelados, persiste em mirá-las, por trás dos seus *lorgnons*, como uma atividade palaciana.³⁸

³⁷ MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 80-81.

³⁸ *Idem. Ibidem.* p. 117-118.

Considerando-se que a recepção crítica de Marques foi contemporânea à publicação das obras de Guimarães Rosa, há que se destacar duas variáveis para este estudo de recepção: de um lado, a novidade que a obra representa naquele contexto, com todas as dificuldades e resistências impostas pelo horizonte inovador da obra; de outro, o próprio horizonte de expectativas da crítica, que passava por um momento de ênfase nos aspectos intrínsecos do texto, que encontrou na obra rosiana, com sua complexidade linguística, um campo vasto para as incursões estilísticas, que era o que de mais moderno havia na teoria literária à época.

No entanto, em meio ao discurso de que o exercício crítico deve ser balizado por um método científico com critérios objetivos, surge um impasse: como manter essa objetividade se o significado das palavras criadas por Guimarães Rosa presentes no estudo é apreendido por meio de um critério semântico calcado na análise contextual. Segundo Marques, “o contexto é como o sangue que irriga as células de um órgão. É ao dicionarista que interessam vocábulos isolados; o crítico não tem olhos senão para o seu comportamento relacional.”³⁹ Esta afirmação recai sobre a premissa da Estilística de que somente pela intuição é possível se alcançar níveis mais profundos de significação, pois “para a aferição integral dos recursos estilísticos, não se deve confiar demais no *close-up* de um desses planos, isolado do complexo de relações a que pertence.”⁴⁰

Um dos primeiros questionamentos surgidos a respeito da prosa de Guimarães Rosa é em relação ao que se pretende com essa revolução linguística, seja no plano sonoro, lexical ou sintático: trata-se apenas de um estilo pomposo e preciosista ou há um propósito estético subjacente a essa linguagem?

Para começar a responder essa pergunta, vejamos o que Marques considera em relação à funcionalidade dos processos de composição do autor de *Corpo de Baile* como os neologismos e a afixação dentro de sua obra:

Não foi por acaso haver a ele cabido a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. À falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo *prosoema*, para nomeá-la.⁴¹

Tal definição assenta-se sobre a premissa de que é da poesia a função primordial de buscar diferentes formas expressivas com objetivo de redenominar e reordenar a realidade e

³⁹ MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 126

⁴⁰ *Idem. Ibidem.* p. 81.

⁴¹ *Idem. Ibidem.* p.82-83.

de desafiar a percepção do leitor por meio de imagens nunca antes exploradas. Desta forma, Marques justifica a formação de palavras em Guimarães Rosa com o argumento de que ela é oriunda de uma intensa necessidade de expressar ideias por meio de uma nova perspectiva, de um novo olhar sobre o mundo e as coisas, o que acaba por inserir a prosa rosiana na categoria do poético, corroborando a assertiva anteriormente comentada. Em Guimarães Rosa ocorre, então, a prevalência

(...) do *inventor* sobre o *criador* - tomado o primeiro como o que engendra novos símbolos para replicar à realidade, e o último como o que, para o mesmo fim, se serve dos veículos de ideação já existentes – deve ser levada à conta, não de um sestro retórico, ou de especiosa gratuidade verbal, mas de inalienável necessidade de reavaliação do mundo.⁴²

Ao tomar a Estilística como teoria norteadora para seu estudo, a ação da intuição e da afetividade está nele manifestadamente presente nas atribuições de significado dadas pelo crítico, por exemplo, aos prefixos utilizados na construção de novos vocábulos:

Poder-se-á arguir contra nós que, ao caracterizarmos o papel do prefixo, recorreremos mais amiúde à tonalização afetiva do tema do que ao conteúdo puramente denotativo daquele. A verdade é que não há um conteúdo *puramente* denotativo desses morfemas, como o fazem crer todos os tratadistas, inclusive um estudioso tão sagaz como o Sr. Rodrigues Lapa.⁴³

Assim, a sensibilidade do leitor e o rigor do crítico se confundem na análise rumo a camadas mais profundas de interpretação do texto, que, segundo o autor, para ser alcançada, necessita de uma maior capacidade de abstração do sentido primeiro. Isto não implica dizer que o texto literário é ilegível em sua superfície, apenas redundante em uma leitura mais desprovida das sutilezas que envolvem o leitor em uma atmosfera mirífica.

Na palavra *compertencem* (“Sua silhueta e a caatinga lívida compertencem...”⁴⁴), que aparece em “Pé duro chapéu de couro”, no sentido de participação recíproca, de fusão entre ser animado e paisagem, Guimarães Rosa consegue, pelo uso do prefixo, condensar em um único vocábulo um conteúdo que necessitaria de um conjunto de palavras para expressá-lo. Aqui, a economia em palavras traduz-se em expressividade. O mesmo ocorre em alguns casos com a sufixação, como em *cavático* (... – se esquece de desinchar e fechar as pinças

⁴² MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.118.

⁴³ *Idem*. *Ibidem*. p. 91.

⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*; nota introdutória de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 137.

disformes. Cavático, corre a esconder num buraco sua comida, como um cachorro.”⁴⁵), presente em “Aquário”, em que o sufixo *-ático* constitui um adjetivo a partir do verbo *cavar* acrescentando a ideia de obsessão e loucura que o sufixo traz consigo, vide *lunático* e *fanático*.

De maneira semelhante às afixações, estabelecendo um critério semântico alicerçado no contexto, Oswaldino Marques procede com as palavras inventadas pelo ficcionista mineiro, a exemplo do vocábulo *mugemem*, identificado em *Com o vaqueiro Mariano*, em que há a aglutinação dos verbos *mugir* e *gemer*, que, juntos, expressam uma ideia nova dentro do contexto, a caracterização de um som ímpar em meio a tantos outros. A percepção do crítico acentua todas as nuances de mugidos pretendidas pelo autor:

Veja-se, por exemplo, esse admirável “mugemem”. O poeta acha-se diante de uma complexa realidade sonora. Seus instrumentos de captação se alertam para registrar as variações mais sutis das vozes dos bezerros. [...] Súbito fere-lhe a sensibilidade um acento dual — uma queixa que é, ao mesmo tempo, mugido e gemido, e o Autor não vacila: cunha o neologismo — “outros mugemem”. Uma ordem de fenômenos privativa de um, ou de poucos, vira propriedade coletiva. Operou-se a socialização da experiência. As reivindicações da poesia estão satisfeitas.⁴⁶

Em 1958, ainda a respeito do estilo, Oswaldino Marques, no ensaio “Guimarães Rosa - Cineasta”, traz à tona a relação da obra do ficcionista mineiro com a linguagem do cinema, pela primeira vez em sua fortuna crítica. Para Marques, Guimarães, “em vez de filmar, de fora, os bichos que estão sempre a empolgá-lo, infiltra-se no interior deles e descortina o real através dos olhos inocentes da criação”⁴⁷, isto é, a escrita rosiana opera como uma câmera subjetiva que capta a realidade não do ponto de vista do narrador, mas sob o olhar dos animais. Esta técnica análoga à narrativa cinematográfica confere uma espécie de humanidade aos animais e contraria a expectativa geral a respeito da irracionalidade destes.

O sertão ambivalente plasmado na ficção rosiana envolve, além de uma carga simbólica latente, uma plasticidade edificada pela estilização de elementos de fauna e flora catalogados em pesquisas feitas pelo escritor. Dado esse aspecto de reunião de informações, ainda que seja para posterior recriação, permitiu Marques aproximar Guimarães Rosa de um documentarista. As imagens “capturadas” pela matéria verbal, tal qual pinturas, têm forte apelo sinestésico.

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*; nota introdutória de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 166.

⁴⁶ MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: _____. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 138-139.

⁴⁷ *Idem*. Guimarães Rosa - Cineasta. In: _____. *Ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 149.

Em outro ensaio, “Problemática da ficção contemporânea”, Marques aduz a influência da sétima arte sobre a criação literária do século XX:

O cinema, com sua prodigiosa capacidade de desdobrar a nossos olhos a realidade em seu dinamismo imanente – a primeira arte a nos apresentar diretamente o ser em movimento, em vez de simbolizá-lo, mercê de um sem-número de recursos que lhe conferem a simultaneidade e o ritmo da música; os retrospectos, as projeções e as integrações da memória; a inter-relação de planos e a perspectiva da pintura – achava-se destinado a inspirar as soluções mais felizes da ficção nos dias presentes.⁴⁸

Os temas discutidos por Marques foram ponto de partida para outros estudiosos na área da crítica rosiana, seja para retomar e ampliar o estudo dos mesmos aspectos em outros livros de Guimarães Rosa, seja para embasar uma nova proposta. Vejamos o livro *Fenomenologia da obra literária*⁴⁹ (1969), da professora Maria Luiza Ramos, cuja metodologia de análise do material literário tinha por base a fenomenologia de Ingarden, com a divisão da obra em estratos. Apesar da proposta diferente, o que se observa em relação a este estudo é que, ao referir-se às temáticas supracitadas, ainda se encontra fundamentalmente atrelado a raízes formalistas e estilísticas e não oferece leitura tão diversa da que Marques apresentou mais de dez anos antes. A análise ganha em qualidade quando se expande para a interpretação da obra como um todo, todavia, a seção que foca na formação de palavras continua sendo balizada pelo contexto imediato em que a palavra aparece na obra, ressaltando as qualidades poético-imagéticas inerentes a esse processo quando se trata da composição rosiana.

Sobre as qualidades cinematográficas, Ramos acrescenta à plasticidade abordada por Marques a noção de corte, que é a técnica utilizada no cinema para trocar de cena sem que seja necessária uma continuidade. Neste sentido, há que se destacar também estudos como o de Rui Mourão⁵⁰, que destaca a importância e o lugar da linguagem cinematográfica no processo de composição de “Cara-de-bronze”, novela de *Corpo de Baile*.

O trabalho de fôlego empreendido por Oswaldino Marques, no juízo de Eduardo Portella, “não é uma crítica de *aventuras*; é uma crítica de *certezas*”⁵¹, figurando entre um dos trabalhos mais esclarecedores acerca do estilo rosiano de representação. Portella,

⁴⁸ MARQUES, Oswaldino. Problemática da ficção contemporânea. In: _____. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 65

⁴⁹ RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 251p.

⁵⁰ MOURÃO, Rui. Processo da Linguagem, Processo do Homem. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 283-290.

⁵¹ PORTELLA, Eduardo. Dignidade da crítica literária. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 67.

posteriormente, explorou também as facetas do estilo rosiano no ensaio “Um romance e sua dialética”, cujo cerne consiste em pontuar marcas expressivas caras ao único romance rosiano, *Grande sertão: veredas*, ainda que sem o labor exaustivo do trabalho de Marques.

Em uma comparação dos trabalhos de Eduardo Portella e Oswaldino Marques, é possível identificar uma matriz teórica comum a que estes críticos se subscrevem, que é a Escola Estilística Espanhola, representada por nomes do porte de Dámaso Alonso, Amado Alonso e Carlos Buosoño. De acordo Eduardo Portella, a crítica estilística é, pois,

científica sem deixar de valer-se do elemento intuitivo, através de uma atitude de conciliação de extremos aparentemente inconciliáveis, como por conciliação de extremos aparentemente inconciliáveis se vem resolvendo o problema filosófico de nosso tempo: unir a razão à vida.⁵²

O afamado regionalismo universal rosiano, ou seja, o sertão que transcende a sua própria condição regional ao ser o palco em que se desenrolam temas universalmente válidos, é criado também no nível da linguagem por meio da interpenetração e até mesmo fusão de elementos da linguagem local com elementos eruditos de matriz europeia sem comprometer a naturalidade do texto, conforme Eduardo Portella afirma:

Grande sertão: veredas se desenvolve numa forma estilística ao mesmo tempo culta e popular. Onde o culto não artificializa a frase nem lhe rouba a espontaneidade. E onde, por outro lado, ao popular não lhe falta dignidade estética.⁵³

Tal espontaneidade é possibilitada pela técnica narrativa do monólogo, notadamente marcado pelos traços de oralidade utilizados por João Guimarães Rosa para expressar todas as inquietações metafísicas e existenciais do ex-jagunço Riobaldo ao seu interlocutor implícito. Assim, um conjunto de recursos estilísticos, como a harmonia, a pontuação, a mudança de classe gramatical de certas palavras e o reforço pronominal serve de instrumento para o autor atingir o fim supremo que é o experimentalismo estético, condensador da totalidade da existência humana. De acordo com o crítico:

Seremos muito mais corretos se concluirmos que a linguagem de João Guimarães Rosa, antes de ser uma linguagem real, é uma linguagem transreal. É a assimilação do popular regional, do folclore, da geografia fonética, da gramática rural, da ortografia até, mais o discernimento ético, a

⁵² PORTELLA, Eduardo. Dignidade da crítica literária. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 48.

⁵³ *Idem*. Um romance e a sua dialética. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 60.

consciência metafísica, que fazem a grandeza do seu romance⁵⁴.

Marques afirma que a literatura brasileira é de pouca tradição e escassa em variedade de expressão, motivo pelo qual ele conclui que a prosa de Guimarães Rosa constitui um divisor de águas que inspira e requer novas possibilidades da produção literária posterior a ela, não sendo possível a indiferença.

2.2 - Trilhas no grande sertão

No início do ensaio “O homem dos avessos”, sobre *Grande sertão: veredas*, Antonio Candido afirma que “[p]ode-se adotar como roteiro crítico o ponto de vista de Cavalcanti Proença, no admirável estudo sobre o estilo de Guimarães Rosa que publicou na *Revista do Livro*”, referindo-se ao texto “Aspectos formais de *Grande sertão: veredas*”. Neste sentido, Candido corrobora o mérito do estudo de Proença ao utilizar-se deste como suporte para suas próprias reflexões acerca da obra.

Todavia, Proença, “um dos maiores representantes do Brasil contemporâneo”⁵⁵, nas palavras de Antônio Houaiss, nem sempre emprestou sua competência à crítica literária, pois o percurso intelectual deste escritor e crítico é por demais enviesado, embora seja similar ao de vários outros contemporâneos seus, todos pertencentes a uma geração que primava por uma formação menos especializada e mais humanística, de maneira diversa ao que se presencia hodiernamente.

Manuel Cavalcanti Proença, mato-grossense de Cuiabá, teve, desde jovem, educação militar, herança de seu pai, que era do Exército. Em 1919, transfere-se para o Rio de Janeiro, a fim de dar continuidade aos estudos no Colégio Militar, no qual possuía bolsa por ser órfão de militar. Antes de enveredar pelo caminho da crítica literária, Cavalcanti Proença formou-se em Medicina Veterinária pela Escola Veterinária do Exército, de onde também foi professor, e estudou Biologia no Instituto Oswaldo Cruz, do qual se tornou pesquisador em 1933, tendo publicado, no Brasil e no exterior, trabalhos científicos relevantes. Em concomitância às suas funções de pesquisador e docente, ele também era militar atuante do Exército e foi congratulado com elevações de patente por diversas vezes.

Proença tem um vasto cabedal crítico comprometido com os pressupostos da Estilística

⁵⁴ PORTELLA, Eduardo. Um romance e a sua dialética. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 62-63.

⁵⁵ HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. 17.

e publicou importantes trabalhos sobre autores nacionais. Seu primeiro livro lançado na área dos estudos literários foi exatamente aquele que, talvez, seja o mais conhecido, *Roteiro de Macunaíma* (1950), sobre a obra de Mário de Andrade, que é considerado peça incontornável para a compreensão do livro do “herói sem nenhum caráter”. *Roteiro de Macunaíma* é dividido em três partes, que tentam dar conta do estilo andradiano tanto sob aspectos mais gerais, como as lendas e mitos pesquisados por Mário de Andrade, quanto à análise minuciosa da linguagem do autor de *Pauliceia Desvairada*.

Ele foi responsável, ainda, pela edição crítica em comemoração ao centenário de *Iracema*, de José de Alencar; publicou livros de contos, romances, novelas e literatura infantil de sua autoria, assim como outros assuntos correlatos.

Sobre o assunto que sobremaneira nos interessa, ou seja, a contribuição para a recepção crítica de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, Cavalcanti Proença publicou na Revista do Livro, em março de 1957, o ensaio “Aspectos formais de *Grande sertão: veredas*”, que versa sobre algumas fontes e recursos utilizados pelo autor em seu único romance, no que diz respeito ao aspecto léxico. O trabalho dá conta dos processos de afixação, invenção de palavras, aproveitamento de vocábulos emprestados de outras línguas e recursos rítmicos empreendidos pelo autor de *Corpo de baile*, na tentativa de esclarecer a relevância de tais usos linguísticos para a construção do estilo inerente à obra rosiana.

Posteriormente, o referido ensaio foi acrescentado a outros estudos sobre *Grande sertão: veredas* do mesmo autor e lançado sob o título de *Trilhas no Grande Sertão*, em 1958. Em 1959, essa sessão inteira dedicada a Guimarães Rosa foi publicada como parte integrante de um livro sobre vários autores, *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. A reunião desse material evidencia o papel capital de periódicos como os jornais, com suas notas de rodapé, e revistas literárias para a divulgação e circulação do material crítico produzido à época. Muitos estudos de nomes do porte de Antonio Candido, irmãos Campos, Eduardo Portella e Benedito Nunes, para citar alguns exemplos, foram publicados nestes meios antes de se tornarem livros. Conforme assinala Benedito Nunes, a referida crítica estava “apta, à altura de seu objeto, de imediata receptividade a ele, talvez pelo dúctil veículo jornalístico”.⁵⁶

A versão citada neste trabalho é a segunda edição, de 1973, do livro *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. A seção “Trilhas no Grande Sertão” é formada por quatro partes que discutem aspectos presentes em *Grande sertão: veredas*: a primeira, “O plano subjetivo”, diz respeito ao plano da obra que representa a eterna contradição humana plasmada nas dúvidas

⁵⁶ NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998, p. 248.

que inquietam o espírito questionador de Riobaldo sobre Deus e o Diabo; a segunda, “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”, trata das semelhanças que permitem uma aproximação entre o romance de Guimarães Rosa e as novelas de cavalaria; “O plano mítico”, a terceira parte, põe em relevo a força simbólica dos elementos telúricos presentes na obra, como os rios, o vento, o mar, o buriti etc. e, finalmente, a quarta parte, “Aspectos formais”, que trata especificamente de características da linguagem forjada por Guimarães Rosa.

2.2.1. Grande sertão: veredas lido por Cavalcanti Proença

Em “O plano subjetivo”, Proença propõe uma divisão da obra em dois planos, um objetivo, que diz respeito aos combates e à vida no jaguncismo, e outro subjetivo, que é o conflito interno da personagem principal, Riobaldo, acerca das indagações que envolvem o Bem e o Mal, Deus e Diabo e de como tais conceitos estão “muito misturados”.

O crítico ressalta a dúvida sobre a concretização do pacto que perturba a consciência de Riobaldo, sobretudo na velhice e há muito afastado da jagunçagem, as reflexões sobre a possível existência de Deus e as ações dele sobre a humanidade, além da religiosidade intensificada com a chegada da velhice. A dúvida sobre a concretização do pacto das Veredas-Mortas assombra o narrador-personagem de tal forma que ele necessita buscar respostas em várias religiões com a finalidade de reconfortar a alma das inquietações.

Proença destaca, ainda, o papel de Diadorim, que “simboliza, algumas vezes, o anjo da guarda, a consciência de Riobaldo”⁵⁷. É Diadorim também, encarnado na figura de Miguel Arcanjo, quem tem que dar cabo da maior representação do mal existente na obra, o pactário Hermógenes. Contudo, ele não faz menção à outra faceta desta complexa personagem rosiana, que, ao mesmo tempo em que representa o bem e a pureza, reúne em si os sentimentos maléficos de ódio e de vingança que conduzem o desenvolvimento da trama de *Grande sertão: veredas* até a batalha final do Paredão.

As implicações desse plano subjetivo da obra, comentadas de forma breve pelo autor de *Roteiro de Macunaíma*, são retomadas e ampliadas por Antonio Candido no ensaio “O homem dos avessos” com o chamado *princípio geral de reversibilidade*, segundo o qual, não há uma fronteira bem delimitada entre o Bem e o Mal, ao contrário, essas forças coexistem no interior do ser humano e podem transmutar-se, desde que haja uma motivação para que isso aconteça. Segundo o narrador do romance, “viver é muito perigoso”, uma vez que o porvir é

⁵⁷ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 163.

ignorado. Ainda nas palavras do ex-jagunço Riobaldo: “Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar”⁵⁸. No entanto, a reversibilidade referida por Candido não se limita apenas à imprecisão revelada na postura não maniqueísta das personagens rosianas, a ambiguidade também se espalha para outros aspectos da obra, como na:

Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim.⁵⁹

Já no segundo ensaio, “Dom Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos campos gerais”, Cavalcanti Proença traça uma comparação entre *Grande sertão: veredas* e as novelas de cavalaria devido às semelhanças, por exemplo, entre a descrição dos chefes do bando feita por Riobaldo e os nobres cavaleiros medievais. Assim, Medeiro Vaz é comparado a Percival e Lancelot, Joca Ramiro, com Rolando e Riobaldo, a Amadis de Gaula e Galaaz. No entanto, como o crítico bem observou, Guimarães Rosa não apenas transpõe para o Sertão mineiro um ideal cavaleiresco europeu e medieval, mas estilizou-o em proveito de um objetivo estético.

Além disso, segundo Proença, “[o] cangaceiro, como herói de poesia narrativa sertaneja, é assunto pacífico entre folcloristas, e o paralelismo com as epopeias medievais e seu sucedâneo – o romance de cavalaria – já tem sido apontado”⁶⁰, o que significa dizer que, embora de uma maneira própria, Guimarães Rosa não introduziu este tipo de analogia na literatura brasileira, porquanto a forma já era de uso corrente na literatura popular de cordel, da qual o crítico também foi pesquisador.

Embora as novelas de cavalaria sejam ricas em elementos míticos e pertencentes ao campo do maravilhoso, que não foram completamente suplantados pela igreja católica, há nelas um sentido religioso pujante. Assim, Riobaldo não pode ser estritamente tomado como representação de um cavaleiro medieval, já que o pacto com o Diabo supostamente efetuado nas Veredas-Mortas declina o ideal de ascese a ser cultivado pelos cavaleiros, do qual Galaaz é o maior representante. Por outro lado, os jagunços de *Grande sertão: veredas* assumem conduta honrada que não seria esperada de bandidos sociais, como bem se observa no

⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 18.

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964, p. 134-135.

⁶⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 167.

episódio do julgamento, em que tanto o juiz, Joca Ramiro, quanto o réu, Zé Bebelo, se portam à maneira de guerreiros medievais.

Candido mais uma vez retorna, no já citado ensaio, a uma discussão iniciada por Proença, ao mostrar como esses “jagunços paladinos” atuam na manutenção da ordem na sociedade sertaneja, mas acrescentando outros elementos alusivos às novelas de Cavalaria identificados na obra, como a sucessão de ritos de passagem que atravessa Riobaldo, jagunço

de nascimento ilegítimo como tantos grandes paladinos, a começar por Roldão e Tristão. A princípio é uma espécie de escudeiro, adido a Hermógenes, a quem serve no combate; em seguida, após as provas de fogo, é armado cavaleiro, no gesto simbólico em que Joca Ramiro lhe dá o rifle; mais tarde alcança a chefia, após um ritual de iniciação e em consequência do sacrifício de outros chefes.⁶¹

É digno de nota o trabalho que Proença faz ao destacar os indícios apresentados ao longo da narrativa em relação à verdadeira identidade de Diadorim enquanto mulher – seja nos traços fisionômicos ou em atitudes melhor ajustáveis ao comportamento feminino –, que, a nosso ver, colabora para a criação de uma expectativa no leitor para refutá-la ao final, principalmente se mantivermos o foco na primeira recepção da obra, em que era o acesso a informações era mais difícil e, portanto, a possibilidade de saber o desfecho da narrativa por outros meios, antes da conclusão da leitura, era menor. Certamente, sem estas “pistas” que constroem uma tensão sobre a existência de uma ligação homoafetiva entre Riobaldo e Diadorim, o impacto da revelação não teria o mesmo efeito sobre o leitor.

Em “O plano mítico”, terceiro ensaio de “Trilhas do grande sertão”, Proença apresenta o aparato simbólico que envolve os elementos da natureza como parte significativa para a interpretação de *Grande sertão: veredas*. Assim, o rio e o sertão, por exemplo, não são apenas partes constitutivas do espaço da narrativa, mas atuam como forças autônomas capazes de antecipar e intervir na progressão dos acontecimentos.

O sertão configura-se como a maior dessas forças presentes na obra, é um mundo movente e fluido, que está em toda parte e tem influência na vida de todos. É mais que o espaço geográfico situado em Minas Geras, na Bahia ou em Goiás, é um estado de espírito e um modo de entender a existência. Afinal, “sertão: é dentro da gente”⁶². Na narrativa de Riobaldo, o sertão é caracterizado pelo signo da imprevisibilidade, não é “(...) malino nem caridoso, mano oh mano!: — ...êle tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o

⁶¹ CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964, p. 131.

⁶² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 305.

senhor mesmo”⁶³.

Conforme destacado por Proença, as únicas leis que valem no sertão são as suas próprias; por isso mesmo é que intercede em favor dos jagunços que combatiam o avanço da civilização, representado pela figura de Zé Bebelo, que queria introduzir tropas do governo no sertão e tinha interesse em ser deputado. Porém, “o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a êle; não era para à fôrça se compor. Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos: que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela”⁶⁴.

O homem sertanejo vivencia uma relação de simbiose com o espaço. Assim, Riobaldo e o Rio Urucuia, por vezes, se confundem, a personagem fala do rio como fala de si mesmo. Riobaldo traz o rio no próprio nome e, assim como o Urucuia, é baldo. O Urucuia não alcança a plenitude de um rio por não alcançar a imensidão do mar, indo desembocar no São Francisco; já Riobaldo, nas palavras de Proença, é “[j]agunço frustrado na hora decisiva, ausente do último combate, assiste da janela do sobrado, imobilizado pelo ataque, ao duelo entre Diadorim e Hermógenes”⁶⁵. Mais uma vez, Proença sintetiza a vida de Riobaldo fazendo uma analogia com o curso do rio: “Acabou-se o Urucuia que nasceu de um buriti, amou um buriti e acabou no São Francisco”⁶⁶. A professora Márcia Morais, em 2001, retoma esta fala de Proença para associar Bigri a Diadorim, enquanto figuras maternas, ao referir-se a ambas como “buriti”, em uma leitura pelo viés da psicanálise. De acordo com Morais:

Os olhos [de Diadorim] são os mesmos que, arenosos, evocam a velhice e remetem “aos olhos de velhice da minha mãe.” Cavalcanti Proença já fizera alusão a isso, referindo-se, curiosamente, à “transferência reveladora”, o que, se de um lado, dado o caráter de seu estudo [estilístico], não tem certamente conotação psicanalítica, por outro, não nos impede de ler a transferência como “deslocamento de uma quantidade de investimento de uma representação psíquica para outra segundo os processos primários, num sentido lato ou “substituição de uma pessoa por outra na troca das ligações amorosas e afetivas do indivíduo, em sentido estrito.”⁶⁷

Surge, então, outro elemento da natureza importante para a interpretação a obra de Guimarães Rosa: o buriti, que sintetiza os prazeres e a beleza. Representa o refúgio da dureza dos tempos de guerra e a beleza da poesia. Remonta às lembranças ternas de Bigri, a mãe

⁶³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 510.

⁶⁴ *Idem. Ibidem.* p. 369.

⁶⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 187.

⁶⁶ *Idem. Ibidem.* p. 189.

⁶⁷ MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 21.

perdida; ao amor e ao desejo, representados por Otacília, a noiva pura que está em uma fazenda nos Buritis Altos, e Diadorim, dos olhos verdes, o amor interdito.

Proença trata exaustivamente, ainda, de como a natureza se manifesta diante dos acontecimentos. As mortes dos chefes Medeiro Vaz e Joca Ramiro causam grande pesar entre os jagunços e são refletidas sob a forma de fortes tempestades. O vento, que pode ser brisa ou ventania, entrevê o porvir e indicia se as notícias vindouras são boas ou más. O mar, apartado do sertão por grandes distâncias, costuma representar a força do desconhecido ou daquilo que não se compreende.

Quanto aos aspectos formais discutidos no quarto ensaio, Cavalcanti Proença afirma faltar expressão adequada para nomear o estilo desenvolvido por Guimarães Rosa e define-o como barroco, ponderando, obviamente, sobre os questionamentos de cunho temporal que, por ventura, o termo pudesse suscitar. Apesar de a ficção rosiana não se circunscrever à estética barroca, Proença a considera a melhor designação para a escrita rebuscada e complexa de *Grande sertão: veredas* porque esta tende “à obscuridade, e sempre à assimetria, fazendo-a oscilar entre a altiloquência e o lúdico, meramente encantatório”⁶⁸. Esta linguagem foi assim concebida intencionalmente para surpreender o leitor, como afirma Guimarães Rosa: “Em meus textos, quero chocar o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares comuns, das expressões acostumadas e domesticadas. Quero obrigá-lo a sentir uma novidade nas palavras”⁶⁹.

O crítico justifica a reinvenção linguística com o argumento de que ela é oriunda de uma intensa necessidade de expressar ideias por meio de uma nova perspectiva, de um novo olhar sobre o mundo e as coisas derivado de uma afetividade que permite ao autor uma liberdade com a língua portuguesa, da qual resultaram combinações impensáveis ou, pelo menos, pouco prováveis. Segundo Cavalcanti Proença:

Dessa liberdade resultam aproximações que causam estranheza – regionalismos vizinhando com latinismos, termos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contiguidades, surpreendentes do português arcaico e de formas recém-nascidas, mal arrancadas do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafórico ou não.⁷⁰

O fragmento, em um curto espaço, refere algumas fontes utilizadas na composição de

⁶⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 210.

⁶⁹ *Guimarães Rosa*. Super-interessante, São Paulo, v. 2, n. 6, p.106, 1997.

⁷⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Op.cit.* p. 212.

neologismos, como os latinismos e arcaísmos, buscando recuperar a palavra base de sua formação. Assim, na ocorrência “Seja sem espera, quando já estão meio no meio, aquilo *sucrepa*” a palavra em itálico é um latinismo advindo de *sucrepare* (*sub* + *crepare*), junção de um prefixo que significa “por baixo de” com o verbo *crepare* que significa “estalar”, “estrondar”. No que diz respeito aos arcaísmos, pontua o crítico que é complicado assim definir certas expressões, haja vista que muitas palavras ditas arcaicas são de uso corrente na fala de pessoas do interior do Brasil. Isto não se limita somente ao sertão mineiro, uma vez que, no *Léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, há referência a palavras e expressões de várias regiões do país. No entanto, alguns vocábulos mencionados pelo crítico, não só no que concerne aos arcaísmos, mas também às palavras eruditas e indianismos, carecem de maior explicação sobre seu significado no contexto da obra.

Ao utilizar-se de vocábulos estrangeiros, Guimarães Rosa recriava-os, diluindo-os em meio ao vernáculo. Isto implica dizer que o ficcionista mineiro não almejava criar uma nova língua, mas enriquecê-la frente a uma necessidade criativa de exprimir conteúdos semânticos sem correspondente direto no português usual. Em *Grande sertão: veredas*, particularmente, que tem como grande tema a ambiguidade em que a vida está envolta, muitas vezes referendada por Riobaldo na frase “Viver é muito perigoso”, a leitura não deveria ser menos complexa.

Terá Guimarães Rosa inventado uma língua? Um dialeto? (...) Ainda que se considerem língua e dialeto com máximo de amplitude semântica, ainda assim não houve criação. O que ocorreu foi ampla utilização de virtualidades da nossa língua, tendo a analogia, principalmente, fornecido os recursos de que ele se serviu para construir uma fala capaz de refletir a enorme carga afetiva do seu discurso. (...) não cabe falar em criação, mas em esforço consciente no sentido de uma evolução da linguagem literária.⁷¹

Em ensaio datado de fevereiro de 1957, portanto próximo da publicação de *Grande sertão: veredas* e do ensaio de Proença, Benedito Nunes endossa o comentário do crítico mato-grossense sobre a linguagem rosiana transcrito acima. Segundo Nunes, Guimarães Rosa “[a]dota uma linguagem que não é, a rigor, nem dialeto regional nem criação arbitrária”⁷². Com base nas falas de Proença e Nunes, podemos aduzir que a linguagem foi o primeiro grande entrave imposto pela obra rosiana à crítica e aos leitores em geral. As primeiras páginas do romance, a princípio, parecem fazer pouco sentido, funcionando como um teste ao

⁷¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 215.

⁷² NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre “Grande sertão: veredas”. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1957.

leitor: ou ele abandona o livro de início, ou segue na tentativa de superá-las e, passada esta etapa, alcançar uma nova forma de representação do mundo empreendida no sertão dos Gerais. Com efeito, esta dificuldade atingiu, inclusive, leitores cultos e contumazes, como Emir Rodríguez Monegal:

Logo que o abri, descobri porque Guimarães Rosa era (apesar de sua fama no Brasil) um autor ainda desconhecido. Li e reli e tornei a reler as três ou quatro primeiras páginas do romance. Não direi que não entendi nada porque seria exagerar. [...] Porém o que eu havia aprendido [de português], e que me permitia circular sem lágrimas pela literatura brasileira ou portuguesa, parecia nada, frente a essas primeiras formidáveis páginas de *Grande sertão: veredas*.⁷³

Como o romance é uma narração oral do sertanejo Riobaldo a um interlocutor da cidade, cuja participação está implícita na obra, há no discurso a presença premente das marcas de oralidade sem, no entanto, restringir-se a um registro escrito de uma estória contada oralmente. De acordo com Proença, “o que existe é a estilização dos processos expressivos que a caracterizam e de suas tendências para a intensificação.”⁷⁴

No plano sintático, a ênfase e a reiteração de ideias características do discurso de Riobaldo são conseguidas por meio do uso de expletivo, que na gramática tradicional é mostrado como instrumento de realce dispensável na análise, mas na fala do narrador de *Grande sertão: veredas* assume importante marcador estilístico de intensificação: “Na hora, cada um deve *de ver só* um *algum* Judas de cada vez.”⁷⁵ Experimentemos, então, retirar os expletivos destacados em itálico do trecho acima: “Na hora, cada um deve ver um Judas de cada vez”, assim, a frase continua fazendo sentido, mas torna-se comum sem o destaque que atribui à narração o tom de importância e pompa digna de uma epopeia sertaneja. Da mesma maneira, ocorrem outros recursos como o pleonasmo, o superlativo e a inversão da ordem das palavras.

Os recursos rítmicos utilizados por Guimarães Rosa merecem especial destaque, pois conferem à sua obra uma extrema poeticidade, contribuindo ainda mais para o esgarçamento dos frágeis limites entre os gêneros literários. O crítico apresenta a aliteração, coliteração, rimas em consonância, rimas toantes, ritmo tônico e onomatopeias em oposição a versos populares; Cavalcanti Proença, aliás, apresenta-nos essa dualidade com bastante propriedade,

⁷³ MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa - Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 52.

⁷⁴ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 217.

⁷⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 95.

uma vez que é grande conhecedor da cultura popular e da literatura de cordel. Por exemplo, a rima toante presente em “o que arde cura – o que aperta segura” também aparece no grande sertão: “Tem coisa e cousa e o ó da raposa”⁷⁶.

Vale ressaltar que, o crítico de que nos ocupamos, seguindo seu papel de guia apontado no início deste trabalho, atribui significados a certas construções rosianas e expressa os efeitos por elas causados a partir de seus conhecimentos e de sua intuição privilegiada, como ao discorrer acerca das impressões suscitadas pelas onomatopeias de Guimarães Rosa:

Para manter em permanente vigília a atenção de quem lê, todos esses vocábulos de sons e forma inusitados funcionam como guizos, como coisas que se movem, criando, não raro, dificuldades à compreensão imediata do texto e, de outras vezes, explicando além do necessário. Mas, vencido o primeiro movimento de resistência — esse existe até, e principalmente em leitores letrados — a sensação do novo, do recomposto, do revivificado se impõe e Guimarães Rosa toma conta, quase leva a desejar que a língua seja sempre assim, criadora e liberta de toda peia.⁷⁷

O crítico lista outros processos largamente empregados na formação de palavras em língua portuguesa como a afixação (prefixação e sufixação) e composição por aglutinação e justaposição, mas que são utilizados por Guimarães Rosa de uma forma inusitada, que dá origem a vocábulos inéditos, de carga expressiva renovada. Desta forma, a formação de palavras nas obras de Guimarães Rosa atende a um projeto estético que prima pela reelaboração, pelo dizer de outro modo, que seja fora do lugar-comum, apontando em direção a uma leitura desses usos como recurso poético. Ao tomar a Estilística como corrente crítica norteadora para seu estudo, a ação da intuição e da afetividade está nele manifestadamente presente nas atribuições de significado dadas por Proença, por exemplo, aos prefixos utilizados na construção de novos vocábulos:

A prefixação, tal como o romancista usou, é, seguramente, um recurso criador de densidade semântica. De outras vezes, recurso de síntese. Ou, ainda, recurso sonoro, quase onomatopaico, como poderemos exemplificar com o vocábulo *sonoite*, em que nos parece encontrar a sugestão de sono e de todos aqueles barulhinhos de noite no mato, daquela noite tão vivamente descrita em que a chuva, o vento, o rio acompanham a agonia de Medeiro Vaz.⁷⁸

O trabalho de Cavalcanti Proença foi pioneiro nesta linha crítica de análise da

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 32.

⁷⁷ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, p. 223.

⁷⁸ *Idem. Ibidem.* p. 225.

construção linguística de *Grande Sertão: veredas*, com posições bastante firmes e esclarecedoras acerca da obra. Ainda sobre os estudos do crítico mato-grossense, Antonio Candido, em entrevista ao *Jornal da USP*, em 2006, portanto, há exatos cinquenta anos da primeira edição de *Grande sertão: veredas*, salienta a importância de tal recepção crítica para a obra à época de sua publicação:

Na minha lembrança ficaram as posições compreensivas, como a de Cavalcanti Proença, que viu logo o caráter criador da sua linguagem, ao mesmo tempo tradicional e moderna, popular e erudita. Além de assinalar as analogias com temas medievais, Proença registrou a rara capacidade de criação vocabular de Guimarães Rosa, inclusive analisando com muita percepção os seus extraordinários neologismos.⁷⁹

Todo estudo estilístico tende a limitar-se a uma análise atomizante do objeto, uma vez que trata de camadas mínimas do texto literário, como, por exemplo, os níveis rítmico e fonológico, perdendo, assim, contato com a totalidade da obra, com uma interpretação mais voltada para o sentido do texto.

Eduardo Portella, no ensaio “Dignidade da crítica literária”, escrito no ápice da influência da Escola Estilística Espanhola na crítica literária brasileira, faz uma apreciação minuciosa do livro *A seta e o alvo*, de Oswaldino Marques, já estudado neste trabalho. Mesmo com todos os elogios que faz à obra, que, de fato, é esclarecedora acerca de parte da produção literária do autor de *Corpo de baile*, não deixa de enfatizar que Marques peca “também pela conexão, nem sempre harmoniosa, de minúcias linguísticas ou estilísticas com o sentido total da obra estudada: deixando ver um pesquisador excessivamente satisfeito com a “área física do texto”⁸⁰.

Na análise do aspecto linguístico-estilístico do autor mineiro, apenas em poucos casos Proença se detém a esmiuçar o significado das palavras que lista no contexto em que surge na obra. Na maioria das vezes, o que se observa é que a análise limita-se ao reconhecimento e catalogação dos recursos expressivos utilizados na obra. Esta ressalva não quer dizer que o trabalho em questão tenha pouca importância para a recepção crítica rosiana, ao contrário. Os comentários de Proença sobre o plano geral da obra, ao considerar a variedade de temas que a perpassa, a oscilação entre o Bem e o Mal, a analogia com outros textos pertencentes à tradição literária ocidental, como as novelas de Cavalaria, e a carga simbólica dos elementos telúricos de *Grande sertão: veredas* constituíram-se, notadamente, em constantes

⁷⁹ O “super-realismo” de Guimarães Rosa. *Jornal da USP*, v. 21, n. 763, 15 a 21 de maio 2006, p. 14.

⁸⁰ PORTELLA, Eduardo. Dignidade da crítica literária. In: _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 66.

hermenêuticas do romance. Nunca é demais ressaltar que esta é uma recepção primária, quando pouco ou nada havia sobre a obra, e que as colocações feitas por Proença constituem, de fato, subsídio para pesquisadores que queiram fazer estudos no âmbito da linguagem e, também, de outras temáticas.

2.2.2 Mário de Andrade e Guimarães Rosa: artífices da palavra

Quando se pensa nos livros de Guimarães Rosa e nas invenções e misturas presentes na obra, impossível não remeter à escrita de Mário de Andrade. Benedito Nunes, em 1957, assinalou esta possibilidade e Cavalcanti Proença, embora não tenha feito essa comparação, escreveu textos sobre o estilo de ambos.

No horizonte da literatura brasileira moderna, dois nomes fulguram entre os escritores que mais contribuíram para a renovação e a estilização da língua portuguesa: Mário de Andrade e Guimarães Rosa. O primeiro, em *Macunaíma* (1928), na esteira dos discursos inflamados em prol de uma literatura autenticamente brasileira preconizados pela Semana de Arte Moderna de 1922, mistura elementos das falas e das representações folclóricas que povoam o continental Brasil, de norte a sul, como forma de elaborar um relato vivo de brasilidade e forjar uma linguagem de expressão nacional capaz de fundir esta diversidade. Por outro lado, tempos depois, Guimarães Rosa também promove uma revolução na linguagem com as suas obras, com destaque para *Grande sertão: veredas* (1956), nas quais o modo de falar sertanejo e regional é acompanhado de perto por uma linguagem erudita ao extremo, que inclui a assimilação de vocábulos estrangeiros ao léxico vernáculo, para trazer à baila temas que sobremaneira instigam o ser humano e poetizá-los.

A linguagem elaborada e burilada pelos autores, nos dois casos fruto de um intenso trabalho de pesquisa e de grande conhecimento acerca da língua portuguesa, permite aproximá-los neste sentido. Benedito Nunes logo fez esta relação, ainda em 1957, em seu relato após o primeiro contato com *Grande sertão: veredas*:

O romancista deu a palavra a Riobaldo, sob a forma do discurso livre, entrecortado, muitas vezes desconexo, vasado numa prosa que se desenvolve ao sabor das recordações do jagunço, e que adota a sua linguagem característica. Esse não é, porém, um mero registro de modismos, de invenções sintáticas, de mudanças léxicas bastante pronunciadas, segundo o uso da região. Torna-se a linguagem artística, transforma-se, em estilo. Sob esse aspecto, o processo de Guimarães Rosa não é novo. Mário de Andrade em “Macunaíma” fez, guardadas as proporções, o mesmo, forjando uma língua que reuniu várias modalidades linguísticas existentes no país; en-

trocou os termos de origem indígena aos de origem africana, alterou a sintaxe, deu vigor literário às expressões familiares e de gíria.⁸¹

Neste âmbito, o crítico Manuel Cavalcanti Proença publicou estudos distintos, em diferentes veículos, sobre Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, que até a atualidade se constituem em descrições argutas sobre os estilos de escrita dos autores e em possíveis chaves de leitura e interpretação para *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*, como o livro *Roteiro de Macunaíma* (1955) e o conjunto de ensaios *Trilhas no Grande Sertão* (1959).

Tais trabalhos, concebidos na década de 1950, sustentam-se teórica e metodologicamente em postulações da Estilística, principalmente a espanhola, que trata da relação entre linguagem e estilo, na qual o estilo é, como já exposto neste trabalho, o fator que determina a peculiaridade da produção de um autor.

Macunaíma foi publicado em 1928 e obteve uma recepção crítica tímida, quase sempre publicada em periódico, sendo o nome mais significativo dessa época a fazer considerações sobre a obra Alceu Amoroso de Lima (Tristão de Ataíde). José de Paula Ramos Jr., em tese de doutorado acerca da obra andradiana, classifica a recepção crítica de *Macunaíma* em três fases: a primeira, compreendida entre 1928 e 1954, referente a textos curtos publicados com Mário de Andrade ainda vivo; a segunda, de 1955 a 1969, em que estudos críticos mais atentos à interpretação da obra surgem, e a terceira, a partir de 1970, dá conta de um maior volume de trabalhos sobre a obra, quando esta passou a ser estudada academicamente com maior rigor teórico e metodológico.

De acordo com Ramos, o livro *Roteiro de Macunaíma* (1955) está situado na segunda fase da recepção crítica da obra e:

alude às especulações centrais da primeira fase, especialmente à contribuição de Tristão de Ataíde, e realiza a primeira exegese sistemática da rapsódia; não mais opinião sobre o texto, mas exame minucioso do discurso ficcional e das relações intertextuais deste com as suas fontes, na perspectiva combinada de campos do saber como a filologia, a estilística, a hermenêutica, a crítica e a história literária.⁸²

Roteiro de Macunaíma é dividido em três partes: na primeira, Proença apresenta a obra e discute alguns aspectos gerais; a segunda trata especificamente da linguagem da obra, ressaltando as características específicas do estilo andradiano; por fim, na terceira parte, é

⁸¹ NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre “Grande sertão: veredas”. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1957.

⁸² RAMOS Jr., José de Paula. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. 2006. 310p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006. p. 10.

realizado um levantamento, capítulo por capítulo, das fontes que serviram de base para a construção de *Macunaíma*.

Nesta obra, anterior à publicação de *Grande sertão: veredas*, Proença destaca alguns aspectos na obra de Mário de Andrade que poderiam, e foram, também pontuados na obra de Guimarães Rosa. O crítico afirma ser difícil enquadrar *Macunaíma* em um gênero literário estrito; o próprio Mário de Andrade afirmou que se tratava de uma rapsódia, no sentido grego, onde é reunida “a obra de vários autores que versam temas afins”⁸³. Por outro lado, Proença ressalta a semelhança com as canções de gesta e as novelas de cavalaria devido à presença do elemento sobre-humano e do maravilhoso, relação também apontada na obra *Grande sertão: veredas*, conforme já discutido neste trabalho.

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade tentou, deliberadamente, criar uma língua e uma identidade nacionais e, para alcançar este intento, foi um pesquisador incansável. Viajou pelo Brasil para documentar o modo de vida e as representações folclóricas das regiões brasileiras mais afastadas (Mário de Andrade pesquisava, por exemplo, várias versões de uma mesma lenda e misturava-as em seus escritos), como a Amazônia, e deu destaque a esses lugares na sua obra. Os grandes centros urbanos cedem espaço a outro cenário, igualmente brasileiro, mas pouco explorado, que é o sertão.

É a fuga da corrupção urbana, da malandragem civilizada, que o aproxima do sertão, desse sertão vivendo isolado, conservando linguagem e tradições que primam pela pureza a própria alma nacional sem as degenerações deformadoras dos centros cosmopolitas.⁸⁴

Embora o sertão mencionado por Proença se refira exclusivamente ao interior, a regiões do Brasil afastadas do litoral e não tenha todas as conotações sugeridas pelo termo na obra de Guimarães Rosa, a citação acima conserva a ideia primordial de sertão como um lugar remoto, intocado em suas tradições e propício à criação de histórias, como enfatiza o autor mineiro em entrevista a Gunther Lorenz:

Nós, homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos, as lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua,

⁸³ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977. p. 07.

⁸⁴ *Idem. Ibidem*. p. 34.

e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens.⁸⁵

Sobre a religião, Proença destaca que Macunaíma era “uma espécie de católico-espírita-macumbeiro”⁸⁶, que representa o sincretismo religioso característico do brasileiro. Essa falta de apego a uma única religião nos remete, de imediato, também a Riobaldo, personagem rosiana que frequenta todas as religiões a que tem acesso para confirmar a não existência do diabo e expurgar a culpa pelo suposto pacto:

Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende.⁸⁷

Na segunda parte do *Roteiro de Macunaíma*, Proença faz uma espécie de catalogação das ocorrências de certos usos linguísticos, cujo procedimento é bastante comum nos estudos estilísticos. Com base em um sólido conhecimento da língua, que deve ser qualidade inerente a todo crítico literário, Proença justifica que tais empregos pertencem a algum estágio da língua falada no Brasil, com todas as suas influências e particularidades regionais, que surgem na obra de Mário de Andrade com uma finalidade estilística.

Macunaíma é escrito propositadamente de maneira mais próxima à língua oral que à língua escrita para pôr em relevo os falares do Brasil, colocando “palavras do Rio Grande do Sul ao lado de regionalismos nordestinos, do Brasil Central ou da Amazônia”⁸⁸. Cavalcanti Proença destaca na obra elementos tipicamente utilizados no Nordeste como a alternância entre *tu* e *vós*, tomados como equivalentes, e os respectivos pronomes possessivos que a eles se referem, como em “Agora *vossa* mãe vai embora. *Tu* ficas perdido no coberto e podes crescer mais não”⁸⁹, assim como construções mais frequentes nas regiões de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso, como o uso do pronome no caso oblíquo em orações de infinitivo

⁸⁵ LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 69.

⁸⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977. p. 14.

⁸⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 17.

⁸⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Op. Cit.* p. 10.

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Arquivos/Unesco/CNPq, 1988, p. 17.

regido pela preposição *para*. Como ocorre em “Meu avô, dá caça *pra mim comer*”⁹⁰; “Abra a porta *pra mim entrar!*”⁹¹. *Macunaíma* tem lugar ainda para o *diz-que*, antiga forma portuguesa que resiste até hoje na expressão do homem amazônico como, por exemplo, em “Água fria *diz-que* é bom pra espantar as vontades”⁹².

A escrita andradiana prima ainda pelas formas mais populares e coloquiais como a substituição do verbo *haver* pelo *ter*, em que ambos, etimologicamente, possuem a mesma significação embora o verbo *haver* tenha um emprego mais formal. Em *Macunaíma* esta mudança é perceptível nos seguintes exemplos: “Quando a velha abriu os olhos estava lá e *tinha* caça peixes, bananeiras dando, *tinha* comida por demais”⁹³. Assim como os dois verbos já citados há substituição com outros pares como *virar* no lugar de *transformar*: “Quando botou nos carurus e sororocas da serrapilheira, o pequeno foi crescenho e *virou* príncipe lindo”⁹⁴.

Proença ressalta que muitas formas populares utilizadas em larga escala no Brasil são na verdade construções bastante antigas do português, um exemplo é a preposição *em* regendo verbos que indicam movimento, como *ir*, *vir*, *sair*, *chegar* etc., quando a regência gramaticamente correta seria com a preposição *a*. Em *Macunaíma* tem-se: “Agora você fica no mocambo e não vai nunca na roça me espiar”⁹⁵ e “A princesa foi no roçado Maanape foi no mato e Jiguê foi no rio”⁹⁶.

Também chamam a atenção os inúmeros provérbios e frases feitas presentes em *Macunaíma* que, além de ser mais um recurso para garantir o caráter popular pretendido à rapsódia, evidencia a pesquisa feita por Mário de Andrade para reunir estas expressões. Cavalcanti Proença citou vários deles indicando “sempre que foi possível, um autor que o tenha consignado, para testemunhar a autenticidade do trabalho de Mário de Andrade”⁹⁷. Por sua vez, Guimarães Rosa aproveitou provérbios em suas obras, estilizando-os para, ao mesmo tempo, inserir-se na tradição e renovar a expressividade de uma forma como essa, tão desgastada pelo uso.

⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archivos/Unesco/CNPq, 1988, p. 17.

⁹¹ *Idem. Ibidem.* p. 32.

⁹² *Idem. Ibidem.* p. 162.

⁹³ *Idem. Ibidem.* p. 16.

⁹⁴ *Idem. Ibidem.* p. 248.

⁹⁵ *Idem. Ibidem.* p. 124.

⁹⁶ *Idem. Ibidem.* p. 148.

⁹⁷ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1977, p. 115.

Seguindo a indicação de Tolstoi para o universal, Guimarães Rosa permaneceu sempre nos limites da “descrição” de sua aldeia, até mesmo na matéria da linguagem; a fala dos personagens e a expressão do discurso narrativo vicejam aí da própria terra, provedora de metáforas, comparações, provérbios, toadas, adivinhas de atribuído teor anônimo e popular.⁹⁸

Assim, com base na leitura de *Macunaíma* e de *Grande sertão: veredas* e no exaustivo levantamento linguístico empreendido por Cavalcanti Proença em relação às obras, entende-se ser possível considerar, ao compará-los, que a transgressão linguística desenvolvida por Guimarães Rosa em muito superou a linguagem inventada por Mário de Andrade, na medida em que o autor da *Pauliceia Desvairada* utiliza-se mais de formas antigas e populares do português do que as cria, ao passo que o autor de *Sagarana*, além de fazer uso de tais formas arcaicas, também contribui para um enriquecimento da língua com a criação de novas palavras, às vezes até com raízes de outras línguas, com sua maior poetização e musicalidade da prosa.

Mário peca pela compilação em excesso, compreensível pelo fato de o autor desejar reunir o máximo da diversidade existente no Brasil. No entanto, não é difícil perceber que, em alguns momentos, isto compromete o bom desenvolvimento da narrativa, que, por vezes, soa artificial demais, conforme ele mesmo admite em carta endereçada ao amigo Manuel Bandeira, em 1930: “estou convencido que carreguei a mão, e tirava o mesmo efeito com menos coisas imorais. (...) palavra de honra que ia tentar reescrever *Macu*. (...) quanta coisa eu mudava”⁹⁹.

Ressalte-se que estes comentários de forma nenhuma diminuem ou suprimem a importância do escritor paulista para a história da literatura brasileira, ao contrário, sua inovação e experimentação foram sobremaneira importantes para a consolidação de uma escrita nacional no princípio do Modernismo brasileiro e constitui-se em uma fonte em que, sem dúvidas, Guimarães Rosa recorreu para laborar seu multifacetado sertão.

2.3. Travessia literária

O interesse pela obra de Guimarães Rosa era praticamente nulo nos Estados Unidos até a publicação da tradução de *Grande sertão: veredas* para a língua inglesa, intitulada *The devil to pay in the backlands*, que foi um passo rumo ao início dos primeiros estudos. A

⁹⁸ NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998, p. 248.

⁹⁹ ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000 (2a ed., 2001). p. 207.

Universidade de Wisconsin-Madison (EUA), na região dos Grandes Lagos, possui um Departamento de Língua Espanhola e Língua Portuguesa que frequentemente recebe professores visitantes. Um deles foi Wilson Martins, outro crítico da ficção rosiana, que ministrou um seminário cujo escopo era o estudo de obras do escritor mineiro e de Érico Veríssimo, entre os anos de 1964 e 1965. Um dos trabalhos que resultaram desse seminário foi a tese de doutorado da professora norte-americana Mary Lou Daniel, defendida em 1965 sob o título de *Guimarães Rosa: a linguistic study*. Posteriormente, em 1968, a tese foi publicada em português e em formato de livro com o título *Travessia literária*.

Desde então, a professora, que também possui formação em língua espanhola, tem se dedicado e difundido a literatura de língua portuguesa nos Estados Unidos, tendo fundado um programa de estudos sobre português na Universidade de Iowa, na qual lecionou durante 12 anos. A partir de 1976, retornou à Universidade de Wisconsin-Madison, onde lecionou sobre língua, literatura e cultura lusófona até sua aposentadoria em 1998. Atualmente, Daniel é membro do corpo editorial da revista “Luso-Brazilian Review”, uma publicação da Universidade de Wisconsin.

O livro de Daniel, *Travessia Literária*, veio suprir uma lacuna existente nos estudos rosianos da época, haja vista que ninguém até aquele momento se propusera a produzir um trabalho sobre a linguagem e estilo de Guimarães Rosa que englobasse toda a sua obra. Vale ressaltar que o texto foi escrito anteriormente à publicação de *Tutaméia* e, por esta razão, a parte da análise que concerne a esta obra aparece no livro sob a forma de apêndice, separada das demais.

O crítico Oswaldino Marques, como já apontado nesta dissertação, possui trabalho exemplar nesta área, embora envolva apenas *Sagarana* e algumas publicações esparsas, e Cavalcanti Proença se dedicou ao estudo estilístico de *Grande sertão: veredas* em trabalhos notáveis para a época, embora sem o nível de sistematização alcançado pela professora americana. A análise empreendida em *Travessia Literária* está dividida em três partes: aspecto léxico, aspecto sintático-gramatical e aspectos poético e retórico.

Os neologismos de Rosa são forjados com base em alguns processos como a afixação (prefixação e sufixação), a composição por aglutinação e justaposição e a redução fonética (aférese, síncope e apócope), cuja lista de ocorrências é organizada por Daniel, evidenciando os possíveis significados das construções. Entretanto, a análise dos elementos estilísticos não se restringe ao reconhecimento dos processos e à contextualização na obra, no que o trabalho em questão se diferencia dos estudos de Proença e de Marques comentados anteriormente. Além do levantamento da quantidade de ocorrências de cada processo de formação de

palavras por obra e registro de quais incidem com mais frequência, Daniel relaciona-os, por vezes, às temáticas gerais das obras. Neste sentido, a autora destaca a formação de substantivos abstratos a partir de palavras concretas para representar na linguagem a superposição de níveis de realidade presentes nas obras:

De relevo especial no conceito rosiano da realidade, tal como se exprime este na invenção de novas palavras para comunicar aspectos subjetivos dessa realidade, é a contínua interação entre abstrato e concreto. É talvez restritivo demais falar como se o *Weltanschauung* de um autor pudesse ser analisado à base de seu léxico; mas não deixa de ser verdade que, se se entrelaçam estilo e conteúdo nas verdadeiras obras de arte literária, as íntimas preocupações do autor devem ser evitadas na sua maneira de escrever bem e de melhor dizer o que pretende. Em Guimarães Rosa nunca encontramos um *plateau* na linguagem nem no conteúdo. A já referida justaposição entre o coloquial e o erudito encontra seu paralelo conceitual na justaposição do real e o ideal, do tangível e o intangível, do material e o espiritual, do concreto e o abstrato, de fatos e fantasia.¹⁰⁰

Outrossim, Daniel observa que a formação de substantivos coletivos, como “jagunçada”, “vacama” e “costelame”, por exemplo, surge em menor frequência em *Primeiras Estórias*, se comparada a *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, pois os contos desta obra abordam temas que se manifestam subjetiva e individualmente nas personagens, diferente das outras três obras, nas quais predomina a ênfase em uma ideia de coletividade representada pela relação do homem sertanejo com o sertão.

A concisão de ideias é outro traço estilístico fundamental da escrita rosiana comentado por Daniel. Os principais processos de que o ficcionista se vale para condensar grande carga significativa na menor quantidade de vocábulos possível são as abreviações por meio de metaplasmos (a apócope, principalmente) e as formas aglutinadas, que Daniel chama de “palavras fundidas”.

Exemplo interessante é o do sufixo *-im*, que por vezes aparece como marca de diminutivo, como opção para substituir os sufixos *-inho (a)* ou *-ino (a)* em uma fala notadamente regional como no trecho de *Grande sertão: veredas*: “[...] de pouquinho em pouquim foram criando um prazer feio nisso”¹⁰¹. Este sufixo atinge seu ápice poético no nome da personagem Diadorim, haja vista que ele pode ser utilizado tanto em nomes do gênero masculino quanto feminino, refletindo no plano da linguagem a própria imprecisão e ambiguidade que cerca a extraordinária personagem de *Grande sertão: veredas*. Por outro lado, *-im* também aparece em formas não diminutivas como resultado de reduções fonéticas,

¹⁰⁰ DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 40-41.

¹⁰¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 49.

como em *assassim*, ao invés de assassino, e *amofim*, ao invés de amofinado.

A autora assinala também que outros processos de formação vocabular utilizados por Guimarães Rosa em suas obras como os latinismos, estrangeirismos de um modo geral e neologismos ocorrem com pouca frequência, uma vez que o principal objetivo de tais criações não é o de ampliar o léxico da língua portuguesa no nível da *langue*, mas atender a uma necessidade expressiva imediata de dizer de forma diferente do convencional ou, ainda, de melhor transmitir uma ideia que não tenha equivalente direto em português. Esta concepção é corroborada por Proença ao afirmar que:

[...] embora reconhecendo que, pela abundante contribuição individual, essa fala encontra dificuldades para se incorporar à língua, não cabe falar em criação, mas em esforço consciente no sentido de uma evolução da linguagem literária.¹⁰²

Em outras palavras, a maior contribuição de Guimarães Rosa está no nível da *parole*, que é individual e está inserida, portanto, na esfera que compreende à Estilística. Assim, a visão apresentada rebate quaisquer críticas que possam ser feitas à obra de Guimarães Rosa no sentido de que ela é “feita para filólogos”, pois as invenções linguísticas ocorrem em quantidade reduzida se comparadas ao volume de vocábulos pertencentes ao uso comum da língua portuguesa e, conseqüentemente, não se trata de um dialeto próprio do autor que beira o incompreensível.

Daniel propõe, ainda, uma comparação do léxico de Guimarães Rosa com escritores como Mário de Andrade e James Joyce, pela renovação e revolução linguísticas propostas por estes autores. Entretanto, a estudiosa afirma faltar à língua de Rosa o artificialismo e exagero da linguagem de Mário de Andrade e a quase ilegibilidade de Joyce, sobretudo em *Finnegans Wake*. Portanto, é falso asseverar que esse ‘brincar com a língua’ é completamente sem precedentes, ao contrário, Guimarães Rosa está inserido em uma tradição literária que lhe permitiu apropriar-se de seus antecessores e refinar técnicas e projetos por eles iniciados. A inovação linguística de João Guimarães Rosa ocorreu dentro das estruturas e padrões permitidos pela língua portuguesa, não figurando, portanto, como criação de uma língua particular que somente o escritor entendesse, e sim como um instrumento de revitalização e enriquecimento do vernáculo, tão cultuado pelo autor.

No nível sintático, Mary L. Daniel destaca o uso mais frequente de orações coordenadas em detrimento das subordinadas em decorrência da característica do texto rosiano de

¹⁰² PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958. p. 76.

assemelhar-se à linguagem oral, uma vez que a subordinação é notadamente um recurso mais explorado na escrita que na fala. Nas construções coordenativas rosianas há a constante introdução das frases pela conjunção “e” que, segundo Daniel, serve para “descrever consecutivamente ondas de ação, para excitar suspensão dramática e manter a relação leitor-ouvinte, e para reforçar o caráter oral da narrativa”¹⁰³. Ainda neste âmbito, grande importância tem o assíndeto, que consiste na eliminação de conectivos de somenos importância para atribuir mais concisão à determinada ideia, bem como para garantir a simultaneidade de pensamento e ação das personagens; como no exemplo de *Grande sertão: veredas*: “Meu cavalo era bom, eu tinha dinheiro na algibeira, eu estava bem armado”¹⁰⁴.

A concisão, aliás, é um dos grandes objetivos da prosa rosiana, que pretende condensar o máximo de significado no mínimo de texto. Guimarães Rosa consegue esse efeito por meio de algumas técnicas de formação de léxico, conforme já visto anteriormente, e por meio de recursos sintáticos, como a substantivação de adjetivos, de verbos, de advérbios e até mesmo de interjeições, tornando o texto mais expressivo, atribuindo novas possibilidades a essas categorias devido à “flexibilidade dos substantivos”¹⁰⁵. A esse recurso Mary L. Daniel caracterizou como neologismos de função e é considerado pela autora um dos traços estilísticos mais importantes da obra de Guimarães Rosa:

Os *neologismos de função*, consistindo na utilização de uma categoria gramatical em vez de outra, são bastante comuns na prosa rosiana. [...] Importa-lhe sempre, não a categoria gramatical das palavras, mas o efeito expressivo delas. Daí que, quando uma palavra que pertence a uma categoria parece mais significativa ou direta numa nova função que qualquer palavra normalmente disponível para aquela função, o autor não hesita em utilizar a nova forma com risco de ser “pouco gramatical”¹⁰⁶.

Nos excertos a seguir, é possível identificar como o processo da substantivação se dá no texto, por meio do uso de artigos definidos e indefinidos:

O que houve, foi um *contente* meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.¹⁰⁷

O senhor escutar e saber — os cavalos em sangue e espuma vermelha, esbarrando uns nos outros, para morrer e não morrer, e o *rinchar* era um

¹⁰³ DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 122.

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 130.

¹⁰⁵ DANIEL, Mary L. *Op. Cit.*, p. 86.

¹⁰⁶ *Idem*, *Ibidem*. p. 79.

¹⁰⁷ ROSA, João Guimarães. *Op. Cit.*, p. 144.

chôro alargado, despregado, uma voz dêles, que levantava os couros, mesmo uma voz de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, êles não entendiam a dôr também.¹⁰⁸

No primeiro exemplo, o adjetivo “contente” desempenha função de substantivo, como sentido de “contentamento”, “alegria”. No segundo excerto, o verbo “rinchar” é substantivado pelo artigo, com o sentido de “rincho”, “relincho”; note-se que, neste caso, o uso do verbo enfatiza o ato e intensifica para o leitor o sofrimento dos animais. Segundo Daniel:

O aproveitamento de tais formas traz à categoria nominal, tradicionalmente estática, novos conceitos espaciais, temporais e modais e lhe infunde um espírito dinamicamente expressivo que não deixa de captar a imaginação do leitor e até expandir esta no processo de rompimento dos compartimentos gramaticais.¹⁰⁹

Outra técnica estilística empregada para alcançar a força expressiva almejada é a pontuação – resultante do reordenamento sintático dado pelo autor – diferenciada da habitual pelo uso constante de vírgulas, mais que qualquer outro sinal gráfico. É, sem dúvida, insuperável a explicação dada pela professora americana:

A pontuação rosiana é, em face das normas tradicionais, bastante caprichosa. Mostra um emprego excessivo da vírgula, a desvalorização de outros sinais convencionais pelo uso constante, e uma correspondência geral às inflexões da expressão oral em vez da lógica gramatical da prosa escrita. A preocupação do nosso autor com a pontuação reflete com fidelidade o caráter predominantemente linear, coordenativo, do seu estilo paratático.¹¹⁰

No que concerne aos recursos poéticos e retóricos do ficcionista mineiro, Mary L. Daniel discorre sobre algumas técnicas também pontuadas por Proença, ainda que a primeira tenha detalhado mais os recursos e suas funções dentro do contexto da obra, enquanto o último se limitou a citar tais recursos e exemplificar com trechos. Daniel, no tocante às aliterações, refere que há basicamente duas funções pretendidas com seu uso: a primeira função é a de reforçar uma ideia e/ou sugerir uma atmosfera e a segunda, que é para fins puramente musicais. Como exemplo, citamos as aliterações em “n” em *Grande sertão: veredas*, que intensificam a ideia constante de negação arraigada na obra, negação esta de cunho filosófico, ao afirmar desde o princípio a não existência do diabo com a frase “Nonada, o Diabo não há”, que se estende ao plano linguístico com a sucessiva repetição do fonema /n/.

¹⁰⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 336.

¹⁰⁹ DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 86.

¹¹⁰ *Idem*, *Ibidem*. p. 136.

Vejamos um trecho:

Num nú, nisto, nesse repente, desinterno em mim um nego forte se saltou! Não. Diadorim, não. Nunca que eu poderia consentir. Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo [...] por isso mesmo, nimpes nada, era que eu não podia aceitar aquela transformação: negócio de para sempre receber mando dele [...] nhem, hem? Nulo que eu ia estuchar. Não, hem, clamei...¹¹¹

A professora americana atenta, ainda, para o forte apelo auditivo que tem a obra de Guimarães Rosa, como consequência desta musicalidade obtida pelas técnicas de versificação. De acordo com Daniel, “para se experimentar e apreciar, contudo, esta prosa deve ser lida em voz alta ou pelo menos imaginada no ‘ouvido mental’ do leitor”.¹¹²

A autora aponta três palavras que podem sintetizar a contribuição de João Guimarães Rosa para sua língua e literatura: renovação (capacidade de moldar a língua conforme a sua vontade), flexibilidade (característica que permite a fusão de aspectos distintos como o erudito e o popular) e universalidade (capacidade de transpor para o sertão os temas que angustiam e movem os homens em qualquer lugar e em qualquer época).

Conforme foi demonstrado, a crítica estilística, na recepção rosiana, viu-se diante da dificuldade de leitura no que diz respeito à linguagem à época de publicação das obras. Ainda que uma análise literária se fundamente em teorias que foram sobrepujadas ao longo dos anos, se ela atende ao propósito de contribuir para a interpretação de seu objeto, ela pode ser considerada válida. Isto foi o que ocorreu com a Estilística, que teve os métodos duramente questionados e criticados. No entanto, estudos como os apresentados neste capítulo contribuíram decisivamente para a compreensão e interpretação da obra de Guimarães Rosa e continuam a ter relevância no considerável conjunto da recepção crítica rosiana nos dias de hoje, no século XXI, sendo considerados clássicos.

¹¹¹ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 79.

¹¹² DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 166.

3 O LEGADO DA ESTILÍSTICA PARA OS ESTUDOS LEXICAIS ROSIANOS

Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia.¹¹³

(João Guimarães Rosa, em entrevista a Günter Lorenz)

Guimarães Rosa soube como poucos manipular a língua em proveito de um projeto estético de estilo inconfundível. Como já foi observado neste trabalho, a crítica literária, desde o período imediato à publicação das obras, preocupou-se com o valor estilístico destas, apontando suas peculiaridades léxicas, sintáticas e poético-retóricas. Dito isto, concluiu-se que a linguagem rosiana não pode ser facilmente categorizada como regional, popular, culta ou arcaica, pois é um amálgama de todas essas possibilidades. Dessas combinações é extraída a sua poesia.

Após esse momento inicial de estudos sobre a obra de Guimarães Rosa, os estudos estilísticos entraram em declínio com a ascensão do que Benedito Nunes refere como “a fase propriamente hermenêutica do estudo dessa obra [obra rosiana]”¹¹⁴, voltadas para a análise literária com base em abordagens do ponto de vista antropológico, psicanalítico, filosófico, místico-religioso, etc.

O fato é que, apesar dessa mudança de paradigma na crítica, os aspectos estilísticos continuaram a render estudos considerados importantes para a fortuna crítica rosiana, ainda que por um novo viés. Se os primeiros exegetas, como Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença e Mary L. Daniel, detiveram-se ao reconhecimento e, em alguns casos, análise dos processos de que Guimarães Rosa dispôs para forjar um estilo tão próprio, os trabalhos de que nos ocuparemos neste capítulo, *Universo e vocabulário do Grande Sertão*, de Nei Leandro de Castro, e *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins, alcançaram um maior nível de sistematização dos termos empregados pelo ficcionista mineiro ao organizá-los em vocabulários. A questão que urge, então, ser esclarecida é por que abordar nesta dissertação, que propõe um estudo de recepção crítica, duas obras que, a rigor, não se concentram na área

¹¹³ LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 89.

¹¹⁴ NUNES, Benedito. De *Sagarana a Grande sertão: veredas*. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998, p. 68.

crítica literária, mas em campos da linguística como a lexicologia e a lexicografia.

Assim, de forma sucinta e sem pretensões de estabelecer um conceito fechado, uma vez que sabemos se tratar de uma discussão muito ampla, apresentaremos a seguir quais as principais motivações de estudos dessa natureza e porque a obra rosiana pode ser analisada de acordo com esse ponto de vista.

3.1. O problema do léxico

A língua é um conjunto de signos linguísticos regulados por um sistema normativo comum a sociedades específicas. Como meio que garante unidade a um determinado grupo social, a língua atua como gerador de identidade, pela qual é resguardada a transmissão de uma cultura de geração para geração, o patrimônio de uma comunidade, a aprendizagem de seus valores, concebidos e aceitos pelos seus membros.

Embora apresente uma parte invariável – referente à estrutura – que não depende da vontade dos falantes, há outro lado da língua suscetível a mudanças e acréscimos, seja em virtude do meio social, do contexto de determinada época, de uma dada história e cultura e, principalmente, de acordo com as necessidades dos usuários. Com efeito, o léxico, cujas formas contemplam as experiências sociais, reflete o conjunto de aquisições culturais em torno das vivências em uma comunidade. Portanto, está relacionado às crenças, aos interesses e às atividades de seus membros. Em suma, é o universo lexical que sintetiza a maneira como um grupo compreende e estrutura a realidade circundante. Segundo Biderman:

[...] o léxico de uma língua natural pode ser identificado como o patrimônio vocabular de uma dada comunidade linguística ao longo de sua história. Assim, para as línguas de civilização, esse patrimônio constitui um tesouro cultural abstrato, ou seja, uma herança de signos lexicais herdados e de uma série de modelos categoriais para gerar novas palavras. Os modelos formais dos signos linguísticos preexistem, portanto, ao indivíduo. No seu processo individual de cognição da realidade, o falante incorpora o vocabulário nomeador das realidades cognoscentes juntamente com os modelos formais que configuram o sistema lexical.¹¹⁵

A existência desses modelos categoriais citados, associada às constantes mudanças sociais – representadas pelo avanço de tecnologias e das ciências e pela interação sempre

¹¹⁵ BIDERMAN, Maria Tereza. C. “As Ciências do Léxico”. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Orgs.). *As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001. p. 14.

crecente entre os povos –, permitem que o repertório léxico de uma língua viva esteja em contínuo processo de expansão e renovação.

Outra motivação para a ampliação do léxico são as necessidades expressivas decorrentes do dia a dia dos usuários. Os indivíduos, em situações espontâneas e em condições reais de uso, com o intuito de exprimir conteúdos semânticos ou para ocasionar maior expressividade no âmbito da comunicação, estarão sempre incorporando novas palavras às línguas. A tendência geral é que muitas dessas criações léxicas produzidas perdurem e sejam dicionarizadas, outras têm utilidade muito específica, servindo exclusivamente para a obtenção de uma força expressiva em certo contexto.

Guimarães Rosa era consciente da dinâmica e dos processos que motivam a expansão do léxico de uma língua ora apresentados e de sua importância para o ofício do escritor, pois, segundo ele relatou a Lorenz, “[n]esta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão”¹¹⁶.

Essa afirmação foi levada ao limite e o autor cunhou inúmeros vocábulos para intensificar a representação de um mundo muito particular modelado no plano das ideias. Isto ocorre em casos de escritores que fazem um esforço deliberado para que a língua seja, ela mesma, reflexo daquilo que se quer representar, sem torná-la um mero instrumento que possibilita o ato de narrar. Guimarães Rosa imprime em sua linguagem as características que Barbosa afirma ser inerentes à formação de neologismos:

O estudo dos problemas da origem, da estrutura e funções, formação e seleção das grandezas-signos, dentre numerosas outras proposições, permite detectar traços importantes dos grupos sociais, de sua atividade, de seus objetivos, métodos, valores, práticas e, não raras vezes, obter informações valiosas sobre suas fontes históricas, míticas e místicas.¹¹⁷

O processo neológico desenvolvido por Guimarães Rosa é regido por normas da língua, ainda que com combinações pouco usuais. O resultado disso são vocábulos renovados em seu significado e que causam estranhamento em um primeiro momento. Apesar disso, a diversificação ocorreu dentro dos limites da língua portuguesa, não configurando, portanto, como uma outra língua, como chegou-se a comentar nos primeiros tempos após à publicação

¹¹⁶ LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 88.

¹¹⁷ BARBOSA, Maria Aparecida. “Da neologia à neologia na literatura”. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Orgs.). *As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001. p. 35.

das obras. O que impõe limites à liberdade expressiva é o conjunto de normas a que se convencionou chamar de gramática, cujas regras o autor conhece e, intencionalmente, transgride:

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, quando vou escrevendo, eu traduzo, extraio de outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia.¹¹⁸

Mais elucidativo ainda sobre as preocupações do autor mineiro no que diz respeito à relação entre linguagem e criação literária é o prefácio à *Antologia do conto húngaro*, organizada por Paulo Rónai, no qual, ao comentar as particularidades da língua húngara, apresenta especulações que constituem um verdadeiro tratado acerca do que acredita e, de fato, realiza em termos de composição poética:

Sem desfigurar-se, como um prestante e moderno mecanismo, todo tratável, ela [a língua húngara] aceita quaisquer aperfeiçoamentos estruturais e instrumentais, que, nas exaltadas arremetidas criadoras de uma experimentação contínua, os escritores lhe infligem, segundo as mais sutis ou volumosas intenções. Suas partes obedecem à arte. [...] Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo, é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale é o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se refestela. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio. Molgável, moldável, digerente assim — e não me refiro em espécie só à língua literária — ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. [...] O que eles buscam, às inspirações, tôda-a-vida, é a máxima expressividade, a mais pronta para penetrar a matéria; o jogo eficaz. São todos individualistas. Desde que o entenda, cada um pode e deseja criar sua “língua” própria, seu vocabulário e sintaxe, seu ser escrito. Mais do que isso: cada escritor húngaro, na prática, quase que não pode deixar de ter essa língua própria, pessoal. O alcance disso é mágico. Com isso, está o espírito geral da gente, que ele invoca.¹¹⁹

¹¹⁸ LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 70-71.

¹¹⁹ ROSA, João Guimarães. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. XXIV-XXV.

Conforme visto, para Guimarães Rosa é preciso inovar, é imprescindível que os escritores moldem a língua para atingir os objetivos estéticos pretendidos com a máxima expressividade, escapando do prosaísmo que a língua incorre pelo uso cotidiano. No entanto, escritores desse tipo não são a regra. Poucos, na verdade, subvertem a estrutura da língua e, menos ainda, criam um léxico tão particular. Por este motivo, a obra rosiana atraiu o interesse de estudiosos para a elaboração de léxicos, uma vez que a lexicografia não está restrita especificamente à feitura de dicionários gerais de uma língua ou bilíngues, mas também dá conta de léxicos especializados em várias áreas do conhecimento, entre elas a literatura e, por que não, um autor específico.

3.2. A representação do universo sertanejo em um vocabulário

O primeiro motivo para a elaboração de léxicos foi dado anteriormente, que é a própria natureza da obra, predisposta a apresentar inovações lexicais que necessitam do devido registro e apreensão do significado. Um segundo que também se pode destacar é a dificuldade em decodificar o aparato linguístico construído por Guimarães Rosa, o que evidencia a importância dos léxicos em termos práticos, como recurso de auxílio à leitura e fonte de consulta direta aos leitores, especializados ou não. Ainda assim, tardou uma abordagem que se propusesse à sistematização das palavras cunhadas em um vocabulário.

Os leitores e estudiosos de Guimarães Rosa contam com duas obras de referência quando o assunto é organização lexical, que são o *Universo e vocabulário do Grande Sertão* (1970), de Nei Leandro de Castro, e *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Sant'Anna Martins, pois ambos são dicionários dedicados exclusivamente ao vocabulário presente na obra rosiana, sobretudo às palavras criadas pelo autor e a outras utilizadas por ele em sentido não usual.

Em 1965, quase dez anos após a publicação de *Grande sertão: veredas*, o potiguar Nei Leandro de Castro entrou em contato com a ficção rosiana, que àquela altura não possuía o *status* de unanimidade hodierno, e decidiu-se por empreender a organização de um vocabulário com palavras da obra citada, intitulado preliminarmente de *Universo Vocabular do Grande Sertão*. Segundo Castro:

Havia uma boa porção de intelectuais na época que não gostava de Guimarães Rosa e diminuía a qualidade de sua obra. Eu, jovem como era, tinha preconceito com a obra do mineiro por conta de artigos que eu lia, criticando duramente o estilo dele. Só depois que li um conto publicado na

revista *Senhor*, é que me apaixonei perdidamente por aquele universo.¹²⁰

O original do trabalho rendeu-lhe em 1967 o importante prêmio Mário de Andrade, do Instituto Nacional do Livro. Em 1968, foi concedida ao autor bolsa para estudar na Faculdade de Letras de Lisboa, onde aperfeiçoou a obra sob orientação dos professores Lindley Cintra e Jacinto do Prado Coelho. Somente em 1970, o estudo ganhou edição em livro – e, conseqüentemente, atingiu maior público – pela editora José Olympio, já com o nome de *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*, pois, segundo o autor, o título anterior anteciparia de forma equivocada que se tratava de um exame detidamente gramatical da obra.

Como método adotado para a atribuição de significado às palavras, Nei Leandro consultou, primeiramente, todo o material a que tinha acesso que pudesse ser útil ao seu intento como dicionários (etimológico, folclórico, de língua portuguesa, etc.), enciclopédias, estudos críticos anteriores sobre Guimarães Rosa, etc. até esgotar as possibilidades de pesquisa. Somente após esse estágio, o estudioso baseou-se em interpretações pessoais fundamentadas no texto (e contexto) para analisar vocábulos cujos significados não foram suficientemente elucidados durante a pesquisa bibliográfica.

Universo e Vocabulário do Grande Sertão é composto de duas partes, na primeira – “O universo: veredas” – Nei Leandro de Castro refere-se a *Grande sertão: veredas* como uma obra aberta, segundo a definição de Umberto Eco, em livro homônimo, de que a obra de arte “pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria”¹²¹.

Ainda nessa linha de pensamento, de produção artística como fonte de inúmeras possibilidades de leitura, Castro menciona o termo “partitura”, em uma acepção muito próxima à de Iser, para quem “[o] texto é apenas uma partitura, são os leitores que individualmente instrumentam a obra”¹²².

Observada desse prisma, assim pode parecer a partitura roseana: uma série de sons de que emerge o significado; ou, mais amplamente, um encadeamento verbivocovisual que deixa ao leitor/visor/autor abertura e aprofundamento de significados.¹²³

¹²⁰ Alexis Peixoto. Grande sertão esquecido. Disponível em: <<http://www.nominuto.com/vida/cultura/grande-sertao-esquecido/15953/>>. Data de acesso: 05/01/2012.

¹²¹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 40.

¹²² ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2. p. 11.

¹²³ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. 07.

Importa também a para discussão encetada por Castro a ligação entre a linguagem da narrativa e o fato narrado, o enredo. Na recepção crítica rosiana, alguns estudiosos apontaram a narrativa como um instrumento que possibilitaria o exercício de estilo do autor João Guimarães Rosa, restringindo sua ficção a um meio e não a um fim propriamente dito. Castro rebate tais leituras apoiado em uma concepção formalista de Mukarovsky fundada na ideia de estrutura unificada, na qual material e procedimento concorrem para o efeito estético pretendido.

Castro retoma observações já realizadas por Proença sobre a fluidez de gênero da literatura rosiana, uma vez que reúne elementos romanescos, épicos e poéticos em uma fusão tal qual as palavras *portmanteau* empregadas pelo autor de *Corpo de baile*, para demonstrar como o autor redimensionou a estrutura do romance por meio de sua própria visão de mundo e situou-se à parte da crise do gênero, revivificando-o através da linguagem. Salienta, ainda, que Guimarães Rosa recriou a língua dentro da própria língua em um processo que Jakobson denomina de repalavramento pessoal do código idiomático.

Segundo Nei Leandro de Castro, “[à] parte os termos regionais (...), as demais palavras do vocabulário roseano recebem a participação criadora do autor, tomando novas formas”¹²⁴. Assim, dos 1.800 verbetes reunidos, exatos 1.432 são neologismos formados pelos diversos processos de formação de palavras já comentados neste trabalho (analogia, redobro, aglutinação, justaposição, verbificação, nominalização, vocabulização onomatopaica, afixação, indianismos, estrangeirismos, latinismos, arcaísmos). Os regionalismos, com média de 300 vocábulos, foram catalogados separadamente, em um apêndice, uma vez que eram formas preexistentes que tiveram seu sentido recuperado por Guimarães Rosa, quando já haviam caído em desuso na fala corrente.

Em 2001, mais de trinta anos após o lançamento de *Universo e Vocabulário do Grande Sertão* – que teve apenas uma reedição em 1982 – a professora aposentada da Universidade de São Paulo, Nilce Sant’Anna Martins publicou o *Léxico de Guimarães Rosa* como produto de uma pesquisa que se estendeu por mais de 10 anos, que trata dos mesmos processos de formação de palavras relacionados acima. Mesmo antes da proposta do léxico, Nilce Sant’Anna Martins já demonstrava interesse pelo valor estilístico da obra rosiana em seu livro *Introdução à estilística*, no qual essa é constantemente citada à guisa de exemplificação dos recursos expressivos examinados pela autora.

Na obra em questão, a autora contesta, por exemplo, a interpretação de Nei Leandro de

¹²⁴ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. 12.

Castro para o vocábulo *militriz*, considerando-o apenas uma variação de pronúncia para *meretriz*, típica de falantes pouco letrados:

A troca do [r] por [l] se exemplifica com *militriz* (*G. sertão*, p.104), forma que Nei Leandro de Castro (*Universo e vocabulário de Grande sertão*) explica como aglutinação de *militante* e *meretriz*. A explicação parece desnecessária, já que a troca de consoantes é metaplasmo comum, bem como a pronúncia do [e] átono como [i].¹²⁵

Como, muitas vezes, palavras que surgem na obra rosiana não são dicionarizadas, os significados são aferidos pelo contexto, partindo da intuição e sensibilidade do estudioso, do modo como prevê a Estilística, para a qual esta é a única forma de se atingir o sentido total do texto literário. É importante que se faça esta observação, pois a Estilística é a teoria subjacente ao trabalho desempenhado por Martins – que revela o comprometimento da pesquisadora com a disciplina da qual foi por muitos anos professora – e se reflete diretamente no critério de seleção dos verbetes que constam do léxico, conforme afirma na introdução de *O léxico de Guimarães Rosa*:

Procurei selecionar, de preferência, os vocábulos empregados com algum valor estilístico mais acentuado, vocábulos com alguma expressividade particular, como neologismos, arcaísmos ou vocábulos arcaizantes, empréstimo, onomatopeias, palavras populares, regionais ou eruditas. Assim sendo, não foram incluídos vocábulos do léxico básico da língua, aqueles que todos conhecem e usam, a não ser que o seu emprego ultrapasse o puramente referencial, estando enriquecidos de uma conotação especial.¹²⁶

No entanto, pelo fato de demandar do intérprete impressões de cunho pessoal sobre o objeto analisado e cada um possuir experiências de vida e repertório intelectual próprios, as leituras tendem a ser diferenciadas. Desse modo, o constante diálogo entre autores de diferentes épocas sobre a temática da linguagem ajuda a manter aberta a discussão a respeito do conteúdo semântico do léxico rosiano, gerando interpretações ora complementares, ora excludentes, que, ao final, sobretudo ampliam o conhecimento sobre o significado de palavras nos diversos contextos em que surgem nas obras.

Exemplos desse diálogo são o já citado reparo que Martins faz à leitura de Castro sobre a palavra *meretriz* e as observações de Castro, a seguir, sobre a interpretação que considera equivocada de alguns vocábulos listados por Cavalcanti Proença, mostrando que, ainda que

¹²⁵ MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 54.

¹²⁶ *Idem*. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. xii.

em pequena quantidade, até estudos muito eruditos são passíveis de incorreções:

M. Cavalcanti Proença, que escreveu talvez o mais penetrante estudo sobre GS, atribuiu paternalidade a termos existentes, dicionarizados:

Maiozinho (relativo ao mês de *maio*; que aparece em *maio*) inclui-se, para o roteirista de *Macunaíma*, dentre as “derivações imprevistas ou lúdicas da estilística de Guimarães Rosa”.

Mexinflol, forma apocopada de *mexinflório* (no Rio Grande do Sul, *coisa atrapalhada, confusão, intriga*) está registrado como “puro jogo sonoro associativo”.

Troz-troz, regionalismo baiano (chuva rápida e grossa), é tomado como onomatopeia inventada pelo romancista, à maneira de *plequeio, tutuco, xaxaxo* etc.¹²⁷

O Léxico de Guimarães Rosa, como trabalho mais recente nesta vertente, apresenta comentários sobre a composição e o significado de cerca de 8.000 palavras, retiradas de todo o material publicado por Guimarães Rosa, de *Sagarana* a *Magma*; diferentemente do trabalho de Nei Leandro de Castro, que se deteve exclusivamente a *Grande sertão: veredas*. Desse total, 30% dos verbetes foram considerados não dicionarizados, ou seja, são vocábulos moldados pela capacidade inventiva do escritor mineiro, fator este que deve ser considerado, segundo Martins, para “dar uma ideia da complexidade e extensão desse vocabulário, o quanto dele é patrimônio dicionarizado da língua, o quanto se deve às inovações e audácias do estilista”¹²⁸.

A partir da década de 1960, a Estilística passou a ser vista com desconfiança e, até mesmo, a ser questionada pelos teóricos da literatura devido à tendência psicologizante e individualizante de seu método e os estudos sob essa perspectiva sofreram um decréscimo desde então. No entanto, observou-se nesta dissertação que os trabalhos da primeira fase da recepção rosiana, representada por Oswaldino Marques, Cavalcanti Proença e Mary L. Daniel, privilegiaram a análise do texto literário. As soluções apresentadas por esses estudos críticos para a exuberância verbal de Guimarães Rosa são sustentáculos que embasam a pesquisa dos dicionaristas na conceituação dos vocábulos.

Vale destacar que não somente em estudos estilísticos buscaram suporte Nei Leandro de Castro e Nilce Sant’Anna Martins, que também consultaram material crítico de outras vertentes, embora os primeiros tenham maior relevância para os vocabulários. Esse deve ser considerado um fator importante para que os léxicos fossem bem recebidos pelos estudiosos da ficção rosiana e sejam considerados bem-sucedidos (e quando se diz bem-sucedido, não

¹²⁷ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. 24.

¹²⁸ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. xii.

quer dizer que seja isento de falhas), pois mostra que, apesar de não se constituírem como crítica, houve o cuidado de retomar uma tradição recepcional prévia da obra.

A título de exemplificação, observaremos a definição proposta por cada um dos lexicógrafos da obra rosiana ao verbete “nonada”, cuja carga semântica repercute no sentido do romance como um todo por exceder, na tessitura narrativa, o significado imediato, dicionarizado. Destarte, o estudo do léxico aponta não somente para uma descrição linguística da obra rosiana, mas para um interesse de ordem crítica, uma vez que considera camadas mais profundas de significação dos vocábulos no conjunto literário.

Nei Leandro de Castro refere as seis vezes que o vocábulo “nonada” é citado em *Grande sertão: veredas*, recorrendo à etimologia da palavra para indicar o sentido de negação indicado no contexto da obra. Além disso, recupera o texto crítico “O ‘Iapa’ de João Guimarães Rosa”, do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, para acrescentar uma tematização filosófica à ideia de negatividade que emana de “nonada”. Flusser afirma que a língua aperfeiçoada por Guimarães Rosa está inserida em uma dialética, ao aprofundar-se tanto no modo de dizer sertanejo quanto em gramáticas de outras línguas para forjar seu meio de expressão. Assim, o que seria um esforço contrário à intelectualização da língua, acaba por torná-la ainda mais propícia a especulações filosóficas. O significado que filósofo atribui a “nonada” completa e confirma raciocínio por ele desenvolvido: “E a dupla negação do nonada é uma afirmação dialética, tanto do intelecto como da ‘intuição’, tanto da língua como do silêncio, tanto de Deus como do diabo”¹²⁹. Segue a definição de Castro:

NONADA — Termo empregado em seis períodos de GS, significando, em quatro vezes, a forma reforçada de negação, pelo processo de revitalização da palavra, usado comumente por GR, dessa feita com base na etimologia da palavra (de non, forma arcaica de não, e nada). Nesta acepção, n. reg. nos léxicos, são exemplos: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (9); “Atirei, Atiraram. / Isso não é isto? / Nonada” (322); “O Senhor nonada conhece de mim” (582); “Nonada. O diabo não há” (594). À página 371, há a expressão *nonde nada* (“Nonde nada eu não disse”), variante da forma superlativa de negação. || Algumas vezes o termo transcende a sua acepção gramatical para ser veículo da preocupação ontológica do romance. A propósito, Vilem Flusser (in “Suplemento Literário” do Estado de São Paulo n.º 360, ed. de 14-12-1963) propõe uma lúcida análise da palavra, qual seja: “Não nada”, “Não ao nada”, “No nada” e finalmente “non rem natam”. Acrescenta o autor de *Língua e Realidade*: “A negação do *nichts* heideggeriano e do néant sartriano é o ponto de partida do Grande Sertão com suas veredas. E traduzo a frase heideggeriana *Das Nichts nichtet* (“o nada nadifica”) para a língua de Guimarães Rosa:

¹²⁹ FLUSSER, Vilém. “O ‘Iapa’ de Guimarães Rosa”. In: _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 160.

‘Nonada’”¹³⁰.

Nei Leandro de Castro faz menção, ainda, a uma variante do termo (“nonde nada”) que, apesar de não ter citado nominalmente, parece aludir à leitura sonora de Augusto de Campos, em “Um lance de ‘Dês’ do Grande sertão”. O ensaio foi publicado originalmente na Revista do Livro, em 1959, anterior, portanto, ao *Universo e vocabulário do Grande Sertão*, razão pela qual é possível fazer uma associação entre o conceito de Nei Leandro de Castro e a interpretação oferecida por Campos. Naquela época, Augusto de Campos já destacava a importância de estudos comparativos, explicitando sua relevância para o estabelecimento “de nexos de relações estéticas, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas”¹³¹.

Nessa perspectiva, “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão” situa a escrita rosiana dentro de uma genealogia, que reúne o que há de mais radical do ponto de vista da experimentação da linguagem, como Mallarmé, James Joyce e Mário de Andrade. Posteriormente, Mary L. Daniel, no já discutido *João Guimarães Rosa: travessia literária*, expande esta comparação, corroborando as afirmações de Augusto de Campos. Mary L. Daniel relaciona a novela “Carade-Bronze”, de *Corpo de Baile*, ao *Ulysses*, de Joyce, por apresentarem em algumas passagens estruturadas na forma de pergunta e resposta ou, ainda, a Mário de Andrade no que diz respeito à fusão de termos populares e regionais em detrimento de termos eruditos como parte de um programa estético. No entanto, a pesquisadora norte-americana resume a diferença entre Guimarães Rosa e Joyce em uma palavra: moderação. Segundo Daniel, “os recursos potenciais de todos os três são surpreendentemente semelhantes, mas Guimarães Rosa utiliza com moderação e premeditação o que os outros às vezes levam ao excesso”¹³².

O título do ensaio — “Um lance de ‘dês’ no Grande Sertão” — faz remissão à expressão utilizada pelo editor de Joyce, David Hayman, (“um lance de dados do *Finnegans Wake*”) para enfatizar o quanto James Joyce e Guimarães Rosa são tributários de Mallarmé quando o assunto é musicalidade, subversão e plurissignificação léxica. Por meio de uma estilística fônica, Campos sustenta a tese de que o fonema /d/ sobressai no romance rosiano — por isso o “lance de ‘dês’” — como um recurso musical e a representação sonora do conflito do romance:

¹³⁰ CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. 140.

¹³¹ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 322.

¹³² DANIEL, Mary L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, p. 74.

Sem querer esgotar a riqueza de planos semânticos do romance, pode-se vislumbrar uma de suas significações-chaves na dúvida, a dúvida existencial, a dúvida hamletiana — ser ou não ser — que Guimarães Rosa equaciona com uma fórmula própria: DEUS OU O DEMO. E como o fonema D é a geratriz a partir da qual se estrutura a projeção, na linguagem, desse dilema [...] ¹³³

Segundo Augusto de Campos, a musicalidade do texto rosiano ocorre, como visto, pelo privilégio dado a certos fonemas, em especial o /d/, e também pela repetição constante de palavras e frases – e suas variações – que surgem no romance como refrãos: “O diabo na rua no meio do redemoinho”, “Viver é muito perigoso”, “Nonada”, “Sertão” e “Travessia”.

Augusto de Campos entende a palavra “nonada” como parte desse jogo fonético com o som /d/ e com o som /n/, utilizado para enfatizar a ideia de negação e afirma, com base no que já havia sido dito pela crítica da época, que “nada ou quase nada parece haver de gratuito” ¹³⁴, ou seja, qualquer expediente formal utilizado por Guimarães Rosa tem uma relação intrínseca com o conteúdo. Assim, por meio da “temática de timbres”, Campos salienta outras nuances do vocábulo, que reverberam na obra para além das seis ocorrências. Vejamos:

Nonada (9) (249) (309) (387) (571)
 De certo *nadas e noves*. (50)
 Demais é que se está: muito *no* meio de *nada*. (200)
Noves e nada eu não dissesse. (348)
Nonde nada eu não disse. (355)
 Não. Nada (398)
No nada disso não pensei: (474)
 O senhor nonada conhece de mim; (560) ¹³⁵

Na definição de “nonada” presente em *O léxico de Guimarães Rosa*, Nilce Sant’Anna Martins faz menção a quatro das seis ocorrências em *Grande sertão: veredas* e, em seguida, transcreve o seu significado dicionarizado. Aponta, ainda, que a palavra é a primeira e também uma das últimas do livro, o que é um dado interessante, pois a palavra “nonada” ao final, por mais que não seja a derradeira palavra da narrativa, retoma a inicial, como a união de dois fios invisíveis na trama textual. A referida repetição do vocábulo reforça o ideia de *continuum*, de “estória sem final” ¹³⁶ — tal qual a canção de Siruiz —, que perpassa toda a obra, cuja culminância é o desfecho representado pela palavra-conceito “travessia” e pela

¹³³ CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.334.

¹³⁴ *Idem, Ibidem*. p. 334.

¹³⁵ *Idem, Ibidem*. p. 332-333.

¹³⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 314.

lemniscata.

NONADA. *Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja* (GSV, 9/7) • *Atirei. Atiravam. Isso não é isto? Nonada* (GSV, 248/305) • *O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco?* (GSV, 451/556) • *Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano* (GSV, 460/594). / Nada; coisa sem importância.// F. arc. resultante da aglut. de **non** + **nada**. É a pal. que abre o romance, constituindo sozinha a primeira frase e a primeira estranheza e está também no último parágrafo.¹³⁷

A autora remete a palavra em questão ao verbete “tutaméia” porque, no glossário apresentado no final de um dos prefácios, “Entre a escova e a dúvida”, do livro *Tutaméia*, Guimarães Rosa lista “nonada” entre as possíveis definições ou, melhor dizendo, sinônimos para “tutaméia”, com o sentido mais próximo do dicionarizado de “algo de pouco valor, ninharia, insignificância”: “*tutaméia*: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*”¹³⁸.

A autora cita *en passant* a definição de Castro sobre a palavra, ressaltando o sentido ontológico comentado por Flusser, e traz a contribuição para o significado do termo da diplomata e estudiosa Heloísa Vilhena de Araújo, que interpretou a obra rosiana sob uma visão místico-religiosa, por meio de uma metodologia que se aproxima a que Umberto Eco apresenta na *Obra aberta* como teoria do alegorismo, que permite três possibilidades de interpretação para a sagrada escritura durante a Idade Média, além do sentido literal, a saber: o alegórico, o moral e o anagógico. De acordo com essa visão, “há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor”¹³⁹, em outras palavras, o texto literário passa a ser entendido sob uma perspectiva interpretativa limitada.

Assim, a leitura alegórica de *Grande sertão: veredas* empreendida por Heloísa Vilhena de Araújo atribui à travessia do narrador Riobaldo um sentido teológico-cristão de busca do divino, em referência à *Divina Comédia* e à demanda de Dante por purificação. Nesse sentido, “nonada” é lida por Araújo como palavra criadora, por ser a primeira da narrativa, equivalente à alegoria bíblica da criação do mundo:

A palavra ‘nonada’, que inicia o livro, poderia, assim, ser indicação de que o mundo de *Grande sertão: veredas* estaria, numa imitação da Criação, sendo criado *ex nihilo*. Geraldo França de Lima, em prefácio para o livro *Jardins e riachinhos* (Salamandra, 1983), que reúne contos de Guimarães Rosa sobre

¹³⁷ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 354.

¹³⁸ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, p.166.

¹³⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 43.

jardins, o riachinho Sirimim e as garças, liga a palavra a uma tal criação de um mundo.¹⁴⁰

A pesquisadora Suzi Frankl Sperber teve acesso à biblioteca-espólio que pertenceu a Guimarães Rosa e lá encontrou um livro de Santa Teresa de Ávila, no qual o termo “nonada” é empregado de forma recorrente. Assim, partindo do pressuposto que Guimarães Rosa leu a obra de Santa Teresa e com base na dualidade existente entre Deus e o diabo como um dos grandes temas do romance, o verbete em questão recebeu mais uma interpretação sob a constante hermenêutica místico-religiosa de que há em *Grande sertão: veredas* uma demanda pelo divino:

Rosa abre com essa palavra o grande romance: “Nonada”. Como Guimarães Rosa leu Santa Teresa de Jesús e como o aspecto espiritual e propriamente religioso contava muito para ele, podemos apreender o sentido de “Nonada” a partir do contexto da obra de Santa Teresa. Nonada quer dizer, para Santa Teresa, menos que nada. “*¡Oh, válgame Dios, y qué nonada son nuestros deseos para llegar a vuestras grandezas, Señor! ¡Qué bajos quedaríamos, si conforme a nuestro pedir fuese vuestro dar!*”. A palavra serve para criar um contraponto mais radical entre o ser humano e Deus. Corresponde ao enaltecimento de Deus e ao reconhecimento da miséria humana. Saber que o homem é nonada serve para encarecer a sua busca de tudo. Portanto, Guimarães Rosa já indicia no início do romance a sua busca – e a da personagem principal e narrador – do sagrado, de Deus.¹⁴¹

No tocante à exemplificação de outros autores que usaram a palavra em questão, já que este não se trata de um neologismo rosiano, Nei Castro cita indiretamente uma prosa barroca *Arte de furta*, de autoria atribuída ao padre Manuel da Costa, via *Grande dicionário de língua portuguesa*, e Nilce Sant’Anna Martins traz à baila textos da literatura brasileira anteriores a *Grande sertão: veredas*, do século XIX e início do século XX, em que o vocábulo “nonada” consta, como trecho de *Sextilhas de Frei Antão*, de Gonçalves Dias, datado de 1848, *Vida ociosa* (1920), de Godofredo Rangel, e *O Malhadinhas* (1922), de Aquilino Ribeiro.

No sentido que tem abono nos dicionários — insignificância, bagatela — nonada é geralmente empregada antecedida de preposição, como se encontra nos clássicos: “Assim é heresia na política do Mundo admitir que um homenzinho de nonada ocupe dois ofícios que requerem duas assistências” (*Arte de Furta*, cit por Moraes, GDLP). || GR usa o termo emprestando-lhe caráter pessoal e coloração nova: “De dentro das águas mais clareadas, aí

¹⁴⁰ ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 337.

¹⁴¹ SPERBER, Suzi Frankl. Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança. *Estudos avançados*, São Paulo, n. 58, p. 98-99, 2006.

tem um sapo roncadador. Nonada!” (306); “E o mais — é peta! — nonada”.¹⁴²

[Cf. G. Dias: *Hoje leigos de nonnada / (He lhes o demo caudel). / Praguejão a mesa escaça / E a arestas do burel (Obras poéticas, t. I, p. 382) • G. Rangel: Gostava da conversações científicas, não admitindo que se perdesse tempo em prosas de nonada (Vida Ociosa, p. 36) • A. Ribeiro: Danado aquele Malhadinhas de Barrelas... reles figura, voz tão untuosa e tal ar de sisudez que nem o próprio demo o julgaria capaz de, por um nonada, crivar à naífa o abdômen dum cristão (O Malhadinhas, p. 11)].¹⁴³*

Com exceção do texto barroco citado por Castro, não se recorreu a textos mais remotos da tradição literária, como os exemplos trazidos pela professora Suzi Frankl Sperber e outros que aqui acrescentamos, como o poema “Nasce a rosa, e nasce a flor”, de Gregório de Matos, datado do século XVII: “vendo o pouco que duraste, / da vida foste um *nonada*, / nem foste rosa, nem nada, / Se tão depressa acabaste”¹⁴⁴. Tampouco exemplifica com obras mais conhecidas da tradição literária brasileira, como *O guarani* (“— Que é lá isso? Falais sério, ou quereis fazer-me enraivar por *nonadas*?”¹⁴⁵) e *Os sertões* (“Causava dó verem-se expostos à venda, nas feiras, extraordinária quantidade de gado cavalariço, vacum, caprino etc., além de outros objetos, por preços de *nonada*, como terrenos, casas etc.”¹⁴⁶).

¹⁴² CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. p. 140-141.

¹⁴³ MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 354-355.

¹⁴⁴ MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. v. 4. Salvador: Janaina, 1969, p. 1003.

¹⁴⁵ ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004. p. 216.

¹⁴⁶ CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 28.ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1079, p. 122.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Guimarães Rosa, desde a publicação de *Sagarana*, em 1946, apresentou-se como um projeto estético que oferece uma infinidade de leituras possíveis. Como resultado, há uma vasta fortuna crítica sobre a ficção rosiana, conformada sob as mais variadas perspectivas de estudo, da leitura sociológica à Semiologia. Considerando esse quantitativo bibliográfico e a natureza dessa dissertação, que é um exame de recepção crítica, fez-se um recorte metodológico que circunscreveu o *corpus* aos estudos críticos que tiveram como orientação a Estilística.

A publicação de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, em 1956, coincidiu com o período de maior influência da Estilística, sobretudo a espanhola, na crítica literária brasileira e esse fator repercutiu na primeira recepção da obra de João Guimarães Rosa, cujas leituras seminais foram feitas à luz das teorias do estilo. Assim, no primeiro capítulo, “Matrizes teóricas e metodológicas – a Estilística e a Estética da recepção”, procurou-se apresentar didaticamente algumas particularidades do método que importam para uma melhor compreensão da crítica rosiana estudada neste trabalho.

Para o teórico da Estilística, Dámaso Alonso, há três níveis de conhecimento do texto literário: conhecimento do leitor empírico como pressuposto básico para os outros níveis de conhecimento da obra; conhecimento burilado pelo crítico, leitor diferenciado e dotado de maior capacidade de intuição; e o conhecimento estilístico, ou seja, um conhecimento sistemático acerca da linguagem constituinte do texto literário, que visa a determinar os fatores de sua peculiaridade. Desses conceitos podemos inferir dois fatores que sintetizam o direcionamento dado aos estudos críticos de cunho estilístico importantes para se observar na crítica rosiana, que são a tentativa de identificar no texto literário quais recursos linguísticos determinam o estilo de um autor e a importância da intuição e da afetividade para a apreensão dos possíveis sentidos de uma obra.

Ainda neste capítulo inicial, foi feito um apanhado teórico sobre a Estética da recepção, que é a diretriz metodológica adotada por este trabalho no exame da recepção crítica de *Grande sertão: veredas*. Jauss propõe que a obra literária é considerada em duas dimensões, a estética e a histórica, e concilia-se com o leitor em uma relação dialética de mútua influência no ato da recepção. O caráter estético está intimamente ligado à noção de valor, por meio da comparação com outras leituras; já o caráter histórico se deve à maneira como uma obra é compreendida pela recepção no momento de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo. Para a sua teoria, Jauss retoma as postulações de Gadamer, de

quem reconhece a influência, sobre horizonte de expectativa, que é uma espécie de aparato histórico e cultural de uma dada época, que influencia o modo como o material literário é compreendido. De Gadamer também é a definição da lógica da pergunta e resposta, segundo a qual um texto corresponde à resposta para uma pergunta e só pode ser interpretado quando se identifica qual é essa pergunta. É tarefa do leitor, então, reconstituir a pergunta a que o texto responde. Para Jauss, o efeito equivale à própria experiência estética, que é a *katharsis* de que o autor fala, quando a obra é atualizada pelo leitor, durante o ato da leitura, resultando em um novo horizonte e, conseqüentemente, em um novo sujeito. Jauss refere, ainda, que tanto maior será a valoração atribuída à obra quanto maior for a ruptura ou sensação de estranhamento causada no leitor.

Assentadas as bases que permitem a compreensão da orientação teórica e metodológica dessa dissertação e o caminho interpretativo que os críticos do *corpus* trilharam, passou-se à segunda parte do trabalho, “O estilo na crítica rosiana: estudos clássicos”, no qual pôde-se observar o exercício crítico de três intérpretes da obra rosiana, sob uma perspectiva estilística, que são Oswaldino Marques, Manuel Cavalcanti Proença e Mary L. Daniel, enfatizando a importância desses estudos para a história recepional da obra rosiana como uma constante interpretativa em que o crítico empresta o seu aparato intelectual e a sua intuição mais refinada, para citar Alonso, com o objetivo de iluminar o texto no que ele apresentava de mais desafiador ao leitor àquela altura: a sua linguagem.

O primeiro, Oswaldino Marques, no ensaio “Canto e plumagem das palavras”, propôs uma análise estilística dos contos de *Sagarana* e das publicações esparsas de João Guimarães Rosa “Com o vaqueiro Mariano”, “Pé-Duro, Chapéu-de-Couro” e “Aquário”, quanto ao aspecto léxico e seus processos de formação — a afixação e o neologismo —, na tentativa de elucidar o emprego desses recursos. Marques foi pioneiro no sentido de organizar listas de palavras da obra rosiana com seus respectivos significados, embora tenha ressaltado que o seu objetivo era puramente estilístico, buscando apreender a expressividade dos vocábulos no contexto da obra, e não definir palavras isoladamente, como faria um dicionarista. Assim, Marques explicou a motivação por trás da revolução linguística empreendida por Guimarães Rosa como uma necessidade expressional, que nada tem de preciosismo. O crítico enxergou ali uma nova forma de expressão literária, conceituada por ele como “prosoema”, no qual se fundem a prosa e a poesia, com o objetivo de criar uma perspectiva diferenciada ao leitor, ou seja, proporcionar uma nova visão de mundo, reordenando a realidade por meio de imagens impregnadas de ineditismo.

Cavalcanti Proença, em “Trilhas no Grande Sertão”, ampliou a discussão sobre *Grande*

sertão: veredas para além da linguagem. Os comentários do crítico sobre o plano geral da obra constituíram-se, notadamente, em constantes hermenêuticas do romance no decorrer da história recepcional da obra, ao considerar a variedade de temas que a perpassa, como a oscilação entre o Bem e o Mal, que não pode ser entendida de forma maniqueísta, a analogia com outros textos pertencentes à tradição literária ocidental, como as novelas de Cavalaria, e a carga simbólica dos elementos telúricos de *Grande sertão: veredas*, como os rios, o vento, o mar, o buriti etc., capazes de refletir os conflitos da narrativa e os estados de espírito do narrador Riobaldo. Sobre os aspectos propriamente estilísticos da obra, Proença, ao contrário de Marques, pouco se deteve à atribuição de significados às palavras que listou; o crítico tratou, especificamente, dos recursos expressivos característicos da linguagem forjada por Guimarães Rosa, como os processos de afixação, invenção de palavras, estrangeirismos, por exemplo, no que diz respeito ao léxico; os recursos expletivos, no plano sintático, e recursos sonoros, como a aliteração, rimas e onomatopeias, utilizados intencionalmente dar poeticidade à obra.

Com base na leitura que Proença fez de *Grande sertão: veredas* e de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em livro intitulado *Roteiro de Macunaíma*, foi possível fazer uma aproximação entre os dois escritores no que diz respeito ao gênero das narrativas, que não são bem definidos por envolverem elementos de outros gêneros, como a poesia, a novela de cavalaria e a epopeia, bem como no âmbito da linguagem de ambos, permeada de referências variadas que amalgamam o popular e o erudito.

A terceira estudiosa examinada no segundo capítulo foi a norte-americana Mary Lou Daniel, que publicou sua tese de doutorado sobre a obra de Guimarães Rosa em formato de livro, sob o título de *Travessia literária*. O trabalho atingiu um nível de sistematização de dados linguístico-estilísticos sem precedentes na recepção crítica rosiana até o momento, que nem mesmo Oswaldino Marques ou Cavalcanti Proença alcançaram, organizando o estudo de todas as obras rosianas publicadas até a elaboração da tese com base em três eixos, a saber: aspecto léxico, aspecto sintático-gramatical e aspectos poético e retórico. A análise dos elementos estilísticos não se restringe ao reconhecimento dos processos e à contextualização na obra, visto que, além do levantamento dos recursos expressivos utilizados por Guimarães Rosa e do registro de quais incidem com mais frequência, Daniel relaciona-os, por vezes, às temáticas gerais das obras.

Daniel afirma que Guimarães Rosa possui um estilo conciso, que pretende condensar a maior carga significativa em menor quantidade de texto. Como recursos de que o autor lançou mão para tornar possível esse objetivo, a professora norte-americana cita, no nível sintático,

os *neologismos de função*, que são a utilização de uma categoria gramatical em vez de outra; no nível lexical, as “palavras fundidas”, ou seja, a aglutinação de duas palavras em uma só e as abreviações por meio de metaplasmos. Sobre a criação de palavras pelo autor de *Corpo de baile*, Daniel assinala esse expediente é usado com menos frequência do que se supõe, já que a intenção não é ampliar o léxico, mas atender a uma necessidade específica em expressar uma determinada ideia. A autora aponta três palavras que podem sintetizar a contribuição de João Guimarães Rosa para língua portuguesa e a literatura: renovação (capacidade de moldar a língua conforme a sua vontade), flexibilidade (característica que permite a fusão de aspectos distintos como o erudito e o popular) e universalidade (capacidade de transpor para o sertão os temas que angustiam e movem os homens em qualquer lugar e em qualquer época).

A parte final da dissertação, “O legado da Estilística para os estudos lexicais rosianos”, trouxe à baila a importância e a influência da crítica estilística discutida no capítulo anterior para a elaboração de léxicos específicos com o objetivo de sistematizar os vocábulos que são particulares à ficção rosiana. O método adotado pelos lexicógrafos Nei Leandro de Castro e Nilce Sant’Anna Martins para a conceituação dos verbetes parte da intensa pesquisa a fontes de consulta como dicionários, enciclopédias e, claro, à recepção crítica, na qual sobressaem os estudos estilísticos, por terem tratado prioritariamente das questões de expressividade do texto. Quando essas possibilidades se esgotaram, os dicionaristas seguiram o princípio da Estilística que é a aferição de significados por meio da intuição e da experiência do intérprete, com base no texto e no contexto. Ressaltou-se também que, apesar de a lexicografia ter na linguística a sua área de concentração, *Universo e vocabulário do grande sertão* e *O léxico de Guimarães Rosa* representam um interesse particular para a crítica devido a seu tema se circunscrever ao léxico de um escritor proeminente da literatura brasileira como é Guimarães Rosa e por não se limitarem, na análise, ao sentido restrito dos vocábulos e buscarem correspondências mais profundas para a interpretação da obra.

Ao considerar a tradição recepcional, os lexicógrafos deram um passo importante para que os léxicos fossem bem recebidos pelos estudiosos da ficção rosiana e sejam considerados bem-sucedidos, apesar de não serem isentos de incorreções. Para exemplificar o modo como a tradição recepcional rosiana foi retomada pelos léxicos, observou-se a conceituação proposta por cada um dos lexicógrafos para o verbete “nonada”, que constitui uma imagem chave para a interpretação do romance, excedendo, na tessitura narrativa, o significado dicionarizado do termo. Assim, ressaltou-se, na definição de Nei Leandro de Castro, a ideia de negação da palavra, que tem fundamento em uma crítica de cunho filosófico de Vilém Flusser. Já a definição de Nilce Sant’Anna Martins destaca a interpretação religiosa de *Grande sertão*:

veredas, representada por Heloísa Araújo.

Em síntese, nosso propósito com este trabalho não foi somente apresentar as considerações sobre a obra feitas pelos intérpretes estudados, mas também observar o papel e a importância da Estilística para a crítica literária brasileira e, mais especificamente, para a história recepcional da obra rosiana. Assim, pode-se afirmar que as análises, delimitadas por um método crítico datado das décadas de 1950 e 1960, ainda hoje oferecem rumos válidos, se considerarmos o pioneirismo da contribuição para compreensão da linguagem singular elaborada por Guimarães Rosa, o valor humanístico das interpretações, que muitas vezes escapam ao nível puramente estilístico, e o modo como essas leituras reverberam em interpretações mais recentes da ficção rosiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. De Guimarães Rosa

- 1 ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 146p.
- 2 _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, 344p.
- 3 _____. *Sagarana*. 13. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971, 370 p.
- 4 _____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 2v. 824p.
- 5 _____. *Corpo de Baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960, 513p.
- 6 _____. *Corpo de Baile*. Ed. Comemorativa. 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- 7 _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 594p.
- 8 _____. *Grande Sertão: Veredas*. 2. ed. Texto definitivo. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 571p.
- 9 _____. *Grande Sertão: Veredas*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, 460p.
- 10 _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19. ed. 2001.
- 11 _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, 176p.
- 12 _____. *Primeiras estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, 175p.
- 13 _____. *Manuelzão e Miguilim*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, 202p.
- 14 _____. *Noites do sertão*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, 251p.
- 15 _____. *Noites do sertão*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, 258p.
- 16 _____. Pequena palavra. In: RÓNAI, Paulo (org.). *Antologia do conto húngaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. p. XI-XXVIII. [280p.]
- 17 _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967, 276p.
- 18 _____. *Tutaméia*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969, 210p.
- 19 _____. Discurso. *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Rio de Janeiro), v. 53, p. 261-3, 1967.
- 20 _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 236p.
- 21 _____. *Estas Estórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, 231p.
- 22 _____. *Ave, Palavra*; nota introdutória de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, 274p.
- 23 _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, 248p.
- 24 _____. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 2v.
- 25 _____. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussoloti; trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- 26 _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

2. Sobre Guimarães Rosa

- 27 ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*; 2ª série. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, 90p.
- 28 ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996. 556 p.
- 29 ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3. 769p. p. 447-477.
- 30 _____. Guimarães Rosa e Góngora. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, 388p.

- 31 CAMPOS, Augusto de. Um lance de “dês” do grande sertão. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 16, p. 9-27, dez. 1959.
- 32 _____. Um lance de “dês” do Grande Sertão. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 321-349.
- 33 CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 119-140.
- 34 CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970. 195 p.
- 35 DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968, 190p.
- 36 DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000, 765p.
- 37 _____. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, 872p.
- 38 DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (orgs.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/Ed. PUC-Minas, 2001, 367p.
- 39 FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, 84p.
- 40 FLUSSER, Vilém. “O ‘Iapa’ de Guimarães Rosa”. In: _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 155-160.
- 41 GALVÃO, Walnice. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1971, 136p.
- 42 *Guimarães Rosa*. Super-interessante, São Paulo, v. 2, n. 6, p.106, 1997.
- 43 LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 62-97.
- 44 MARQUES, Oswaldino. Canto e plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957, 279p.
- 45 _____. Guimarães Rosa: cineasta. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1958.
- 46 _____. A nova crítica brasileira e a ficção de Guimarães Rosa. *Minas Gerais, Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 4, 25 nov. 1967.
- 47 _____. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, 352p.
- 48 _____. Apontamentos rosianos. *O Estado de S. Paulo, Suplemento Literário*, São Paulo, 30 nov. 1968.
- 49 _____. O repertório verbal. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 9, n. 395, p. 14-16, 23 mar. 1974.
- 50 MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, 536p.
- 51 MONEGAL, Emir Rodríguez. Em busca de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa - Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p. 47-61.
- 52 MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas – literatura e psicanálise em Grande sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 176p.
- 53 _____. Cismas do sertão: etimologia, metonímias e metáforas na inscrição identitária do jagunço rosiano. *Revista Ângulo (FATEA)*, n. 115, out./dez., 2008. p. 104-112.
- 54 NUNES, Benedito. “A Rosa o que é de Rosa”. *O Estado de São Paulo*, 22 de março de 1969.
- 55 _____. De Sagarana a Grande Sertão: Veredas. In: _____. *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998, p. 247-262.
- 56 _____. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.144-169.

- 57 _____. Primeira notícia sobre “Grande Sertão: Veredas”. *Jornal do Brasil*, 10 de fevereiro de 1957.
- 58 O “super-realismo” de Guimarães Rosa. *Jornal da USP*, v. 21, n. 763, 15 a 21 de maio 2006, p. 14.
- 59 PORTELLA, Eduardo. Um romance-síntese. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1 dez. 1956. Recorte.
- 60 PORTELLA, Eduardo. A estilística e a expressão literária. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1957.
- 61 _____. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, 224p.
- 62 _____. A nova crítica e a ficção de Guimarães Rosa. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 4, 25 nov. 1967.
- 63 _____. A estória cont(r)a história. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1967.
- 64 _____. A estória cont(r)a história. In: COUTINHO, Eduardo de F. (org.). *Guimarães Rosa - Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. p.198-201.
- 65 _____. Um romance e a sua dialética. In: *Dimensões I*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1977, p. 57-64.
- 66 PRIETO, Claudette Reis. Análise estilística de “Conversa de bois”. In: CHAVES, Albeniza de Carvalho e (org.). *Linguística e Literatura*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980. p. 79-102.
- 67 PROENÇA, M. Cavalcanti. Alguns aspectos formais de *Grande sertão: veredas*. *Revista do Livro*, n. 5, mar. 1957.
- 68 _____. Alguns aspectos formais de *Grande sertão: veredas*. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, v. 9, n. 397, p. 8-12, 6 abr. 1974.
- 69 _____. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo; Brasília: INL, 1973, 240p.
- 70 _____. Encantação de Guimarães Rosa. *Comentário*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 21, p. 79-80, 1965.
- 71 _____. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958, 101p.
- 72 RÓNAI, Paulo. *Três motivos em Grande Sertão: Veredas*. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1958, p. 151-158.
- 73 _____. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 3-42.
- 74 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. Visão do mundo e estilo em *Grande Sertão: Veredas*. In: ADONIAS FILHO et alii. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969, p. 61-79.
- 75 SPERBER, Suzi Frankl. Mandala, mandorla: figuração da positividade e esperança. *Estudos avançados*, São Paulo, n. 58, p. 97-108, 2006.
- 76 VERSIANI, Ivana. Para a sintaxe de *Grande sertão: veredas*: valores do subjuntivo. In: *Guimarães Rosa*. Brasília: Quíron, 1975, p. 79-140.
- 77 WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1984, 149p.

3. Sobre Estética da Recepção

- 68 ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2
- 69 JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*; seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

70 _____. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2, p. 305-358.

71 _____. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, 95p.

72 _____. *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988, p. 97-101.

73 _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78p.

74 ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989, 124p.

4. Sobre Estilística

73 ALONSO, Dámaso. *Poesía española*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1976, 672p.

74 _____. Táticas dos conjuntos semelhantes na expressão literária. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 297-317.

75 ENKVIST, Nils Erik. Sobre o lugar do estilo em algumas teorias linguísticas. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 277-296.

76 FERNÁNDEZ, Augusto B. *Movimientos literarios españoles en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alhambra, 1964, 311p.

77 LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973, 489p.

78 MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, 261p.

79 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. A Estilística. In: *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973, p. 597-627.

80 SPITZER, Leo. A Ode sobre uma urna grega ou conteúdo *versus* metagramática. Trad. Álvaro Mendes. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 319-351.

81 _____. *A Poesía española* de Dámaso Alonso. Trad. Heidrun Krieger Olinto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 1, p. 352-384.

5. Outros textos

82 ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004. 302p.

83 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica de Telê Porto A. Lopez. Paris/São Paulo: Archivos/Unesco/CNPq, 1988. 480p.

84 ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.

85 BARBOSA, Maria Aparecida. “Da Neologia à Neologia na Literatura”. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Orgs.). *As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001. p. 33-51.

86 BIDERMAN, Maria Tereza. C. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Orgs.). *As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia*. 2. ed. Campo Grande: UFMS, 2001. p. 13-22.

87 COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte:

Ed. UFMG, 2003, 303p.

88 CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 28.ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1079. 416p.

89 ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 284p.

90 MATOS, Gregório de. *Crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, 1969. 7v.

91 PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, 508p.

92 _____. *Roteiro de Macunaíma*. 4. ed. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1977.

93 RAMOS Jr., José de Paula. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. 2006. 310p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

94 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Trad. A. Chelini et al. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 2006, 278p.

6. Páginas da internet

95 OSWALDINO MARQUES: A sabedoria que clama do exílio. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2005/11/30/Pagina375.htm>>. Data de acesso: 23/12/2011.

96 Alexis Peixoto. Grande sertão esquecido. Disponível em: <<http://www.nominuto.com/vida/cultura/grande-sertao-esquecido/15953/>>. Data de acesso: 05/01/2012.

97 “Entrevista: João Guimarães Rosa” – Carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. In: *Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em : <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>. Data de acesso: 28/12/2010.