



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

SUSANAH YOSHIMI WATANABE ROMERO

**ENTRE A RISADA E A ALETRIA:  
ESTILÍSTICA LEXICAL E PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO  
EM GUIMARÃES ROSA**

---

Londrina  
2022

SUSANAH YOSHIMI WATANABE ROMERO

**ENTRE A RISADA E A ALETRIA:**  
ESTILÍSTICA LEXICAL E PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO  
EM GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Romero, Susanah Yoshimi Watanabe.

Entre a risada e a aletria : Estilística lexical e processos de transformação em Guimarães Rosa / Susanah Yoshimi Watanabe Romero. - Londrina, 2022.  
154 f. : il.

Orientador: Edina Regina Pugas Panichi.

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Guimarães Rosa - Tese. 2. Estilística - Tese. 3. Crítica Genética - Tese. 4. Seleção lexical - Tese. I. Panichi, Edina Regina Pugas. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 8

SUSANAH YOSHIMI WATANABE ROMERO

**ENTRE A RISADA E A ALETRIA:**  
ESTILÍSTICA LEXICAL E PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO  
EM GUIMARÃES ROSA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas  
Panichi  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Leticia Jovelina Storto  
Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP

Londrina, 30 de junho de 2022.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, Criador, criativo, verbo da vida e dono de toda ciência, que me sustentou nos momentos mais difíceis e me fez ter esperança em dias melhores, mas também multiplicou minhas alegrias nas horas de festa. A sua graça e misericórdia me trouxeram até aqui.

Ao meu marido, Rodrigo Oliveira do Carmo, pela paciência, amor, carinho, incentivo e por acreditar na minha capacidade, me ouvir, me aconselhar e ser o meu melhor amigo. Ao Filemon, meu “estagiário”, pelos dias de trabalho que passou deitado na minha mesa e pedindo um punhado de ração ou petisco. Obrigada pelos carinhos, ronronados, miados, brincadeiras e momentos de descanso.

Às minhas amigas, companheiras de batalha do Doutorado, em especial Elisângela Costa Consentino, Angélica Regina Gonçalves Bertolazzi, Mariana Rodrigues Ferreira Fantinelli Delecrode, Amanda Carolina Pereira de Jesus e Thiene Nogueira Sela. Muito obrigada pelos cafezinhos linguísticos! À minha amiga Isabela Leite de Moraes, que me ajudou com consultorias das ciências exatas, especialmente na disciplina de Física, demonstrando a profundidade do conhecimento de Guimarães Rosa. Obrigada pela disposição!

À prezada Professora Doutora Edina Regina Pugas Panichi, a quem devo muita admiração, pela confiança, incentivo e estímulo para prosseguir. Você fez com que minha experiência como doutoranda fosse tranquila e produtiva. Obrigada pela leveza, fé, sabedoria e instruções! Ao grupo de orientandos da Professora Edina, Márcia Teshima, Rogério Bortolin, Roberto Lima Santos, Bruno Áthila e Nelía Batisti, pela troca de conhecimentos, experiências e materiais.

Especialmente, agradeço aos professores membros da banca, por lerem atentamente meu texto e pelas preciosas contribuições para a pesquisa. Sou muito grata pelo incentivo, pela atenção e por compartilharem um pouco de seus saberes. Vocês são luz! Obrigada, Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira, Profa. Dra. Lolyane Cristina Guerreiro de Oliveira, Profa. Dra. Letícia Jovelina Storto e Prof. Dr. Miguel Luiz Contani!

Escrever uma tese fica ainda mais difícil quando nos deparamos com uma pandemia global, que vitimou milhões de pessoas e trouxe consequências inestimáveis. Então, agradeço a todos os professores que já passaram pela minha vida, desde a educação básica até a realização deste Doutorado, muito obrigada por instigarem a minha curiosidade e não desistirem da Educação, mesmo em tempos turbulentos. Obrigada por continuarem e serem presentes, mesmo na tela de um computador ou celular.

Aos pesquisadores, cientistas e divulgadores de informação, por disseminarem conhecimento e ajudarem no progresso da cultura e da tecnologia, com uma velocidade impressionante, fazendo com que os danos fossem mínimos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, agradeço por todas as dúvidas sanadas, todas as disciplinas realizadas com a maior excelência e toda a disposição. À Universidade Estadual de Londrina, por ser a minha segunda casa, desde o primeiro ano de graduação, obrigada por proporcionar um ambiente inspirador, criativo, com uma educação pública de qualidade. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo fomento à pesquisa. Sem o incentivo financeiro da bolsa de pesquisa seria impossível realizar este Doutorado com completa dedicação.

São muitos os nomes e seria impossível não esquecer de algum. Portanto, a todos, o meu muito obrigada!

*“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”.*

*(Guimarães Rosa)*

ROMERO, Susanah Yoshimi Watanabe. **Entre a risada e a aletria**: estilística lexical e processos de transformação em Guimarães Rosa. 2022. 154 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

O texto não é um produto pronto, mas esconde marcas que trazem consigo o longo trabalho não linear de sua gênese que passa por hesitações, substituições, acréscimos, rasuras, subtrações, em um contínuo movimento criador, sendo primordial o exame de seu processo criativo. A nossa proposta com este trabalho é comparar as alterações e analisar os processos de transformação em nível lexical do texto de Guimarães Rosa, “Risada e meia”, publicado na coluna do jornal Correio da manhã, em 1954, que se tornou “Aletria e hermenêutica”, o primeiro prefácio da coletânea Tutaméia (Terceiras estórias), de 1967. Com vistas nisso, percorremos um caminho metodológico de viés qualitativo e caráter bibliográfico, descritivo e analítico. Utilizamos como aporte teórico os pressupostos da Crítica Genética e da Estilística, bem como historiadores, biógrafos e críticos literários do trabalho de Rosa. Assim, a análise do percurso entre “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica” mostrou como o contexto social, histórico e político, além das vivências e leituras feitas por Guimarães Rosa, contribuíram para as mudanças entre as versões do texto, até mesmo nas minúcias da seleção lexical e da ordem das palavras. As temáticas da vida e da morte, do silêncio, da saudade e do nada são tratadas pelas anedotas de Rosa, que utiliza o humor, a poesia e a filosofia para tratar de assuntos profundos e existenciais. Além do mais, a linguagem dos textos de João Guimarães Rosa revelou as peculiaridades e as profundezas da criação artística, indo além da superfície das palavras, mas evidenciando um extenso conhecimento de mundo e a possibilidade de inventar vocábulos. Em um trabalho meticuloso com as palavras, Rosa transbordou na escrita as suas vivências pessoais, merecendo a atribuição do título de um dos maiores escritores não só da Literatura Brasileira, mas dos países lusófonos e em caráter internacional.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; estilística; crítica genética; seleção lexical.

ROMERO, Susannah Yoshimi Watanabe. **Between laugh and vermicelli**: lexical stylistic of Guimarães Rosa's transformation processes. 2022. 154 p. Thesis (Doctorate Degree in Language Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2022.

### ABSTRACT

The text is not a finished product, but it hides marks that bring the long nonlinear work of its genesis, that goes through hesitations, substitutions, additions, erasures, subtractions, in a continuous creative movement, so it is required the exam of writer creative process. Our proposal with this work is to compare alterations and analyze the transformation processes at the lexical level of Guimarães Rosa's text, "Laugh and a half", published in Morning mail newspaper, in 1954, that became "Vermicelli and hermeneutics", the first preface of the collection Tutaméia (Third stories), from 1967. Thus, we followed a methodological path with a qualitative bias and bibliographic, descriptive and analytical character. Therefore, we utilized as theoretical contribution the Genetic Criticism and Stylistics authors, as well as historians, biographers and literary critics of Rosa's work. Then, the analysis of the course between "Laugh and a half" and "Vermicelli and hermeneutics" shows how the social, historical and political context, beyond the experiences and readings made by Guimarães Rosa, contribute for the changes between the versions of the text, even in the details of lexical selection and word order. Thematic of life and death, silence, missing and nothing are considered for Rosa's anecdotes, that uses humor, poetry and philosophy to deal with deep and existential issues. Furthermore, the language of João Guimarães Rosa's texts revealed peculiarities and depths of artistic creation, going beyond the surface of words, but showing an extensive knowledge of the world and the possibility of inventing words. In a meticulous work with words, Rosa overflowed in writing his personal experiences, deserving the attribution of the title of one of the greatest writers, not only in Brazilian Literature, but in Portuguese-speaking countries and internationally.

**Key words:** Guimarães Rosa; stylistics; genetic criticism; lexical selection.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Vista do canal de Hamburgo, com a igreja de São Nicolau ao fundo (antes e depois do bombardeio de 1943).....	76
<b>Figura 2</b> – João Guimarães Rosa entre os pais.....	77
<b>Figura 3</b> – João e Lygia em lua de mel (1930).....	78
<b>Figura 4</b> – Família e infância.....	78
<b>Figura 5</b> – Família com Vilma (1932).....	79
<b>Figura 6</b> – Formatura em Medicina.....	80
<b>Figura 7</b> – Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho.....	82
<b>Figura 8</b> – Carta às filhas Agnes e Vilma.....	83
<b>Figura 9</b> – Carta aos pais.....	84
<b>Figura 10</b> – Tamanduás.....	85
<b>Figura 11</b> – Onça.....	85
<b>Figura 12</b> – Rinoceronte.....	85
<b>Figura 13</b> – O casal Aracy e João Guimarães Rosa com sua família de gatos.....	86
<b>Figura 14</b> – Carta-enigma.....	87
<b>Figura 15</b> – Cigarros e charutos de Rosa.....	88
<b>Figura 16</b> – Posse na Academia Brasileira de Letras (1967).....	89
<b>Figura 17</b> – Fac-símile de “Risada e meia”.....	92
<b>Figura 18</b> – Quadro de intertextualidades.....	99
<b>Figura 19</b> – Transcrição de carta de Guimarães Rosa à filha Vilma.....	104
<b>Figura 20</b> – Manuel Nardy.....	111
<b>Figura 21</b> – Arabesco.....	129

## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	12
<b>1</b>	<b>CAPÍTULO I – A CRIAÇÃO, A CRIATIVIDADE E A CRÍTICA GENÉTICA</b> .....	17
1.1	A CRIAÇÃO .....	17
1.2	A CRIATIVIDADE .....	20
1.3	A CRÍTICA GENÉTICA .....	22
1.3.1	Interdisciplinaridade .....	36
1.3.2	Método de Análise da Crítica Genética .....	37
1.3.3	Crítica Genética e Guimarães Rosa .....	39
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO II – ESTILÍSTICA</b> .....	43
2.1	LÍNGUA, LINGUAGEM E LINGUÍSTICA .....	43
2.2	ESTUDOS DO TEXTO .....	45
2.3	ESTILO E ESTILÍSTICA .....	47
2.3.1	Estilística Fônica .....	51
2.3.2	Estilística Lexical .....	54
2.3.3	Estilística Morfológica .....	57
2.3.4	Estilística Sintática .....	59
2.3.5	Estilística Semântica .....	62
2.4	O ESTILO DE GUIMARÃES ROSA .....	64
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO III – ROSA DOS VENTOS</b> .....	66
3.1	O BRASIL E O MUNDO ANTES DE GUIMARÃES ROSA .....	66
3.2	O BRASIL E O MUNDO NA ÉPOCA DE GUIMARÃES ROSA .....	67
3.3	ROSA, UM HOMEM CRIATIVO, E A SUA OBRA .....	76
3.4	RISADA E MEIA E ALETRIA E HERMENÊUTICA .....	91
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO IV – ENTRE A RISADA E A ALETRIA</b> .....	98
4.1	ANEDOTA FÓSFORO .....	100
4.2	ANEDOTAS DE ABSTRAÇÃO .....	105
4.3	MANUEL .....	109

4.4	PASSAGEIRO DO BONDE .....	111
4.5	TELÉGRAFO-SEM-FIO.....	117
4.6	FACA SEM LÂMINA .....	119
4.7	ELIMINAÇÃO PARCIAL.....	121
4.8	GIRAF.....	123
4.9	DEFINIÇÃO DE CANO .....	126
4.10	O AÇÚCAR .....	128
4.11	ELETRICIDADE E VITROLA.....	132
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>136</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>139</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>146</b>
	ANEXO A – Aletria e Hermenêutica.....	146
	ANEXO B – Risada e Meia .....	151
	ANEXO C – Gruta do Maquiné.....	152
	ANEXO D – Fotos do Museu-Casa Guimarães Rosa.....	152

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

João Guimarães Rosa (1908-1967), médico, embaixador, contista, romancista, nascido mineiro, residiu em diversos países, falecendo no Rio de Janeiro, é um dos maiores escritores da Língua Portuguesa e da Literatura Brasileira. Publicou obras relevantes, que se tornaram sucesso, inclusive em nível internacional, sempre trabalhando com as peculiaridades e as diversas possibilidades da linguagem. A criatividade de Rosa se manifestou não só nas novidades dos enredos instigantes, que revelavam o sertão e os questionamentos humanos, mas também nas palavras, que eram selecionadas e combinadas cuidadosamente.

De acordo com Salles (2000), a Crítica Genética estuda o texto como um movimento criador, então, nesta pesquisa, observamos o trato de Rosa com o vocabulário, considerando não só o texto publicado final, mas os percursos que o levaram até lá. O problema que impulsiona este trabalho de Tese tem origem nos pressupostos da Crítica Genética, do inacabamento do texto, ou seja, o texto sempre pode se tornar outro, mesmo depois de publicado. Diante de duas versões de textos de João Guimarães Rosa, que dialogam entre si, com um intervalo de 13 anos, legitimamos o estudo do movimento criador da Crítica Genética, considerando a hipótese de traços autobiográficos de Rosa virem à tona, com as alterações sofridas no segundo texto. Para isso, também utilizamos os estudos da Estilística, a fim de analisar como a seleção lexical, principalmente os processos de adição, exclusão, substituição e permuta, contribuíram para o estilo do autor.

Como a Crítica Genética se afasta da ideia de obra terminada e considera o inacabamento dos textos, a instabilidade da escrita e o caráter de construção são evidentes, também, ao compararmos duas versões de um texto de Guimarães Rosa. Como o autor faleceu no mesmo ano da publicação de *Tutaméia (Terceiras estórias)*<sup>1</sup>, cujo prefácio “Aletria e hermenêutica” é analisado nesta Tese, esse processo ficou reticente e silenciado, instigando o desenvolvimento desta pesquisa. Além disso, essa incompletude dinâmica entre os textos aponta para a “possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo” (SALLES, 2006, p. 16). Entre os textos “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, observamos esse processo, concretizado nas alterações lexicais, nas singularidades dos traços estilísticos da linguagem roseana<sup>2</sup> e na profunda temática das anedotas transcendentais.

---

<sup>1</sup> Apesar de termos utilizado a edição de 2017, durante toda esta pesquisa, a grafia da palavra será tal como aparece nos livros de Rosa. Portanto, não adequamos às diretrizes da Reforma Ortográfica atual.

<sup>2</sup> Ainda que autores como Brandão (1978) utilizem a grafia “rosiana”, optamos por “roseana”, pois é a usada pela Academia Brasileira de Letras.

Com base nisso, consideramos a **hipótese** de que, como resultado das vivências de Rosa, as suas características passaram a se evidenciar na superfície textual. Além do mais, ao passar um texto anteriormente publicado na coluna do jornal *Correio da manhã*, em 4 de maio de 1954, para o primeiro prefácio do livro *Tutaméia (Terceiras estórias)*, publicado em 1967, não só houve adições num movimento de extensão do texto, mas também mudanças que evidenciaram o trabalho do escritor nos campos lexical e sintático, de modo que os sentidos mudaram e revelaram minúcias despercebidas a olhos desatentos.

Estabelecemos a seguinte **pergunta de pesquisa**: *Quais são as alterações entre as versões de “Risada e meia”, de 1954, e de “Aletria e hermenêutica”, de 1967, e o que revelam sobre as escolhas estilístico-lexicais de João Guimarães Rosa quanto às suas vivências, experiências e intertextualidades?*

A **Tese** que defendemos é a da presença da biografia de Guimarães Rosa em seus textos e seleções lexicais, não só nos diversos assuntos estudados, como outras línguas (latim, grego, espanhol, italiano, francês, alemão, inglês), Medicina, História, Religião, Filosofia, Matemática, Física, Cinema, Literatura, Química, mas também na própria vida do escritor que passou por separações, distâncias, guerras, mortes, silêncios.

Esta pesquisa tem o **objetivo geral** de analisar aspectos estilístico-lexicais e suas variações entre duas versões do que viria se tornar “Aletria e hermenêutica”: a de 1954, publicada em jornal, sob o título “Risada e meia”, e a de 1967, como prefácio do livro *Tutaméia (Terceiras estórias)*, utilizando o aporte teórico da Crítica Genética e da Estilística Lexical.

Com o **primeiro objetivo específico**, buscamos contribuir para os estudos da linguagem de um dos maiores escritores da Literatura Brasileira e a sua poética criadora, a fim de difundir os estudos da Crítica Genética e a sua transdisciplinaridade com a Literatura. O **segundo objetivo** é identificar as intertextualidades presentes em uma composição roseana, num dialogar histórico, social, político e filosófico, de maneira a mostrar como as vivências de João Guimarães Rosa contribuíram para a sua produção literária, principalmente no que diz respeito à seleção lexical. O **terceiro objetivo** deste trabalho é averiguar o processo de construção de formas, com base nas variações entre os textos “Risada e meia” e “Aletria hermenêutica”, de Rosa, além de analisar os diferentes efeitos de sentido gerados pelas modificações estilísticas nas versões dos textos literários para promover, junto à Pós-Graduação, a ampliação dos estudos do texto e do discurso e suas interfaces com a Literatura, em especial as potencialidades da Crítica Genética, incentivando possíveis diálogos.

Para atingir esses objetivos e validar a nossa pesquisa, percorremos um **caminho metodológico** de caráter bibliográfico, descritivo e analítico, na modalidade qualitativa, que,

de acordo com o dicionário desenvolvido por Appolinário (2004), “remete-nos à interpretação de um fato [...], é a interpretação subjetiva do fato” (PESQUISA QUALITATIVA..., 2004, p. 155). A pesquisa bibliográfica se baseia em “dados provenientes de fontes documentais” (PESQUISA..., 2004, p. 151) e “procura explicar um problema a partir de referências teóricas publicadas em documentos [...]. Busca conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado existentes sobre um determinado assunto, tema ou problema” (CERVO; BERVIAN, 2002, p. 65). Entretanto, Marconi e Lakatos (2006, p. 71) alertam que “a pesquisa bibliográfica não é mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de um tema sob novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras”. Nesta Tese, recorreremos a leituras de obras e periódicos – em especial a revista *Manuscrita* – da área de Crítica Genética, Estilística, História, Crítica Literária e de estudiosos da obra de João Guimarães Rosa. Também buscamos a edição do jornal *Correio da manhã*, em que foi publicado o texto de 1954, “Risada e meia”, no dia 4 de maio de 1954.

Por isso, também é uma pesquisa descritiva, já que “observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos [...]. Procura descobrir, com a precisão possível, a frequência com que um fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e características” (CERVO; BERVIAN, 2002, p. 66). Logo, nesta Tese descrevemos as ocorrências estilístico-lexicais de alterações em textos de João Guimarães Rosa, relacionando os fatos históricos e biográficos, o que também torna esta pesquisa histórica, pois “estuda o processo histórico que envolveu determinado fenômeno. É muito comum a pesquisa histórica ser também documental, pois a fonte mais exata de pesquisar historicamente é através de seus documentos” (BOENTE; BRAGA, 2004, p. 12).

Além de descrever essas ocorrências, esta Tese também se caracteriza como de caráter analítico e interpretativo, pois identifica, reconhece e examina com profundidade as intenções do autor João Guimarães Rosa e como as suas vivências influenciaram na escrita. Conseguimos ter acesso ao íntimo espaço de criação dos textos de Rosa, não necessariamente procurando conhecer a verdade única e concreta, mas a interpretação dos fenômenos e das vivências. De acordo com Paiva (2019, p. 91), diante do estudo de uma narrativa, “é preciso também ter sensibilidade para interpretar os dados e, muitas vezes, ir além das palavras para entender o que o narrador está de fato querendo nos dizer”. Na pesquisa narrativa, os dados podem ser gerados, dentre outros meios, por “textos e documentos escritos” (PAIVA, 2019, p. 92). Com esse método empírico e indutivo, esta pesquisa observa minuciosamente os textos selecionados e aprofunda os conhecimentos acerca do processo criativo, no caso de Rosa.

Pela característica de processo, seria impossível captar em totalidade o movimento criador. Porém, seguindo os rastros deixados pelo autor na superfície textual e nas alterações entre as duas versões, é possível “compreender, no próprio movimento da criação, procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra” (SALLES, 2008, p. 58). Por isso, recorreremos à fundamentação teórica da Estilística, a fim de verificar como as palavras revelam efeitos expressivos causados pela seleção lexical.

O **corpus** é composto por duas versões de um texto de Guimarães Rosa, considerando diferentes meios de publicação – jornal e prefácio de livro –, bem como o intervalo de 13 anos entre eles. Com o avanço da leitura, descobrimos diferenças não só na extensão, mas também nas similaridades entre eles, já que até as semelhanças não são idênticas, revelando o percurso da criação. Nos dois textos, estão em sintonia os assuntos da poética de Guimarães Rosa, especialmente a vida e a morte, cujas temáticas são tratadas em diversas obras do escritor. Depois, a linguagem revolucionária de Rosa rompe não só pelos neologismos, mas também pela sintaxe, que à primeira leitura gera estranhamento ao leitor, e só então revela a magia dos sentidos provocados.

Esta Tese está organizada em quatro capítulos. No primeiro, percorremos os pressupostos da Crítica Genética, considerando também a criatividade e a criação, a fim de observar a forma como um texto se constrói e se movimenta. Para isso, nos embasamos em autores relevantes da área, como Ostrower (1999; 2008), Panichi (2016) Pino (2001; 2003) e Pino e Zular (2007). Além disso, também fizemos uma revisão bibliográfica de trabalhos acadêmicos dentro dos estudos genéticos que estudaram a escrita de João Guimarães Rosa.

O segundo capítulo apresenta algumas leituras a respeito de Estilística, refletindo sobre a constituição da disciplina e a forma como as palavras revelam efeitos e escondem significados somente apreendidos com a leitura profunda. Inicialmente mostramos, a partir dos pressupostos de Saussure (2006), como as palavras se constituem, partindo para a teoria da poética de Jakobson (1999) e os estudos sobre enunciação de Benveniste (1976). Esses pesquisadores influenciaram a constituição da disciplina de Estilística, por refletirem como o indivíduo formula as palavras. Além do mais, citamos as contribuições dos estudos do texto, e mencionamos Martins (2012; 2020), Monteiro (2005), Guiraud (1978), Câmara Júnior (1978), Melo (1976) e Canezin e Panichi (2019). Também abordamos as áreas da Fonoestilística, da Estilística Lexical, da Estilística Morfológica, da Estilística Sintática, da Estilística Semântica e da Estilística da Enunciação. Expomos também alguns trabalhos acadêmicos acerca do estilo de João Guimarães Rosa e a relevância do autor para a pesquisa.

Cabe ao terceiro capítulo apresentar o contexto histórico, social e político da vida e obra de Rosa, estudando sua biografia e as pressuposições de alguns críticos literários. Para isso, baseia-se em historiadores como Koshiba e Pereira (2003), D'Araújo (1992) e Rezende (2013); biógrafos de João Guimarães Rosa como Barbosa (1981), Costa (2006), Rosa (1983) e Brait (1982); críticos literários como Candido (1972) e Bosi (1994); e outros estudiosos da obra de Rosa, como Ramos (2007), Santos (2009), Rónai (1968), Brasil (1969), Covizzi (1978), Oliveira (2008), Bueno (2006; 2013) e Novis (1989)

O quarto capítulo analisa, de forma comparativa, os textos de “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, suas similaridades, diferenças e percursos, com base na teoria desenvolvida até então, de forma meticulosa e detalhista, observando particularidades profundas das vivências de Rosa em sua escrita. Assim, analisa essas alterações, a fim de observar como a seleção lexical revela as experiências do autor, assim como seu movimento criador.

Com este trabalho, pretendemos contribuir com a pesquisa acadêmica, em especial o diálogo entre Crítica Genética, Estilística e Literatura Brasileira. Para isso, desejamos ampliar a visão sobre textos literários de um dos maiores escritores da Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa. Além do mais, pelos dados, levantamos pontos de convergência e disparidade entre duas versões de um texto, publicados com a diferença de 13 anos e em dois meios distintos: a coluna de um jornal e o prefácio de um livro. Assim, almejamos instigar não só estudiosos e pesquisadores da linguagem, mas também escritores e aspirantes a compreenderem o percurso criativo e o processo de transformação da escrita, a fim de desmistificar a crença da perfeição da obra de arte, que está em contínuo movimento e construção.

## CAPÍTULO I

### A CRIAÇÃO, A CRIATIVIDADE E A CRÍTICA GENÉTICA

*“A criatividade é a essencialidade do humano no homem.  
Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando  
em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a  
vida e lhe dá um sentido. Criar é tão difícil ou tão fácil  
como viver. E é do mesmo modo necessário”  
(Fayga Ostrower).*

O objetivo deste capítulo é apresentar os conceitos de criação, criatividade e Crítica Genética, bem como um breve percurso histórico da disciplina, sua capacidade interdisciplinar, o método de análise e, em especial, a relação entre Crítica Genética e Guimarães Rosa, a fim de embasar a posterior análise das versões de “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”.

#### 1.1 A CRIAÇÃO

Os questionamentos do ser humano acerca do ato de criação existem há milhares de anos, o que pode ser comprovado tendo em vista os mitos e as religiões presentes desde as primeiras civilizações. Movida por perguntas, a criatividade humana também começa a se evidenciar, pois procura respostas, gerando essas histórias primitivas para explicar o desconhecido.

Junto com essas narrativas orais, desde a Antiguidade, a arte em geral não só retrata e captura momentos vividos, mas passa a adquirir contornos cada vez menos nítidos, revelando as incertezas das pessoas, considerando as épocas, os estilos e as personalidades. Mesmo passando por claras mudanças, tanto pelos avanços tecnológicos quanto pelas descobertas científicas, a criação continua misteriosa, sendo impossível o acesso e a plena compreensão.

Ostrower (1999) trata deste tema amplo e complexo: a criação artística, que interrelaciona acasos, vivências e significados. A autora mostra como a visão contemporânea e pós-moderna da sociedade de consumo enxerga o sentido da criação somente no produto, como mercadoria, desconsiderando os processos do fazer. Porém, criar é um processo e um crescimento do próprio criador para aprender, conhecer e compreender o mundo, compreender-se e desenvolver-se. Essa magia da arte traz o entendimento de uma profunda verdade da vida, e o ato criador é um caminho de sensibilidade e imaginação.

Para Ostrower (1999), os acasos são como catalisadores da criatividade, questionam e redimensionam o sentido do fazer, que pode ser composto por erros, acertos, coincidências, imprevistos e surpresas. Esses estímulos sensoriais são humanamente impossíveis de serem

captados em totalidade, e nem se chega a perceber e dar atenção a esses detalhes. A autora explica que é necessário sentir essas coincidências para tomar conhecimento do mundo, tornando-se acasos significativos e repletos de conteúdos existenciais, ligados a desejos e esperanças, bem como a uma razão íntima e significativa. Por outro lado, não é todo estímulo que se torna acaso ou inspiração, não surgindo de modo arbitrário, mas dentro de um padrão de ordenações que considera as expectativas da pessoa e os termos de seu engajamento interior. Nas palavras da autora, “não há atalhos para a vida – e tampouco os há para a criação. Somente nos encontros com a vida, nas experiências concretas e nas conquistas de maturidade, poderemos saber quem é a pessoa e quais os reais contornos de seu potencial criador” (OSTROWER, 1999, p. 6).

Como o artista busca elaborar a obra, também inventa incessantemente a si mesmo, pois a individualidade é um processo de desdobramentos, contínuas transformações e reestruturações, um constante devir absorvido pelo ser, não de forma linear, mas em níveis que interagem e se influenciam. As obras têm o poder de comover profundamente, pois são uma síntese dos sentimentos da experiência pessoal e universal, incorporadas pelas palavras, com escolhas a serem feitas dentre numerosos rumos possíveis.

Ostrower (1999) defende que não há somente um mero regresso a vivências do passado, mas de forma dinâmica um ressoar dos acasos que mobilizam o próprio passado, ampliando o viver e tornando-o mais intenso. Isso justifica o enriquecimento das obras de arte, uma vez que permitem reestruturar a experiência em níveis de consciência mais elevados, compreendendo as complexidades e intensificando o sentido da vida.

Toda forma artística se gera em um processo de transformação de si mesma e do artista que a cria. Considerando isso, só se pode criar dentro da especificidade da matéria e com o pleno domínio da linguagem, passando da imaginação para a realização da obra, das ideias para a ação. Criar não é só o conhecimento de técnicas ou teorias, originalidade ou inventividade, mas algo maior e abrangente, pois os diálogos do artista com a matéria são, na verdade, diálogos internos. Não só a subjetividade intervém, mas existe a influência de determinado contexto social e cultural, englobando uma visão de mundo, para transcender as circunstâncias individuais e de classe. Oliveira (2021, p. 22) explica que

O conceito de criação relaciona-se com a emergência de um produto novo para um determinado momento da história. Mas também é comum a mitificação da criatividade como se fosse um lampejo de inspiração ou um dom conferido por alguma autoridade divina. O que defendemos aqui é que há uma rede de informações e percepções retidas na memória sensível, nutridas e trabalhadas pelo artista que, por sua vez, molda “algo novo”, guiado por conhecimentos conscientes e também intuições que se fundem no nível do inconsciente, gerando o que chamamos de ideias.

O estudo do processo de criação, no nosso caso na superfície textual, revela como uma série de acontecimentos aparentemente desconexos se fundem e fundamentam uma obra de arte, que carrega em si o contexto histórico, as influências, as vivências e a personalidade do autor. Inclusive, ao construir a sua própria identidade, o sujeito se inspira e se distancia dos outros.

Essa alteridade é percebida no texto de Guimarães Rosa analisado nesta Tese, de forma explícita, pelo que chamamos de intertextualidade, conceito mais bem desenvolvido no Capítulo 2, e de forma implícita, por notarmos traços pessoais de Rosa e suas vivências. O escritor parte das leituras de mundo e transpõe – através da sua perspectiva – para as páginas do texto, gerando algo novo.

Ostrower (1999) explica que o criativo na pessoa só pode ser manifestado espontaneamente, como um caminho sem fim de desenvolvimento da personalidade, com condições internas que permitem ao indivíduo ser criativo. A principal dessas condições é o confronto consigo mesmo e a existência de outros artistas, pois criar significa condensar o entendimento em termos de linguagem e introduzir novas ordenações e formas.

Todo ato criativo é único e novo, mas nem tudo que é novo será necessariamente criativo, pois pode ser uma ordenação diferente e transformada, de maneira que não há receitas prontas ou conselhos práticos; é preciso tentar criar e viver a arte como parte integrante do viver, com base nas obras de mestres, não para copiar ou imitar, mas apreciar, aprender e entregar-se ao profundo prazer de ser, diante da beleza da arte. Os acasos acontecem em estranhas coincidências, em uma nova compreensão de coisas que no fundo já existiam. Cabe ao acervo finito da língua articular, sempre parcialmente, a área vivencial do indivíduo, mediando com palavras o consciente e o mundo, considerando também fatores pragmáticos e extralinguísticos.

Ostrower (2008) evidencia que o processo de criar incorpora um princípio dialético, ampliando e delimitando, a fim de captar e configurar as realidades da vida. Ao mesmo tempo em que há uma descarga emocional no ato criador, também representa libertação de energias. Isso porque o conflito é condição para o crescimento, e não uma vazão de tensões ou conflitos emocionais, pois a arte reduzida à terapia perderia seu sentido artístico. Por outro lado, quando o indivíduo exerce seu potencial criador como uma necessidade, pode realizá-lo criativamente e realizar a si mesmo, tornando a vida mais rica e significativa.

Segundo a autora, imaginar é pensar especificamente sobre um fazer concreto ou sobre determinada matéria. Sem essa plasticidade, a imaginação não passaria de descompromisso, sem rumo ou finalidade, a não ser que essa materialidade compreenda áreas verbais. Isso porque

traduzir em formas mentais não significa necessariamente pensar com palavras, de forma que é possível traduzir ou parafrasear o processo criativo, ainda que transpor uma matéria específica para outra a desqualifique. A elaboração de possibilidades da matéria permite alcançar maiores conhecimentos e aprofundar o trabalho, o que não se pode confundir com a mentalidade mecânica e unilateral da superespecialização, que exclui do viver o vivenciar.

Esse processo imaginativo depende da sensibilidade do indivíduo para transformar a criação em capacidade criativa real, bem como de necessidades sociais e aspirações culturais. A materialidade não indica apenas um campo da ação humana, mas possibilidades do contexto cultural para lidar com a matéria, que já vem impregnada de valores culturais. Com isso, o contexto cultural fornece condições para a manifestação de propostas inconcebíveis em outras épocas, além de ampliar os conteúdos da ação humana, conforme as materialidades se ampliam. Em todas as linguagens, ao articular uma matéria, o homem deixa sua marca, e, rearticulada, a matéria retorna ao homem, pois a criatividade e os processos de criação são estados e comportamentos naturais da humanidade.

### 1.3 A CRIATIVIDADE

O potencial da renovação e da transformação existe sempre e necessita de condições reais para se exercer, como as condições de vida, que requerem materialidades específicas, a fim de que a criação se torne uma extensão natural do fazer humano. Porém, muitas vezes, a trajetória da pessoa faz com que não se permita explorar o novo, bastando-se aos caminhos já conhecidos.

A fim de relacionar gramática e criatividade, Franchi (1991) defende que a sociedade e, especificamente, a escola tradicional tiveram um mal-entendido acerca do ensino de língua portuguesa, considerado como limitado e conteudista. Porém, os alunos devem compreender como sujeito e mundo se relacionam para, então, intervir espontaneamente, estabelecer relações novas, definir novos modos de estruturação do real. Nas palavras do autor,

saber é saber de experiência, é representação de experiências, e não mera manipulação de representações simbólicas transmitidas: experimenta-se aquilo que se criou. [...] Vê-se, enfim, que a criatividade se transforma em um elo interdisciplinar entre a ciência e a arte, entre a teoria e a poesia (FRANCHI, 1991, p. 9-10).

Kneller (1978) define a criatividade como um impulso, um encontro entre ciência e arte, instigado pela natureza esquiva do processo criador. Com isso, é possível trazer contribuições para muitas áreas do conhecimento e o próprio comportamento humano, que tem a criatividade como aspecto singular e de incalculável valor. Kneller (1978) afirma que a criatividade é difícil de definir, pois é flexível e caprichosa, mas se podem examinar algumas definições parciais. O

autor continua que, para muitos, a criatividade é liberar impulsos e relaxar tensões, podendo ser confundida com habilidades verbais, rapidez mental, senso de ordem e o inconventional. Por outro lado, o ato de criar mobiliza processos mentais, motivação, percepção, aprendizado, pensamento e comunicação, influenciando-se pelo ambiente e pela cultura, o que produz criações como um processo mental e emocional.

Ao comparar criatividade e novidade, Kneller (1978) expõe que a novidade sozinha não torna criador um ato ou ideia, mas a relevância também é importante, pois responde a uma situação particular, buscando resolvê-la ou, pelo menos, clareá-la. Em outras palavras, é criador um ato não apenas novo, mas adequado a uma situação, até porque nada é completamente novo, mas sempre há algo sugerido ou uma fonte anterior.

Diferente da inteligência, Kneller (1978) mostra como o pensamento criador é inovador, exploratório, aventureiro, impaciente com a convenção, atraído pelo desconhecido e indeterminado, estimulado pelo risco e pela incerteza. Por sua vez, o pensamento não criador é cauteloso, metódico, conservador, absorvendo o novo no já conhecido, preferindo dilatar as categorias existentes a inventar outras. Nas palavras do autor, inteligência é a capacidade de conceituar e explorar abstrações com facilidade, produzindo rapidamente uma série de ideias, enquanto a criatividade reconhece ideias novas ou originais, explorando os seus limites.

A criatividade busca respostas únicas e corretas, de modo que a relação entre inteligência e criatividade é alta, mas não absoluta. O alcance da criatividade não se limita às artes, mas abrange também a ciência, com novas teorias e descobertas, pois artista e cientista trabalham tanto pela intuição quanto pelo intelecto, a partir de ideias mais sentidas do que compreendidas, de modo que há uma inspiração e um impulso ao criar. Cada homem é singular e produto de livre escolha, de modo que sempre vai haver um elemento de mistério que foge à análise.

Ostrower (2008) argumenta que a criatividade é um potencial inerte ao homem, como uma necessidade de realização, não se restringindo à arte, mas, em um sentido global, com o viver humano. Para a autora, a criatividade humana está na própria percepção de si dentro do agir, com uma realização e constante transformação, de forma que a intencionalidade da ação humana é modo de ação mental que dirige o agir.

Os comportamentos criativos do homem estão na integração entre consciente, sensível e cultural, que são parte da herança biológica e qualidades inatas, parte do desenvolvimento social do homem e o modo como este convive com outras pessoas. A consciência representa a individualidade subjetiva e cultural, manifestando-se na sua própria natureza e sendo filtrada pelos valores, tornando-se uma faculdade criadora, pois incorpora um princípio configurador

seletivo. A sensibilidade não é característica somente de artistas e poucos privilegiados, mas patrimônio de todos os humanos, em diferentes graus e áreas, sendo porta de entrada nas sensações e, portanto, no mundo. Como ser cultural, o ser humano interage com as formas materiais e espirituais do grupo, atuando e se comunicando, além de transmitir esses comportamentos criativos para as próximas gerações. No enfoque simultâneo da consciência, sensibilidade e cultura, qualquer atividade pode tornar-se criação (OSTROWER, 2008).

Segundo Ostrower (2008), a criatividade abrange o processo total da vida, fazendo com que o impulso elementar e a força vital para criar provenham de áreas ocultas do ser, ainda que o consciente racional nunca se desligue das atividades criadoras. Os processos intuitivos, diferentemente dos instintivos, não são necessariamente um reflexo, mas a reação de uma personalidade e, mais do que isso, sempre uma ação, de modo que a intuição está na base dos processos de criação, não necessariamente de modo intelectual, mas na experiência.

Conforme Ostrower (2008), a criatividade se realiza junto com a personalidade, necessitando essencialmente da maturação para a criação, pois o ser humano maduro cria espontaneamente, em um processo contínuo de ordenar e configurar, interligar a outros momentos, ampliar o ato da experiência para o da compreensão de modo coerente, aberto ao novo e seguro de si.

A flexibilidade de questionamento e a ausência de rigidez defensiva em relação ao mundo permitem configurar espontaneamente as coisas ao redor. Isso desvincula a criatividade da genialidade, a originalidade da invenção, pois o invento não traz necessariamente essas etapas, enquanto a criatividade é um processo construtivo global.

Criativo em suas construções, Guimarães Rosa mostra não só a capacidade inventiva e que expande os horizontes da linguagem, mas também o conhecimento profundo das línguas, a inspiração em outros escritores, as vivências ao redor do mundo e os traços de sua personalidade. Sendo um instrumento ativo e em processo, o ato de criação passa por momentos e movimentos de intuição, trabalho e transformação.

### 1.3 A CRÍTICA GENÉTICA

Esta disciplina surgiu em um ambiente intelectual em que alguns estruturalistas redescobriram manuscritos e buscaram observar a estrutura plena e viva de uma escritura em estado nascente, seu desenvolvimento e metamorfoses, a formação progressiva da obra (BIASI, 2010). Siqueira (2019) traça uma breve perspectiva histórica da disciplina, começando pela França, em 1968, com a iniciativa de Hay e Grésillon.

A obra de arte tem memória, ou seja, não nasce pronta e é o resultado de um processo que exige tempo, dedicação e disciplina, e isso pode ser encontrado nos indícios, como rasuras e rascunhos. Cada versão é autônoma, e a obra publicada não é a única base de interpretação, abrindo espaço para uma pluralidade de sentidos, não mais fixos. Ler os rascunhos é tentar compreender a gênese da criação e identificar que “cortes” ou “acréscimos” ao texto, em suas diferentes versões, podem ser interpretados pelo crítico.

De acordo com Pino e Zular (2007), para elaborar a proposta teórica da Crítica Genética, é necessário elucidar as principais diretrizes e problemas. Inaugurada no conturbado contexto parisiense da crise de 1968, com o movimento estudantil para ingresso nas universidades que se tornou uma revolução operária que buscava a ascensão social, os manifestantes conseguiram o fim do governo e o incentivo aos sindicatos e à produção intelectual, que questionou os limites do capitalismo, além da construção do pós-estruturalismo e novos paradigmas em várias áreas. Pino e Zular (2007) mostram que especificamente na teoria literária, os estudos se voltaram para além da estrutura textual, questionando seus limites. Nesse contexto, a Biblioteca Nacional da França teve acesso aos manuscritos de Heine, que foram considerados um material privilegiado. Com isso em mãos, a Crítica Genética propõe um estudo inédito: os documentos de processo não publicados pelo autor. Assim, o que antes era menosprezado, passa a demonstrar a originalidade da pesquisa.

Pino e Zular (2007) deixam claro que nesse contexto não foi a primeira vez que estudiosos se depararam com manuscritos; isso aconteceu com uma disciplina mais antiga. Com surgimento na Grécia helenista e consolidação durante o Renascimento, a Filologia objetivava elaborar a própria interpretação dos textos, em especial dos clássicos, buscando o original. Assim, procurava as origens nos manuscritos antigos, medievais e públicos, a fim de restituir a história do texto. Com o passar do tempo, percebeu-se que o original poderia ter sido deturpado pelos copistas, buscando-se então o caminho das variantes de uma mesma obra, utilizando para isso a pesquisa das fontes. Pino e Zular (2007) explicam que a maioria dos filólogos eram linguistas, dialogando com o estruturalismo. Com base nisso, a Crítica Genética surgiu para observar os manuscritos de forma diferente, como portadores de um movimento para vislumbrar o processo de criação, não bastando as variantes, mas a estruturação móvel e aplicável à criação, escapando do olhar estruturalista.

Conforme Biasi (2010), a ruptura estruturalista influenciou a Crítica Genética com um intenso trabalho de conceitualização no campo da teoria do texto. O panorama foi completamente redesenhado, evidenciando e elaborando conceitos indispensáveis. Esses remanejamentos teóricos prolongaram as pesquisas estruturais, estendendo o novo objeto

concreto e específico, estruturado pelo tempo, juntamente com a noção de processo. Enquanto o autor está vivo, o texto, mesmo que “definitivo”, está sempre suscetível a transformações, e cabe à abordagem genética a reconstituição, a partir dos manuscritos, numa sucessão de processos parciais e solidários cujo encadeamento constitui o processo global do prototexto.

Pino (2001) analisa que, na França, os estudos genéticos revolucionaram a pesquisa em literatura e arte em geral, revolução que chegou até o Brasil. No fim do reinado do estruturalismo, substituiu-se o “texto” pela “escritura”, passando-se a estudar a subjetividade e o vazio do sujeito do texto. Logo, a Crítica Genética deixou o centro do estudo dos manuscritos como textos, que passaram a ser portadores de uma dinâmica e uma produtividade, o processo de sua criação, propondo um novo modo de olhar os textos, principalmente os literários. Dessacralizaram-se o texto e o autor, buscando-se as origens cientificamente e evidenciando-se a necessidade de uma interdisciplinaridade para abordar o processo criativo. De acordo com Pino (2001), a Crítica Genética não é uma continuação da Filologia, pois observa o objeto manuscrito – materialmente igual – de forma epistemológica completamente diferente.

Com o desaparecimento dos copistas e a invenção da imprensa, o que antes era somente voltado ao privado e ao secreto, passou a ser publicado pelos próprios escritores. O objeto manuscrito foi restaurado, reconstituído e exposto ao público, a fim de ser estudado como representante de uma sociedade, tesouro, símbolo de poder e autoridade sobre a obra dos autores, a literatura e a cultura universal. Pino (2001) explica que a atenção passou a aspectos como o olhar, o indizível, o silêncio e o fracasso. Isso também demonstra a necessidade de políticas de preservação, exposição e valorização dos manuscritos enquanto monumentos, com vistas a perpetuar um certo sistema político e econômico, não como documentos sem impacto no público, mas como um produto artístico. Portanto, deve-se elaborar uma pesquisa que considere vários documentos, não como uma cronologia, mas observando-se aspectos do movimento evocado pelos manuscritos.

Biasi (2010) demonstra que os antigos estudos de gênese têm pouco a ver com a Crítica Genética contemporânea, pois tinham a finalidade de identificar os textos que poderiam ter influenciado o texto final, e eram uma “crítica das fontes”. Com a renovação filológica entre as décadas de 1920 e 1930, sob a influência de uma conversão artística e das novas ciências do homem e da sociedade, como a Linguística, a Psicanálise, a Sociologia e a História, a Crítica Genética surgiu pela consequência dessas mutações intelectuais, transformando o objeto de uma ciência, até então auxiliar, em uma questão central para a contemporaneidade.

Salles (2000) busca traçar um breve panorama dos fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. Para isso, começa discorrendo a respeito da gênese da

Crítica Genética, cujo pioneiro Hay, no contexto da França de 1968, almejava organizar alguns manuscritos do poeta alemão Heine e acabou se deparando com problemas metodológicos. Esse primeiro momento dos estudos genéticos levou ao interesse pelo estudo de outros autores, encontrando novamente problemas comuns. A partir de 1975, de acordo com Salles (2000), a Crítica Genética passou por uma fase de exploração e expansão, um alargamento de horizontes que permitiu uma ação transdisciplinar. Essa transdisciplinaridade não se limita à diversidade de teorias, mas abrange também a explicação sob diferentes ângulos do processo criador, ampliando o número de escritores estudados e abordagens teóricas utilizadas, expandindo-se em nível geográfico. A Crítica Genética passou a estudar não só os manuscritos literários, como o processo criador em outras manifestações artísticas, percebendo um campo de pesquisa dedicado à relação entre ciência e arte e com fundamentos em constante mudança.

A autora mostra como a Crítica Genética se relaciona com os artistas que se interessam pelos percursos da criação, objeto de estudo do geneticista que, por sua vez, passa a conviver com o ambiente do fazer artístico. A arte não é somente a obra final do artista, mas a cadeia infinita de agregação de ideias, observando-se nos rascunhos o valor da arte e as possibilidades de criação. Nas palavras de Salles (2000, p. 18), “enquanto o crítico genético ou geneticista tem a curiosidade de conhecer e compreender a criação em processo, os artistas mostram interesse em conhecer e compreender os estudos desenvolvidos por esses pesquisadores”.

A partir do desejo de compreender o percurso da criação artística, surgiu a Crítica Genética, buscando essa trajetória nos registros deixados pelos artistas, cujos atos criadores geram fascínio tanto nos apreciadores quanto nos próprios autores das obras. Os críticos genéticos se atraem pelo processo criativo, a fim de se aproximarem do ato criador e conhecerem os mecanismos construtores das obras artísticas, a partir dos rastros. Os percursos de fabricação de obras de arte são analisados, considerando o papel do tempo e da experiência.

Para conseguir demarcar o campo da Crítica Genética, Salles (2000) ensina que os índices materiais do processo de construção de obra ajudam a acompanhar o trabalho contínuo do artista, já que o ato criador é resultado de um processo, ou seja, uma rede complexa de acontecimentos, exigindo tempo, dedicação e disciplina do autor, com correções, pesquisas e esboços. A Crítica Genética encarrega-se do acompanhamento teórico e crítico do processo de gênese das obras de arte, mesmo que não se tenha total acesso a todo o percurso, mas apenas a alguns índices que estão na materialidade do processo, por meio dos documentos de registro.

O propósito da Crítica Genética é compreender como é criada uma obra, analisando o documento da própria mão do criador, a fim de observar os mecanismos da produção, por meio da contemplação do provisório: o manuscrito e sua potencialidade. Isso ajuda a entender os

limites além da palavra, pois o processo se apresenta independente da linguagem, mas em qualquer manifestação artística, observando a obra de arte a partir de uma nova perspectiva. Para Salles (2000), os bastidores da obra ajudam o geneticista a enxergar a intimidade da criação artística, buscando os princípios e critérios que regem esse ato.

Salles (2000) defende que a criação é um complexo sistema, e não uma coleção de dados isolados, e os vestígios se relacionam entre si. Portanto, o conhecimento de estados preliminares leva à concretização de uma obra: reconstrução, compreensão e análise de sua elaboração progressiva. Desse modo, é necessário delimitar e recortar o ponto de partida da obra, sabendo do mito do ponto originário e considerando o ponto final como a obra entregue ao público. Sobre a abordagem teórica, a autora corrobora a necessidade do apoio teórico para a prática transdisciplinar da compreensão do ato criador, pois os instrumentos teóricos gerais não bastam, mas deve-se aproximar das teorias da materialidade de cada manifestação artística. Os documentos encontrados pelas singularidades das diferentes abordagens guardam o tempo contínuo e não linear da criação e, portanto, da estética do inacabado.

A pesquisadora explica que os estudos genéticos trazem algumas implicações acerca das visões da obra de arte como objeto acabado. Primeiramente, pelos documentos de processo, pode-se sentir e ver a atividade da mão criadora, abolindo a ideia de que o autor morreu. Na perspectiva genética, este criador constrói, hesita, rasura, escolhe, rabisca e reconhece. Em outras palavras, a Crítica Genética reencontra o artista posto de lado pela crítica contemporânea e abandonado pelo rigor das análises formais. Porém, o sujeito não é precisamente o centro das indagações da Crítica Genética, mas parte, pois o autor é mais leitor do que escritor, interagindo entre essas duas posições enunciativas, de modo que cada releitura desencadeia uma reescritura, com rasuras e novas versões.

Cabe à Crítica Genética reconhecer o valor que o artista dá aos diversos momentos da obra em construção, bem como a opção por uma ou outra versão. Essa pesquisa dos documentos de processo leva a conhecer os valores estéticos do artista. Logo, é tarefa do crítico genético a tarefa de acompanhar o processo de criação, buscando explicações para o ato criador. O geneticista não procura um ponto de origem da obra, mas compreender o processo que a originou, conforme o ponto de vista do criador: o artista. Com isso, podemos encontrar, em um único manuscrito, sistemas concorrentes ou antagônicos que não poderiam ser notados com o isolamento em uma única disciplina.

De acordo com Salles (2000), o contato com os documentos materiais do processo criativo e os índices do seu funcionamento possibilita a pesquisa além da especulação, sabendo que o objeto não explica todas as coisas, pois o processo criador é cheio de decisões que não

deixam rastros. Portanto, há os momentos sensíveis da criação a que não temos acesso e, por isso, a análise necessita de uma constante volta ao objeto, em busca de verificação e revisão da interpretação, bem como a possibilidade de surgirem novas interpretações e, conseqüentemente, aumentar o conhecimento sobre o objeto.

Assim, a Crítica Genética inova os estudos sobre o processo criativo, renova e enriquece o conhecimento da obra de arte, iluminando velhos temas com informações que a obra publicada não teria condições de oferecer. Ao manusear um objeto estético, a disciplina estuda de que forma cada etapa do processo tem potencialmente um objeto acabado, sempre como uma estética do inacabado, da imperfeição ou busca por perfeição. À criação no estado de permanente adequação ou correção se contrapõe o caráter imortal da obra de arte, adquirido quando a obra é considerada “terminada” pelo artista. Por outro lado, a ideia da possibilidade de alteração da obra de arte traz a insatisfação do artista de que sempre há algo a ser melhorado, e o crítico genético convive com esse processo de maturação da obra, inclusive pelo tempo, o que sintetiza o processo criativo. As regras estipuladas pelo artista são baseadas na incerteza e imprevisibilidade, evidenciando o impulso lúdico que muitas vezes incita a criação.

Salles (2000) demonstra que cabe à Crítica Genética revelar uma teoria da criação implícita em cada processo criador, o que se manifesta na ação do criador nos documentos de processo. O crítico busca compreender o sistema de ordenação, da desordem para a forma de organização. Com essa multiplicidade de olhares, a abordagem da Crítica Genética também é plural, mas os resultados são individualizados. O próprio texto crítico não pode ser visto além de uma mutação, o que aponta para o futuro e os novos horizontes da Crítica Genética, como exposto por Salles (2000), buscando a singularidade dos processos criativos específicos, tanto na literatura, quanto em qualquer manifestação artística.

Esse traço único de uma produção individual permite ao pesquisador percorrer os traços do caminho da criação, em direção a generalizações sobre o ato criador. Em permanente crescimento, a teoria da criação avança, havendo tanto estudos de artistas específicos, quanto de pesquisas que buscam os aspectos mais gerais do ato criador, e inclusive em manuscritos de cientistas e áreas além das artes.

Desse modo, de acordo com Biasi (2010), observamos uma extensão inexplorada de um vasto conjunto de documentos inéditos, bem como o procedimento de validação crítica e a densidade teórica da escritura literária como processo: a obra como gênese. Por meio da Crítica Genética, podemos entrar no laboratório secreto do escritor, no espaço íntimo da escritura. Biasi (2010) analisa a dimensão temporal do devir-texto, da memória da própria gênese. O autor

explica que classifica esses documentos, decifra-os e procura reconstruir a formação do texto “em estado nascente”, a fim de elucidar o processo de concepção e redação.

A partir do desdobramento dos documentos com o passar do tempo, é possível interpretar o processo, atribuindo significação a cada escolha do autor para criar o texto, de modo que cabe à Crítica Genética colocar em ordem e tornar legível o material do estudo interpretativo. O horizonte genético traz não somente um método de análise literária, mas uma história, não somente para eruditos e universitários, mas também espaço de curiosidade pública, apoiada e confirmada por uma política cultural. Essa imagem instável da beleza em estado nascente revela a intencionalidade, o inacabamento e a virtualidade, promove um novo ponto de vista crítico sobre a obra, com a mutação histórica da noção de obra artística.

Fortuna (1994) mostra o interesse do crítico genético em conhecer os percursos do criador, seus trajetos, caminhos e percalços, buscando esses processos nas anotações, rascunhos, diários, rasuras, vírgulas fora do lugar, palavras acanhadas e gestos esquecidos. Além do prazer do crítico genético, também ao artista interessa revelar seu processo de criação, mostrando o espaço de possibilidades que lhe permite dedicar-se sem medo aos experimentos e desconstruções, criando uma rica fonte geradora de ideias, ampliando o repertório e revelando o tempo genuíno do processo de criação. Desse modo, qualquer lugar se torna local de pesquisa, e é possível ver a criação artística por dentro. O desvelamento do momento em que as possibilidades convivem, de acordo com Fortuna (1994), transmite encanto para quem faz arte e para aquele que busca conhecer o percurso.

Em tom de comparação, Pino (2003) defende que a Crítica Genética estaria relacionada à história literária, definindo prototextos e montando dossiês, a fim de dar um caráter múltiplo e extremamente pós-moderno a obras com um caráter majoritariamente linear, evidenciando-se como textos múltiplos e em movimento. Diante disso, colocar-se abertamente no limiar significa ultrapassar alguns limites, e cabe à Crítica Genética essa relação dialética entre a escritura e o além do escrito que, ao mesmo tempo, se encontra no documento. Além disso, também se deve ultrapassar a fronteira do que está registrado no manuscrito, para encontrar a escritura viva ou o texto móvel.

Salles (1993) define processo de criação da obra de arte como ordenação de informações, sendo a percepção artística uma forma de representação do mundo, assim como o conhecimento da matéria e a necessidade da pesquisa. Salles (1993) defende que o conhecimento da obra vem junto com o autoconhecimento do artista, pois a obra de arte sempre está na iminência de revelar algo, como ação do efeito estético. Na tentativa de conviver com o universo criado pelo artista, o criador busca uma forma individual de ordenar as informações

que atingem os sentidos, satisfazendo a necessidade humana de coerência. Cabe aos estudos genéticos acompanhar os movimentos da mão que faz, perceber gestos que se repetem, significam e fazem pensar. De acordo com Salles (1993), é pelo gesto que o artista entra em contato com a solidez do pensamento, sendo as mãos o instrumento da criação e um órgão do conhecimento que guia o fazer, repleto de reflexões e intenções de significação.

Como artista e obra estão em permanente mutação, Salles (1993) explica que essa relação evidencia a criação em processo, de modo que cada versão é uma possível obra, tendo nas rasuras os índices significativos da convivência do artista com o clarear das intenções. Esse relacionamento entre artista e obra vai criando um conhecimento acerca da obra e de si mesmo. Nas palavras da autora, ao rasurar o poema, o poeta está rasurando a si mesmo, ou seja, um processo de criação como autocriação. Diante disso, o artista se encontra tanto comprometido com o projeto quanto seduzido para terminá-lo, pois não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível dos propósitos tornados claros no decorrer do fazer. Cabe à Crítica Genética mostrar como um projeto poético vai se delineando, clareando e definindo ao longo do processo, pois a obra de arte cresce e é executada ao mesmo tempo. De acordo com Salles (1993), a arte brota do desejo de conhecer, do anseio pela ordem, já a criação parte de um caos criador e fértil, como processo de ordenação de informações ou aquisição de conhecimento, para o produto significar e se autojustificar.

Salles (1996) evidencia que só se estuda o processo de criação porque existe uma obra. Assim, o crítico genético valoriza essa obra e busca compreender o percurso e o movimento criador. A autora defende que a Crítica Genética é uma abordagem harmônica com a interrogação cultural contemporânea, aproximando-se de pesquisas centrais nas ciências humanas. É possível haver uma troca transdisciplinar com campos ainda inexplorados, fazendo adaptações, ajustes e transferências de método de estudo, conceitos e modelos de análise da literatura. Essa estética do movimento criador é a contínua experimentação do autor, caracterizando-se por uma sequência de gestos para além da literatura, ampliando os limites dos manuscritos e os princípios de caráter geral das singularidades.

Salles (2004) busca ampliar as discussões acerca do processo criador, do qual pode se aproximar o crítico genético, ao acompanhar os percursos criativos. A proposta da autora é, por esses meandros da criação, em contato com a materialidade do processo, conhecer e observar a obra a partir de sua construção, acompanhando o planejamento, a execução e o crescimento. A Crítica Genética busca refazer a gênese da obra, descrevendo os mecanismos que sustentam a produção, com base nos materiais disponíveis. O complexo processo de criação requer uma série de apropriações, transformações e ajustes, e ao compreendê-lo, podemos vislumbrar a

tessitura do movimento, além do nível verbal. Essa materialidade variada cumpre o mesmo papel de indiciador do processo do trabalho artístico, não se findando com o surgimento das novas tecnologias, mas aumentando ainda mais a diversidade.

Para Salles (2004), os documentos de processo são registros materiais do processo criador, como índices do percurso criativo aos quais não temos total acesso, mas são testemunho material de uma criação em processo. Além disso, podem ser um espaço de armazenamento e experimentação, deixando rastros e gestos que apontam para a intimidade da criação artística. As relações entre cada índice apontam para a complexidade da criação, ou seja, como uma rasura se relaciona com as outras. Nesse movimento se realiza o ato criador, com a continuidade da estética do inacabado. Não se trata de um roteiro ou manual da criação, mas uma proposta de ordenação das características gerais que apresentam modos singulares de manifestação, ampliando os limites do manuscrito para além da literatura. A transdisciplinaridade da literatura para as artes em geral, e das artes para a ciência, amplia o conceito de processo, viabilizando vários e diferentes olhares.

Salles (2004) explica que a estética do movimento criador enxerga a obra como uma cadeia infinita de agregação de ideias ou aproximações, resultando em um longo percurso de dúvidas e ajustes, em uma contínua metamorfose, abalando o estado de perfeição e acabamento, mostrando a realidade em mobilidade, pela poética dos rascunhos. Para a autora, o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis, com hipóteses e alternativas, bem como uma permanente revisão, no esforço de fazer o que está por existir, utilizando sensações, ações e pensamentos, com intervenções do consciente e inconsciente. Essa lógica da incerteza aponta que a criação implica desenvolvimento, crescimento e vida, ou seja, sem metas estabelecidas e alcances mecânicos, construindo-se à medida que se destrói, em tentativas de conflitos e apaziguamentos. Em outras palavras, um criador não sabe exatamente qual vai ser o resultado da obra, até que comece a produzi-la, sendo guiado por ela.

Como do caos ao cosmos, a criação vai de uma nebulosa fértil à organização com leis próprias, pelo acúmulo, seleção e combinação de ideias, planos e possibilidades, que são testados e escolhidos, para criar um objeto. Isso pode ocorrer com os imprevistos do acaso, pois o artista poderia ter feito algo diferente e outras obras seriam possíveis. Dessa forma, o inesperado atuou, com tendências singulares, não de modo mecânico, mas com uma trama complexa de propósitos e buscas, problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Além do mais, o criador rege-se pelos gostos e crenças, tempo e pessoas influentes com quem teve contato, para representar o mundo. O acompanhamento de um processo reflete as tomadas de decisão e as dúvidas desses princípios direcionadores.

Como recompensa, Salles (2004) expõe que essas sensações são ativadoras do artista e, portanto, criadoras, provocando e estimulando de forma fértil, atingindo o artista como o primeiro receptor desse efeito. Os métodos para a criação, com o estímulo das sensações, podem ser diversos, como rotina, gestos e rituais, bem como o procedimento lógico, com os estudos e recuperação de fragmentos do raciocínio, e cada processo é singular e pode trazer diferentes combinações de métodos.

Para a autora, o processo tem a ação dialética das leis e das possibilidades, dos limites e da liberdade, já que as delimitações são necessárias e propulsoras para a criação, e a capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade, sendo o artista um livre criador de leis infinitas. Com vistas nisso, a autora (2004) conclui que a pesquisa abre possibilidades para futuras ampliações, pois não se tem o processo em seu todo, mas cada documento, informação e conexão aproxima o crítico um pouco mais do fenômeno denso e múltiplo dos processos de criação.

Dentro do processo criativo, o ato comunicativo sempre busca o outro, e criar é a transgressão dos limites, pois a matéria é ao mesmo tempo limitadora e cheia de possibilidades. Para Henn (1998), a criação interrelaciona elementos que constituem uma entidade ou unidade, revelando o comum a qualquer processo comunicativo, buscando permanência e estabilidade, com fenômenos não lineares e caóticos. O acaso não é completamente espontâneo, mas exhibe regularidades básicas ou limites. Tanto a natureza quanto o cérebro estão repletos de caos, mas a tendência cria limites e singularidades cujas variáveis cabe ao geneticista diagnosticar.

Salles (1998) conceitua os arquivos da criação como o espaço de armazenamento de documentos de processo, com vestígios que apontam para o movimento do ato criador. A autora propõe a necessidade de se estabelecerem relações entre os documentos e suas informações, já que os arquivos têm o poder de ativar descobertas. Com o papel de preservação da memória, os arquivos têm um caráter social, o que permite o acesso de qualquer pessoa aos documentos preservados, e um valor histórico, pois são o meio de conhecimento da sociedade, tanto individual quanto coletivo.

Brandão (2006) explica que a poética do processo considera os procedimentos utilizados pelo artista para construir a obra como um conjunto e a dinâmica com lógica e especificidade. Enquanto o processo mostra os passos do produtor do objeto, suas ações, hesitações, escolhas ou reformulações, a obra acabada é o estágio final, com sentido unitário, julgada pelo criador como plena. Com essa visão, pode-se estabelecer um equilíbrio, além de esclarecer e desmistificar a função do artista cujo trabalho metódico, com materiais e soluções disponíveis, tem um valor estético.

Diante disso, o autor afirma que as motivações externas do criador estão no peso da tradição que dita o futuro. Além disso, a motivação interna é a própria avaliação do artista de como consegue mostrar-se criativo com o repertório de soluções. Considerando isso, cada alteração no documento caracteriza sucessivas comparações com as quais o criador testa as soluções que parecem mais adequadas, permitindo o avanço no trabalho, em um movimento dialético, cuja modificação ou substituição do elemento explicita a razão de sua alteração. Portanto, o processo criativo mobiliza tanto uma prática produtiva quanto uma leitura crítica, bem como uma escolha dos meios expressivos à disposição do autor.

Brandão (2006) conclui que a poética do processo deve focar na atividade do artista, a partir da forma como elabora a obra, as modificações, a lógica, a fim de deduzir procedimentos peculiares a essa obra. A lógica dos materiais conduz o ato criativo, e não um autor plenamente consciente de seus propósitos e ações, uma vez que na criação a solução de um problema difícil surge como surpresa, em meio às tentativas de resolução. A poética do processo considera a criação pelo viés do trabalho, e não acaso, gosto ou inspiração divina.

Para Panichi (2016), o caminho para a construção da obra de arte é de natureza diversa, com vários trajetos que antecedem a obra antes de ser entregue ao público, como pesquisas e anotações. Com isso, é possível adentrar o ambiente de criação para observar como o processo criativo ocorre e se orienta por múltiplas ações, em relações de tensão. Panichi (2016) explica que cabe à Crítica Genética estudar arquivos de escritores e outros artistas para abordar a natureza cognitiva, aproveitando o que ensinam esses documentos de processo acerca de como nasce o livro. Abole-se a ideia de produto e adota-se a noção de processo, pois a criação é um movimento com limitações, bloqueios, insuficiências e lacunas, sendo necessário abordar o complexo, a auto-organização, as recombinações e o inacabamento.

De acordo com Panichi (2016), o projeto da obra em construção determina os instrumentos de linguagem utilizados, de modo que interessa aos pesquisadores os bastidores da criação, a fim de compreender os procedimentos que possibilitam determinada construção. Assim, os documentos de processo são um método de pesquisa para as descobertas dentro dos próprios documentos, lidando com a matéria-prima da criação.

Panichi (2016) ensina que, com a Crítica Genética, o texto passou a ser estudado como objeto estético, não mais estaticamente, mas de forma dinâmica, considerando o ato da escritura como o momento em que as ideias precisam ser armazenadas, o que faz com que o escritor se entregue aos registros e rasuras, até considerar o texto ideal. Nesse processo, ocorre um jogo intertextual, já que o criador dialoga com ideias já existentes. Estudando a linguagem em processo, segundo a autora, podem-se ligar sensações presentes a experiências passadas, de

modo que a imaginação criativa explora matérias e realidades até então desconhecidas, dependendo da sensibilidade do criador. Em contato com essa materialidade, o artista é levado a criar configurações. Essa transmutação de registros exige que se façam escolhas, bem como construções e combinações com padrões novos e originais, ou seja, o que já se conhece cruzado com uma nova experiência para o alcance de resultados originais.

Segundo Panichi (2016), o potencial criador exige de quem escreve a busca da matéria mais adequada para elaborar o seu texto, sempre repensando e refazendo, de maneira que a procura ou a aproximação da perfeição se evidencia nessa busca incessante pela palavra mais adequada, passando por correções e adequações. Ainda que o autor tenha consciência de seus objetivos, passa por seleções, planejamentos, organizações, esquemas, reflexões, anotações, observação, leitura de mundo e um árduo trabalho de pesquisa. Mesmo com a intencionalidade do autor diante da potencialidade de opções, bem como das vivências passadas reintegradas no presente, o processo criativo oferece ao texto artístico uma autonomia e permite ao artista manipular e transformar recursos. Portanto, de acordo com a autora, a Crítica Genética não procura a edição do melhor texto, mas acompanhar o trabalho da escritura, e o universo criativo ultrapassa os limites da palavra e abrange outras técnicas de expressão.

Salles (2006) traz um importante deslocamento em curso, que vai além da crítica tradicional, agora sem considerar a obra como completa e resultado da elaboração, mas a possibilidade de um processo que nunca se completa, mas que pode sofrer interrupção. Há o interesse acerca do movimento do processo como mobilidade e rede relacional. Entre os registros e a obra entregue ao público, existe um pensamento em construção, o que aproxima a criação da obra de arte e seu movimento construtivo. Diante disso, cabe à Crítica Genética entender os procedimentos que possibilitam determinadas construções, sendo a responsabilidade dos documentos de processo trazer índices de leitura.

Além do mais, é possível discutir o processo criativo de modo mais abrangente, abarcando diferentes manifestações artísticas e comunicativas, e não só a literatura, cujos percursos de criação também abrem discussões acerca da lógica da incerteza e intervenção do acaso. Para Salles (2006), a leitura estática não é satisfatória ou eficiente, englobando uma rede de conexões, como a multiplicidade de relações que ganha complexidade à medida que se estabelecem novas relações. Nesses nexos, viabilizam-se leituras não lineares e libertas de dicotomias, considerando a simultaneidade de ações, a ausência de hierarquia, a não linearidade e o intenso estabelecimento de nexos. Com isso, pode-se pensar a criação e o modo como os artistas se relacionam com o seu contexto, a partir de seus documentos de processo. Por conta

do inacabamento intrínseco a cada processo, há possíveis versões do que ainda pode ser modificado, pela ilusão do encontro de uma obra plenamente satisfatória.

Diante disso, o inacabamento é motivador e impulsionador, com o objeto mutável, cuja transitoriedade mostra que não é desvalorização, mas dessacralização da obra entregue ao público, porque o texto está imerso em incerteza, mutabilidade e imprecisão. Nessa dinamicidade, confluem tendências e acasos que direcionam as ações com vagueza e imprecisão, pois outras obras poderiam ter sido possíveis. Ao rejeitar, adequar ou reaproveitar, o criador se baseia em certos critérios que interessam ao crítico genético.

De acordo com Salles (2006), a rede de criação interliga elementos de interação, interconexão instável no tempo e variabilidade de acordo com as regras de funcionamento, como picos ou nós da rede, envoltos em laços, interconectividades, nexos e relações que fazem a realidade. São parte dessa rede as interações, os novos caminhos, as pausas e as avaliações que levam a seleções e critérios, em um campo relacional com a realidade externa ao criador. Com isso, é relativizada a noção de conclusão, já que a obra não é a final, e o pensamento é relacional, ou seja, sempre há signos anteriores e futuros, seja na história da arte e da ciência ou no meio ambiente do autor. Os sujeitos estão em ação transformadora, com elementos atados entre si, e a invenção está no modo como são selecionados e combinados.

Para Salles (2006), essas redes demonstram a grande pluralidade de pontos de vista que intercambiam ideias cuja atividade dialógica incentiva os processos de criação, pois interagem com o outro e a cultura. Na relação com a tradição, o artista se baseia nas leituras realizadas para coletar informações, influenciando-se por outras vozes. Essas apropriações podem ser matéria-prima dos processos criativos, trazendo mais interações, ramificações e divisões, já que o artista recolhe do mundo o que interessa, com base na sensibilidade. Com isso, Salles (2006) insiste que nesse processo o artista conhece a própria obra e a si mesmo em sua intimidade da criação, do autoconhecimento e da autocriação.

Durante esse processo, ocorrem erros e acasos construtores, como acidentes e inadequações que interagem com o percurso, propondo problemas que necessitam de solução, desencadeando a introdução de novas ideias. Esse dinamismo criador é, para Salles (2006), continuidade, indeterminação e incerteza do movimento criativo, pois são inevitáveis e geram autocorreção, com cortes, adições, substituições, deslocamentos e qualquer outro tipo de modificação, a partir de critérios pessoais ou externos (como do meio de publicação ou do editor). Salles (2006) conclui que a continuidade e o inacabamento são complexos e contribuem para a compreensão das redes de interações, em permanente construção.

Pino e Zular (2007) apresentam a situação atual da Crítica Genética no Brasil, que conta com vários pesquisadores e uma publicação semestral, a Revista *Manuscrita*, demonstrando a institucionalização da disciplina, bem como a possibilidade de abrir caminhos, apontar problemas e procurar saídas, o que exige o diálogo com outras disciplinas como a história, a filosofia, os estudos culturais e a teoria literária.

Como o objeto é desordenado e móvel, a reconstrução das etapas da criação é um processo. Desse modo, Pino e Zular (2007) explicam que a criação não é simplesmente uma sequência, mas um espaço heterogêneo, com diversos tempos convivendo e dialogando. Cabe ao geneticista tentar colocar esses tempos diversos em uma ordem temporal, em um movimento com direção, pois o processo é construído e consiste na criação de uma sequência ou cronologia com um sentido. Com isso, o valor da obra não está na última versão, mas no processo de criação, e no manuscrito está o valor intelectual e não somente estético da obra de arte.

O objeto da Crítica Genética não é um texto ou material, mas um processo. A disciplina não foca a atenção apenas no enunciado, mas também fora dele, comparando os signos entre as versões, o que envolve instituições, a história e inúmeros sujeitos, como o escritor e o pesquisador.

Para Pino e Zular (2007), escrever é uma prática social, com caráter de invenção, acasos e percalços. Apesar de a sistematização da escrita ser uma invenção relativamente recente, com menos de cinco mil anos, por muito tempo foi uma mediação das práticas sociais, unicamente para uma classe privilegiada, como forma de dominação. Segundo os autores, a escrita não é simplesmente a transcrição da fala, mas exige uma adaptação aos suportes, e, ao passar por inúmeras cópias, torna-se suscetível a erros e variações.

Pensando na escrita como enunciação e performatividade, Pino e Zular (2007) ensinam que existem dois momentos: a produção e a recepção, pois, do ponto de vista da Crítica Genética, os manuscritos estão ligados às marcas da construção contínua da enunciação em todos os movimentos de idas e vindas, correções e antecipações. Considerando o nível além da estrutura textual, deve-se atentar à inclusão da escrita no campo social, com o caráter performativo, já que, para os autores, a literatura se constrói em um processo mimético e subjetivo. Essa visão possibilita a aproximação entre Crítica Genética e Teoria Literária, pois enfatiza a literatura como um fazer e um discursivo constitutivo, de modo que os manuscritos não são apenas documentos inertes, mas têm uma força própria, com uma escrita que afeta tanto os escritores quanto os leitores.

Pino e Zular (2007) explicam que nem sempre é necessário ter acesso aos manuscritos originais, mas a relação entre textos dá conta de um movimento escritural, não de forma

especulativa, mas em um trabalho de comparação. Seria necessário o acesso a pelo menos dois textos de etapas diferentes da criação, não com a pretensão de reconstruir o processo de criação, mas sim um recorte, a fim de dar conta de um aspecto da elaboração ou dos movimentos de escritura, e não de todas as etapas da elaboração da obra. Para os autores, isso também pode ser chamado de busca de espaços de relações, o que é uma saída útil, principalmente para o desenvolvimento de pesquisas científicas com limite de tamanho e prazo, cuja profundidade seria comprometida se a quantidade de documentos fosse maior, sendo necessário um equilíbrio entre diversidade e profundidade.

É o que acontece no caso desta Tese, pois optamos pela comparação entre duas etapas do movimento escritural. Essa prática revela como a Crítica Genética não necessita completamente do acesso aos manuscritos. Diante disso, é necessário estabelecer um recorte, ampliando as pesquisas em Crítica Genética com o diálogo com outras áreas do conhecimento, já que o objeto é que deve guiar a escolha teórica, e dificilmente será somente uma.

Como desdobramentos, Pino e Zular (2007) mostram a historicidade das práticas de escrita e do anacronismo dos estudos genéticos, bem como os impasses de uma visão processual da obra de arte. Os autores explicam que o manuscrito não é um documento inerte, mas um acontecimento com tempo e espaço próprios, não a fim de chegar a um processo de criação a partir dos documentos, mas entender suas tensões, contradições e descontinuidades, ou seja, uma crítica do processo. Logo, aparece a noção de autoria, pois o nome ligado ao texto determina como este vai ser recebido, dotando-o de certo instituto, já que a escrita não circula no vazio, mas em um rol de instituições, e é essa rede que possibilita o arquivamento e a circulação de determinados documentos. Portanto, não é somente afirmar que se trata de uma escrita não linear, não totalizável, não homogênea, mas buscar novas formas de inteligibilidade, bem como as tensões e contradições implicadas nas práticas de escrita.

### 1.3.1 Interdisciplinaridade

Com a frequência de estudos coletivos, é possível variar as abordagens hermenêuticas, sendo a Crítica Genética o campo de investigações onde as exigências interrogam a própria relação crítica, com o debate interdisciplinar entre diferentes especialidades. Diante disso, percebem-se variações, conflitos e complementaridades, pois houve uma redistribuição material e interpretativa do espaço literário, tendo nos manuscritos um meio seguro de controlar e validar as hipóteses do texto, ou seja, temos nos manuscritos uma possibilidade de descobertas.

Desse modo, a Crítica Genética pode transformar o sentido da obra, seu valor e significação, pois os documentos de gênese prorrogam o inacabamento e as possibilidades, tornam a obra mais complexa e problemática, sem uma interpretação hegemônica ou totalizante (BIASI, 2010). Como o processo criador tem base nas vivências e leituras, há inúmeras perspectivas que permitem a interdisciplinaridade da Crítica Genética, uma vez que o ato de escrever mobiliza saberes.

Salles (2002) relata a tentativa de ampliar os limites da Crítica Genética para além da literatura e buscar instrumentos teóricos de natureza geral, já que a potencialidade científica oferecida pelo material demonstra a sua relevância. Os estudos se expandem para além da literatura, de modo que esse quadro de diversidade de áreas evidencia a necessidade de se desenvolverem instrumentos teóricos de natureza geral, o que, por sua vez, só é possível a partir das comparações entre os estudos de caso da Crítica Genética. Diante disso, Salles (2002) discute as relações entre ciência e arte, literatura e artes em geral, cabendo à Crítica Genética o conceito de processo de criação em sentido bastante amplo, olhando para esses fenômenos em uma perspectiva processual, a fim de estabelecer um diálogo abrangente com outros campos, pois oferece uma linguagem comum: a do movimento ou da metamorfose.

### 1.3.2 Método de Análise da Crítica Genética

Como método de análise, Biasi (2010) expõe que o estudo constitui um campo de pesquisa imenso e diversificado, propondo algumas operações a serem feitas. Para Biasi (2010), a ciência da Crítica Genética segue duas orientações. O interesse da primeira é uma fase precisa da gênese: publicar os documentos desse determinado momento, sem interpretar a totalidade, sendo a edição horizontal. A segunda procura apresentar a ordem cronológica da formação da obra, com todos os manuscritos, a fim de reconstruir o trajeto genético, desde as primeiras formulações até o texto definitivo da obra publicada: é a edição vertical.

A edição horizontal é a publicação de um conjunto de documentos de determinada fase ou momento delimitado do trabalho escrito, podendo concernir a todas ou algumas das partes dos documentos preparatórios da fase pré-redacional, a fim de estudar em detalhe os rastros do trabalho redacional. A contribuição da Crítica Genética está em evoluir e ampliar a concepção de obra e, sobretudo, de obra completa. Pensando na grande amplitude da edição horizontal, pode-se referir a um período determinado da carreira literária do escritor ou à integralidade dos trabalhos, cujos usos podem variar de modo significativo, por não serem geneticamente homogêneos. Conforme Biasi (2010), a edição horizontal de grande amplitude temporal leva a

descobertas impossíveis na edição vertical, pois atualiza e aproxima camadas de escritura homólogas de diferentes dossiês de gênese que podem estar afastados cronologicamente.

Em comparação, a edição vertical considera o encadeamento das fases que atravessam o dossiê genético de uma obra, acabada ou não, publicada ou inédita, ou seja, a cronologia dos documentos de uma série integral (ou sequência significativa) de transformações sucessivas, e isso permite compreender a sua gênese. Para Biasi (2010), o objetivo da edição vertical é reconstituir o processo de escritura de ponta a ponta do itinerário genético, o que só seria possível em obras curtas, podendo ser cronológica ou microsequencial. As edições verticais parciais selecionam um trecho dentro do dossiê genético completo e volumoso, focalizando em um segmento menor, a fim de acompanhar detalhadamente o estudo da gênese. Para obras de grandes dimensões, alguns editores praticam uma seleção vertical no dossiê de rascunhos, somente com os documentos de um fragmento determinado do texto definitivo. As edições verticais seletivas observam documentos transcritos acompanhados de comentários, com uma seleção significativa do trabalho, sua emergência e interpretação das transformações, podendo propor abordagens críticas dos fenômenos genéticos observados.

A relação do crítico genético com o objeto de estudo, para Salles (2000), procede de uma gama de trabalhos empíricos dedicados a documentos que permitem revelar a aptidão dos registros para reconstruir a gênese de uma obra, guardando um procedimento indutivo cujos modelos são elaborados por generalizações, a partir de observações concretas. A Crítica Genética analisa os passos de um artista em direção à obra, e para isso, possui certos limites, mas também liberdades, como o manuseio do objeto limitado no caráter material, mas ilimitado na potencialidade interpretativa, e então pode levantar e testar hipóteses sobre o funcionamento de um processo específico, sem desconsiderar a ação do acaso, pois tudo é importante.

Cada fragmento dos documentos é uma peça de um mecanismo de caráter intelectual, pois foi elaborado pelo artista para a construção da obra. O artista cria seus próprios instrumentos para a construção intelectual que envolve o ato criador, de modo que cada mínimo detalhe foi importante para o artista, devendo sê-lo também para o pesquisador.

Além do mais, para Salles (2000), o crítico genético deve recorrer a seus próprios mecanismos imaginativos para compreender os do artista. São buscadas as leis que regem a criação artística, e a Crítica Genética exige a procura de um instrumental teórico que habilite a analisar e interpretar o material e que possa falar em leis ou explicações, além de estabelecer limites das etapas de reconhecimento, descrição e interpretação do material. Interpretar o prototexto requer embasamento teórico, não porque a Crítica Genética seja falha ou dependente, mas por ser totalmente autônoma em plena prática transdisciplinar. Isso porque há uma

diversidade de objetos de estudo, com ato criador nas diferentes linguagens, de modo que o crítico genético deve recorrer às teorias próximas para considerar a materialidade de cada processo. De acordo com Salles (2000), a inter-relação entre essas teorias e os aspectos gerais da criação levam a empréstimos de conceitos de uma teoria para outra.

### 1.3.3 Crítica Genética e Guimarães Rosa

Como já mostramos, a escrita de Rosa tem um potencial vasto de investigação, por conta de suas inovações nos níveis intratextual, intertextual e extratextual. Apesar de já existirem estudos sobre o seu processo criativo de Rosa, não esgotam os questionamentos em torno de suas obras, instigando inclusive a presente Tese. Assim, trouxemos algumas pesquisas sobre o autor, com fundamentação nos estudos da Crítica Genética.

Rodrigues (2015) discorre acerca de notas anedóticas nos cadernos rosianos, em especial no que diz respeito aos prefácios de *Tutaméia*, que trazem a amplitude das diversas percepções simultâneas possíveis da obra, traçando roteiros para a compreensão dos mecanismos criativos, além de instigar um aprofundamento na reflexão sobre as etapas do processo de escritura, pela consulta aos materiais de composição como diários, cadernos e cadernetas que combinam uma série de fragmentos destacados pela sensibilidade do autor.

Rodrigues (2013) mostra que no prefácio “Aletria e hermenêutica”, em especial, se contrastam *estória*<sup>3</sup>, História e anedota, considerando anedota como a narrativa curta de um fato jocoso ou curioso, além de ser sinônimo de piada. Esse gênero textual é retomado por Rosa como importante modelo narrativo para a composição das *estórias*, que são fictícias, especialmente nas últimas publicações do autor em vida. Por sua vez, História – com a inicial em letra maiúscula – refere-se à narrativa de acontecimentos reais, como disciplina e ciência.

Perceber essa riqueza de influências nas obras de Rosa mostra tanto a fragmentação quanto a espirituosidade, além do grande potencial crítico acerca da grande narrativa lógica e linear, utilizando esse material não como ilustrações, mas como fontes de pesquisa e narrativas sucintas, para abordar irreverentes vivências no tempo. Diante disso, Rodrigues (2015) diz que a palavra “manuscrito” não é somente referente aos autógrafos, mas a todo tipo de documento que possa constituir uma etapa da composição da obra. Inspirado na História, o escritor se

---

<sup>3</sup> De acordo com Venancio (2020, p. 286), “A palavra *estória*, com E inicial, representa a tradução possível do inglês *story*, que indica as narrativas que não são necessariamente históricas, englobando algum grau seja de ficção, seja de subjetividade ou mesmo de imaginação”. Para Santos (2015, p. 10), “é bem possível acreditar que Guimarães Rosa recriou, a partir do já ouvido ou vivido, muitas dessas *estórias* que talvez tenham tido um mínimo de referência na realidade, a despeito do exagero dos habitantes do sertão. A *estória* estaria imbricada dentro da *história*”. Desse modo, Rosa utiliza em seus textos a grafia “*estória*”, a fim de transpor os acontecimentos históricos à narrativa ficcional, sob seu viés subjetivo e poético.

baseou nos acontecimentos e nas situações vivenciadas em seu contexto para dar forma aos seus escritos.

Para o desenvolvimento de sua pesquisa, Rodrigues (2015) percebeu que o material de “Aletria e hermenêutica” traz as anedotas de abstração, produzindo o riso pelas reações inesperadas, em busca de instantes fugazes e libertadores, o que estimulou os sentidos na consulta aos registros de Rosa. A autora afirma que o escritor busca por uma liberdade temporal, paradoxalmente se afastando do tempo cronológico, pelo contato com o campo da comicidade encontrado nos manuscritos, onde também aparece a temática da infância. Aqui, as crianças utilizam a criatividade para interpretar a realidade e fugir da racionalidade engessada dos adultos, com a piada e o gracejo, atentas aos pequenos milagres dos acontecimentos cotidianos. Desse modo, Rodrigues (2015) explica a utilização desse material para aproximar realidade e transcendência, contrastando a espirituosidade contra a lógica rígida. Essa coleção de achados mostra a complexidade dos processos de escrita de Guimarães Rosa, bem como a importância de consultar os documentos de criação literária, além do que o livro publicado revela.

Rodrigues (2013) mostra que os manuscritos rosianos têm fontes históricas e, logo, a existência de movimento, no qual Rosa deve decidir o que importa nas múltiplas possibilidades oferecidas pelo arquivo. Rodrigues (2013) explica que o próprio Rosa tem como laboratório de sua produção os cadernos e cadernetas, transitando entre simplicidade e rebuscamento. Nesse material, o escritor registrava e articulava vida e escritura, cuja consulta se revela como uma experiência fascinante, pois é o contato com a poética de Rosa, em processo de formação.

Nos documentos de Rosa, Rodrigues (2013) observa que língua, nacionalidade e cultura estão permanentemente em permuta e hesitação, pois o autor se apropriava de discursos e enunciações alheias, o que o ajudava a transformar o seu trabalho em um vasto campo de possibilidades. É nos seus cadernos que o escritor mantinha ativo o processo de significação constante, com tentativas de tornar permanente a busca pelas palavras com as quais trabalhava, incansavelmente. Portanto, os documentos mantêm em fluxo constante a redefinição dos modos de exprimir, articulando o falar, o ouvir e o escrever, o erudito e o popular.

Gama (2014) explora a obra de Guimarães Rosa, em especial hiatos, vazios e silêncios presentes nos quarenta e quatro textos de *Tutaméia*. Esse percurso de criação aponta para outros espaços textuais que guiam o leitor para refletir a prática de enunciação da atividade da escrita, problematizando as escolhas construtoras de efeitos, ao investigar os manuscritos. Gama (2014) mostra que o arquivo pessoal de Rosa servia para o escritor como fonte de consulta, como se fosse pesquisador de seus próprios registros, recorrendo às anotações para a composição literária, além de revisitar sua própria obra para reaproveitar frases e operando por autocitação.

Pela pesquisa e leitura desses manuscritos, Gama (2014) defende que configuram o tempo da preparação para a escritura, a tensão entre essas possibilidades e a escolha, o que ocorre pela oscilação entre passado e futuro.

A autora afirma que a acumulação de material é o princípio norteador do colecionador, que não destruiu esses documentos, mas usou como ferramentas afiadas, acolhendo na página o diverso, preservando o múltiplo da recolha de itens a serem trabalhados ou incluídos no texto final: é esse o seu mecanismo textual. Diante disso, quase tudo pode participar das narrativas roseanas, com uma possibilidade de associação e combinação dessas peças em cada fragmento. De forma especial, *Tutaméia* traz o ruído dessas diversas inserções enunciativas, condensando a produção de efeitos no formato de contos, um conjunto de textos que podem tanto ser lidos isoladamente quanto em conjunto, o que insinua um jogo de relações. De acordo com Gama (2014), neste livro se coloca em jogo a potencialidade da representação do múltiplo, em um ato relacional, e do fragmento, dando continuidade a uma poética e tensionando a totalidade pela fragmentação, uma capacidade de estabelecimento de relações discursivas.

Com essa heterogeneidade, Gama (2014) explica que o autor trabalha as listas como forma de reunir o múltiplo. Mesmo que não constituam uma frase, as listas provocam a atividade da imaginação, concentrando as possibilidades de narrativas. Esse processo de citar é múltiplo e simultâneo, pois evoca e recorda, mas também suspende o texto para outra significação. A produção das diferenças está no nível da enunciação e, conforme Gama (2014), cada fragmento discursivo acumulado pode passar para a participação no texto já literário.

Lima (2001) mostra que a experimentação linguística de Rosa trouxe uma língua poética simples, mas formosa, forte e sutil, o que se manteve em seu projeto poético, como características fundamentais da produção literária. Para a autora, Rosa buscava fielmente a expressão da subjetividade das personagens, além da melhor expressão, ou seja, a palavra que mais se aproximasse daquela considerada exata, ocasionando inúmeras alterações nas versões dos seus textos. A poética de Rosa é um exercício em demanda da otimização do texto, e o estudo de seus procedimentos escriturais conduz a um conhecimento além da obra publicada, pois considera o movimento da gênese.

Aguiar (2013) mostra nas correspondências trocadas entre Rosa e os tradutores de sua obra, o que seria a metafísica presente nos textos, considerando a língua com a ausência absoluta de regras tradutórias, a supremacia do sentido religioso e poético sobre a realidade sertaneja. Para Rosa, a terra do sertão servia somente como pretexto para tratar da metafísica. O autor aconselhava seus tradutores a buscarem o significado das palavras em dicionários especializados e científicos, considerando, principalmente, o significado do nome ou a

sonoridade dos vocábulos. Essa sonoridade, segundo Aguiar (2013), é percebida na obra roseana com aliterações e rimas, de modo que seria melhor os tradutores deixarem de lado o intraduzível, ou então resumir, mas nunca repousar nos lugares comuns. Rosa tinha ojeriza aos clichês e buscava e incentivava o uso de palavras de múltiplos sentidos, além de redundâncias, derivações impróprias, palavras inusitadas, deslocamentos sintáticos, acepções menos corriqueiras e fora do campo lexical habitual, empréstimos de outras línguas, arcaísmos, modernismos, onomatopeias, entre outras estratégias. Essa dinâmica fazia com que a língua recuperasse vida fora da linguagem corrente.

Aguiar (2013) demonstra que o ritmo da escrita de Rosa busca arranjar particularmente os elementos de um todo, a fim de alcançar uma linguagem particular, dialogando com Deus e o infinito. Com isso, o autor usava as lembranças como meio de se apropriar e ressignificar os acontecimentos passados, e a quebra do lugar comum é seu modo de subjetivar a linguagem, permitindo a constituição de um sujeito no texto. Nas palavras de Aguiar (2013, p. 25), “o metafísico não é, nele [...], um conceito abstrato, mas provém de certa composição textual que submete a si toda a matéria que lhe pode oferecer o mundo e cria, com as palavras, um universo que possui vida própria”. Portanto, para Rosa, a subjetividade da escrita permite o deslocamento de sentidos não somente como um reflexo do real exterior, mas as palavras como constituição do próprio sujeito.

Com base nos conhecimentos sobre Crítica Genética e o processo criativo de Guimarães Rosa, podemos analisar as potencialidades estéticas e estilísticas de cada palavra, bem como sua ordenação, a fim de observar a forma com que Rosa constrói um mundo novo, por meio da linguagem. Para isso, é necessário o aporte teórico nos estudos da linguagem, do texto e da disciplina de Estilística.

## CAPÍTULO II

### ESTILÍSTICA

*“As belas imagens do caleidoscópio se fazem com  
caquinhos de vidro, clipes, tachinhas, pedrinhas. O mesmo  
acontece com os artistas. Eles têm a capacidade de  
produzir o belo com o insignificante”*  
(Rubem Alves)

O objetivo deste capítulo é discorrer acerca da constituição da disciplina Estilística, com a influência dos estudos linguísticos. Também, propõe-se a apresentar os principais conceitos para embasar a análise dos textos de João Guimarães Rosa, corpus desta Tese, assim como as subdivisões que consideram os níveis fônico, lexical, morfológico, sintático e semântico. Então, trazemos alguns estudiosos da Estilística que pesquisam o estilo de Rosa, bem como as peculiaridades da escrita do autor.

#### 2.1 LÍNGUA, LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

Ao pensarmos no poder das palavras, é necessário adentrar no terreno da Linguística, cuja história vem desde a Antiguidade. Porém, no início do século XX surgiu o que consideramos a Linguística moderna, com os ensinamentos de Saussure (2006), que passou a examinar não somente a linguagem “correta” ou de acordo com a gramática normativa, mas todas as formas de expressão, em conjunto com outras disciplinas.

Para Saussure (2006), a linguagem tem um lado individual e um social, indissociáveis entre si, uma vez que a linguagem não é somente o som produzido pelas sílabas, mas também um instrumento de pensamento. Com base nisso, o linguista propõe as dicotomias língua e fala, sincronia e diacronia, significante e significado. Assim, a língua é homogênea e um produto social, enquanto a fala é heterogênea e um ato individual de vontade e inteligência. A dicotomia entre sincronia e diacronia contrapõe o eixo das simultaneidades ao eixo das sucessões, nas palavras de Saussure (2006, p. 96), “é sincrônico tudo quanto se relacione com o aspecto estático da nossa ciência, diacrônico tudo que diz respeito às evoluções. Do mesmo modo, sincronia e diacronia designarão respectivamente um estado de língua e uma fase de evolução”. Por sua vez, o signo é a união arbitrária e imotivada entre significante (imagem acústica) e significado (conceito).

Para o nosso estudo, esses conceitos são relevantes, pois a Estilística surgiu a partir do estudo da fala, ou seja, a produção individual, considerando as vontades do indivíduo em

produzir determinado efeito. No momento da escolha, existe uma série de opções disponíveis no eixo da seleção (sincronia) e são dispostas com uma determinada combinação (diacronia). A escolha de cada significante motiva-se tanto pelo seu significado quanto pela massa sonora.

Inspirado em Saussure, Jakobson (1999) define que a Poética trata dos problemas da estrutura verbal, sendo imanente, ou seja, indissociável do objeto da Linguística: a linguagem verbal humana. Isso se dá devido à necessidade de se estudar a linguagem na variedade de suas funções, sendo uma delas a Poética, que, segundo o autor,

trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística (JAKOBSON, 1999, p. 119).

Como parte integrante da Linguística, a discussão da Poética e das demais funções não pode deixar de ser encarada. Jakobson (1999) também se propôs a estudar a relação entre forma e função, apresentando a língua como um sistema funcional, além das diferenças funcionais de um mesmo signo linguístico. Jakobson (1999) foi tanto um seguidor quanto um crítico da obra saussuriana e, para tanto, deu à “poética uma definição linguística” (GUERRA; SILVEIRA, 2016, p. 119). É importante relembrar que, segundo o linguista russo, a poética vai muito além da produção em verso, compreendendo também a prosa.

O estudo das funções da linguagem, dentro de Linguística, não se iniciou com Jakobson, que retomou, expandiu e aprofundou os ensinamentos de Bühler, um psicólogo que propôs as funções cognitiva, expressiva e conativa, em uma tentativa de explicar as estruturas da língua. Jakobson, como herdeiro das ideias saussurianas, mas também crítico e inovador, discorre a respeito do sintagma e do paradigma dentro da função poética, questionando:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação (JAKOBSON, 1999, p. 129).

A reformulação de Jakobson sobre o exposto por Bühler levantou outras três funções, com fatores como o remetente, o destinatário, o contato, o código, o contexto e a mensagem, e as funções, respectivamente, como emotiva, conativa, fática, metalinguística, referencial e poética. É possível que um determinado texto apresente diversas funções da linguagem, simultaneamente, porém o quesito hierárquico é o que determina qual será a função predominante. Desta forma, o Círculo Linguístico de Praga, fundado em 1926,

critica a separação entre sincronia (estática) e diacronia (dinâmica), assumindo que as mudanças linguísticas, relacionadas à diacronia, estão sempre acontecendo em um dado estado de língua e são, portanto, parte da sincronia. A arbitrariedade e linearidade do signo também são colocadas em questão, já que para o [Círculo Linguístico de Praga] a relação entre significante e significado é mais icônica do que imotivada e as combinações de diferentes características não ocorrem apenas

sucessivamente (eixo sintagmático), mas há também combinações simultâneas (eixo paradigmático) (CORTEZ, 2011, p. 61).

Para Jakobson (1999), o eixo sintagmático também pode ser chamado de metafórico, e o paradigmático, de metonímico. A combinação em sequência de fonemas determina um significante, ou seja, a imagem acústica ou gráfica que traria arbitrariamente consigo um significado, o conceito, formando o signo linguístico. Considerando os estudos da enunciação, que é onde a língua e a fala se encontram ou, segundo Saussure (1999), o fato social e a construção individual, Benveniste (1976, p. 80) traz à tona sua relevância, afirmando que “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. Desta forma, a Linguística consiste em saber como funciona uma língua, que forma um sistema e é composta por elementos formais combinatórios que formam uma estrutura. Não somente a *forma* linguística deve ser levada em consideração, mas também, de forma paralela, a *função* da linguagem, já que a “linguagem reproduz a realidade”, fazendo da linguagem “o próprio instrumento da comunicação intersubjetiva” (BENVENISTE, 1976, p. 26).

A enunciação é o ato de linguagem em que se encontram a língua, de forma sociológica, e a fala, de forma linguística; ou seja, o sujeito da enunciação se apodera das estruturas abstratas da língua e as transforma em discurso. Portanto, a língua só se torna fala pela enunciação e, para Benveniste (1976), linguagem é subjetividade, por conter as formas linguísticas apropriadas à expressão e à comunicação linguística.

## 2.2 ESTUDOS DO TEXTO

As pesquisas linguísticas mais recentes passaram a analisar não somente segmentos isolados dos atos de enunciação, mas também o texto como uma unidade repleta de sentido. Assim, houve um terreno fecundo para a emergência de perspectivas teóricas como a Análise do Discurso, a Semântica Argumentativa, a Semiótica, a Linguística Textual e a Estilística. Apesar de esta Tese se embasar principalmente na Estilística e na Crítica Genética, consideramos importante conceitualizar o texto, por ser o corpus analisado. Nas palavras de Koch e Travaglia (2013, p. 8), texto é

uma unidade linguística concreta (perceptível pela visão ou audição), que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ ouvinte, leitor), em uma situação de interação comunicativa, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente da sua extensão.

Para que um texto faça sentido, Koch e Travaglia (2013) explicam que se deve construir a coerência, o que decorre de uma multiplicidade de fatores linguísticos, discursivos, cognitivos, culturais e interacionais. Portanto, não bastam os elementos linguísticos e as

palavras da estruturação sintática, mas também o conhecimento de mundo e compartilhado, as inferências, os fatores de contextualização, a situacionalidade, a informatividade, a focalização, a intertextualidade, a intencionalidade, a aceitabilidade, a consistência e a relevância.

Em especial para esta Tese, chama a atenção o conceito de intertextualidade, pois analisamos duas etapas de um texto de Guimarães Rosa, e, para Verón (1980, p. 82), “as operações na matéria significante são, por definição, intertextuais”, já que o texto é um objeto heterogêneo que revela uma relação radical do interior linguístico com o exterior do mundo. O texto de Rosa traz muitas referências intertextuais explícitas, por vezes citando o autor e a origem dos textos, como veremos no decorrer da análise. Por outro lado, também ocorre a intertextualidade implícita, no caso de “o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 31).

Um texto não surge a partir do nada, inclusive os documentos de processo de que trata a Crítica Genética. O artista precisa ser precedido por modelos, inspirações, distanciamentos, fontes e o contexto, que integram a realidade humana e formam o “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974). Nas palavras de Plaza (1987, p. 2), o “passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos”. Apesar de o objetivo desta Tese não ser necessariamente o estudo das relações intertextuais, a sua relevância está tanto na fundamentação teórica, quanto na análise das alterações entre as versões dos textos de Guimarães Rosa. O conhecimento cultural, o posicionamento sócio-histórico, as leituras de obras, a lembrança das narrativas orais, tudo surge entremeado nas palavras, levando-nos a adentrar ainda mais na intimidade do escritor.

Conforme Barthes (2004, p. 64), “o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”. Na mesma linha, Genette (2006, p. 5) expõe que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. Sem fim ou início definidos com precisão, o texto expande seus limites e conversa com o leitor, em outros tempos e culturas.

Os efeitos de sentidos de um texto mostram como universos extralinguísticos podem ser criados a partir das palavras, e por isso a importância de esmiuçar os detalhes da linguagem. Em cada seleção e combinação dos vocábulos, ocorrem diferentes percepções tanto de quem lê ou recebe quanto de quem escreve ou produz. Com base nisso, cabe à Estilística observar essas expressões da língua e como o estilo é construído e gera impressões e sensações.

### 2.3 ESTILO E ESTILÍSTICA

Martins (2012) explica que a finalidade da Estilística é estudar os fenômenos da linguagem, tendo o estilo como objeto. Para a autora, o estilo apresenta características particulares, desde coisas banais e concretas até as criações artísticas, de modo que inclui escolha, desvio da norma, elaboração e conotação. Com base nas dicotomias de Saussure (1999), cabe à Estilística examinar como o sistema impessoal da língua, que não é homogêneo, se converte na matéria viva da fala humana, já que um mesmo conteúdo pode ser expresso de modos diferentes. Portanto, Martins (2012) ensina que o estilo do escritor é a maneira individual de expressão, refletindo o mundo interior e a vivência, que se transformam em intenções de escrita e refletem nas construções linguísticas. Esses desvios, escolhas e variedades de linguagem suscitam no leitor determinado efeito, de maneira que a Estilística evidencia as variadas expressões da língua, no nível fonético, lexical, sintático e semântico.

Monteiro (2005) ensina que a Estilística é desafiadora, pois carrega valores afetivos e evocatórios, buscando explicá-los, com base em rupturas ou desvios das regras da gramática. Assim, o que pelas normas é considerado erro ou vício, a Estilística enxerga como o exercício criativo da linguagem, observando a situação discursiva em que ocorre. Esses traços podem ser interpretados para explicar o motivo de escolher uma forma em detrimento de outras.

De acordo com Monteiro (2005), existem duas grandes vertentes da Estilística: a descritiva e a genética. A primeira se concentra mais nos componentes do discurso, ou seja, na relação da forma com o conteúdo, considerando a expressividade como decorrência de motivações expressivas. Para isso, busca investigar como os fatos de linguagem atuam sobre a sensibilidade, e vice-versa. Inaugurada pelo discípulo de Saussure, Bally, a Estilística Descritiva busca na língua os universais linguísticos, observando na fala o sistema expressivo de um indivíduo isolado, não somente como uma simples transmissão de conteúdos e informações, mas uma escolha entre duas ou mais formas.

A Estilística Genética ou Idealista considera a intuição como causa da expressividade, analisando o psicológico do autor de uma obra literária. Essa abordagem é chamada de genética porque busca assistir à criação poética por meio da sensibilidade. Para isso, Monteiro (2005) cita os criadores Croce e Spitzer, que abordam a língua como reflexo do próprio ser humano, sendo por ela que se atinge a consciência da capacidade de refletir a realidade. Para a abordagem, o objeto estilístico é o sistema expressivo de um discurso literário, sua organização estrutural e o poder sugestivo das palavras, a fim de considerar os aspectos da construção do texto e seu prazer estético.

Com base nisso, Monteiro (2005) afirma que os rumos da Estilística são abrangentes, não apenas em relação à linguagem literária, mas nas diversas modalidades de discurso escrito ou falado, já que as fronteiras da própria Linguística se ampliaram. A linguagem é estudada pela Estilística para identificar e interpretar fatos expressivos, de modo que não é suficiente apenas a frase ou a palavra, mas o texto, que é uma unidade mais ampla.

Conforme Monteiro (2005), o escopo da Estilística é o estilo, um conceito com diversas acepções e, portanto, de difícil delimitação, podendo se referir às características de um escritor, sua técnica ou realização. Por não ser exclusivamente pessoal, a expressão verbal é resultado de influências culturais, do meio, da época, do contexto, dos movimentos literários e da tendência estética. Portanto, existem recursos que ostentam a riqueza do léxico, enquanto outros são mais redundantes, outros sonoramente mais agradáveis, outros singulares pelo ritmo ou melodia, e cabe ao escritor saber manejar de forma poética os recursos do sistema, escolhendo as melhores palavras. Assim, para Monteiro (2005), o estilo é a forma peculiar de encarar a linguagem com finalidade expressiva.

Dependendo da intenção, o emissor pode despertar conteúdos emotivos no ouvinte ou leitor, mas também aspectos intelectivos ou racionais. Monteiro (2005) explica que, pela expressividade da língua, há força de persuadir ou transmitir conteúdos, enquanto na capacidade apelativa, as palavras podem evocar ou conotar determinados elementos. Aliás, a expressividade não está na forma linguística, mas na capacidade evocatória do referente, que se liga a vivências individuais e culturais. Alguns objetos ou eventos adquirem tonalidade emotiva no significado dos vocábulos, permanecendo na memória, e essa conotação pode permanecer tanto no indivíduo como na sociedade, mediante a situação e o contexto. Isso porque a linguagem conotativa pode ser difícil de decodificar, devido aos múltiplos significados, enquanto a denotação tende para a linguagem unívoca, a fim da comunicação mais clara possível e com a aplicação estrita das regras do código. Essa delimitação não é tão fácil, pois em um enunciado pode haver diferentes níveis de conotação e denotação, e a Estilística analisa a emoção e a afetividade não apenas nos textos literários, mas nos discursos que se afastam da denotação para obter efeitos expressivos.

Segundo Monteiro (2005), o estudo do estilo requer o entendimento dos conceitos de virtudes e vícios, relativizando os usos considerados “errados” em uma construção que em outras condições podem ser fonte de conotações. A aplicação restrita das regras gramaticais vai de encontro à Estilística, que se baseia nos estudos da Sociolinguística para explicar que não existem variantes inferiores, substituindo o conceito de correção pelo de adequação. A responsabilidade do escritor é dominar tanto a norma culta, que chega a perceber suas

limitações e ultrapassá-las se necessário, não cometendo desvios gratuitos e inconsequentes, mas como escolhas enriquecedoras do texto. Não só na poesia, mas também na prosa, os efeitos sonoros e a harmonia são virtudes básicas do estilo, de modo que transgressões a regras da sintaxe são justificáveis em prol do ritmo, bem como os sinais de pontuação, cuja ausência indica dinamicidade, de modo que o que antes era considerado vício se transformou em virtude, e vice-versa. Logo, não é suficiente uma mera denotação dos significados do texto, mas a ambiguidade que caracteriza o texto literário, enquanto obra de arte, alargando as fronteiras por procedimentos conotativos, multiplicando os significados a cada nova leitura.

De acordo com Guiraud (1978), o estilo é o modo de escrever característico de um escritor, gênero ou época, cabendo à Estilística o estudo da ciência da expressão e crítica dos estilos individuais. A noção de estilo, como a maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem, pode se ampliar com o estudo sistemático da Estilística, ligando também a palavra à sua evolução histórica. A utilização do léxico e das estruturas gramaticais revelam a expressão do pensamento, bem como as circunstâncias que o motivam. A Estilística moderna traz um conceito de linguagem e estilo não como um reflexo da normatização gramatical, mas como a própria expressão da experiência humana, com as ideias e sentimentos. Portanto, o estilo, segundo Guiraud (1978), é a expressão individual e espontânea, podendo evoluir com o homem e a coletividade. Com isso, a língua deixa de ser somente uma estrutura concreta, passando a ser um processo, como o elemento criador da linguagem que pertence ao indivíduo.

Rompendo com a tradição estruturalista, que não estudou o estilo individual, mas se baseando nela, a Estilística buscou relacionar a forma e o pensamento, bem como os efeitos produzidos a partir de determinadas escolhas e construções de palavras. Assim, Guiraud (1978) explica que o estilo é uma noção flutuante e expressa a natureza do homem e as relações com o mundo ao seu redor. Para o autor, existem palavras que se encaixam em determinados valores evocativos, como a linguagem familiar e elevada (casa e profissão), as épocas, as classes sociais, os grupos sociais (igreja, universidade), as regiões e a biologia (crianças e adultos). Diante disso, a Estilística visa estudar o conteúdo afetivo natural ou evocador, possibilitando considerar os elementos da língua. Guiraud (1978) define a Estilística como o estudo do estilo individual ou coletivo, a partir de um julgamento subjetivo dentro de um contexto, considerando cada detalhe como motivado e integrado. A tarefa da Estilística é definir o objeto, a natureza, os fins e os métodos a partir da noção de estilo, pois o aspecto do enunciado resulta da escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e intenções do enunciador.

Para Uchôa (1978), o estilo pertence à língua e contrasta emocional e intelectual, evidenciando a manifestação psíquica e de apelo, já que a língua é um sistema de

expressividade, e cabe à Estilística a sistematização desses recursos expressivos. Segundo Câmara Júnior (1978), a Estilística considera a complexidade da linguagem humana, que é objeto de discussões sempre presente e renovado, não só o trabalho mental e dos órgãos biológicos, como uma sequência de sons, mas também os aspectos psicológicos, físicos e sociológicos, inevitavelmente mudando ao longo da história. Baseando-se em Saussure, Câmara Júnior (1978) evidencia as dicotomias estruturalistas que influenciaram os estudos desse fenômeno da linguagem, contrastando individual e coletivo, estático e histórico. Enquanto a língua é um sistema organizado, preexistente aos indivíduos, a fala é um traço da personalidade e um conglomerado de fatos assistemáticos, imanente ao conceito de estilo. Como Saussure buscou somente o estudo da língua, cabe à Estilística examinar as ocorrências individuais como elementos expressivos da fala e fenômenos específicos.

Câmara Júnior (1978) conceitua estilo como a definição de uma personalidade em termos linguísticos, cujos fenômenos aparecem na linguagem como meio de exteriorização, transcendendo o plano intelectual para expressar emoção. Essa carga afetiva da língua transforma os elementos no nível da fala, transbordando na situação enunciativa. Como o estilo pode ser comum a um grupo humano coeso, o autor explica que é possível tratar de uma época, escola literária, classe social ou fenômeno linguístico (como a gíria). Portanto, a Estilística é a ciência da linguagem expressiva. Para Câmara Júnior (1978), o material linguístico rico estudado pela Estilística, tanto nos textos literários quanto na fala cotidiana, evidencia a necessidade do ser humano de se exteriorizar, com suas expressões e afetividades individuais. Além do mais, possibilita as pesquisas sincrônica e diacrônica da língua portuguesa, ou seja, as variedades, as mudanças e as evoluções desta língua complexa de detalhes e minúcias.

Melo (1976) mostra como a Estilística tem diversos rumos, já que a linguagem expressa não só o pensamento, mas o ser humano todo, que já é complexo por si. De acordo com Melo (1976), as escolhas são a alma do estilo e, portanto, o ponto crucial do estudo da Estilística, uma vez que a língua oferece caminhos e, assim, o sujeito elege uma e rejeita a outra. Para Melo (1976, p. 24), o estilo exige “conhecimento, gosto, requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa, constante reinvenção”. Assim, cabe à Estilística interpretar os recursos expressivos-impresivos da língua, verificando se a escolha está de acordo com a situação linguística, já que o estilo não é somente dominar as normas gramaticais, mas fazer as melhores escolhas.

Conforme Canezin e Panichi (2019), o estilo está ligado às escolhas do autor, pois um mesmo conteúdo pode acontecer de diferentes formas. Portanto, a Estilística é a disciplina linguística que estuda os recursos afetivo-expressivos da língua, de forma descritiva e

interpretativa. Esses processos podem servir para causar emoção, formalidade, encantamento, afetividade e sensibilidade, estimulando o interlocutor por meio da evocação das palavras, de acordo com a intenção com que são utilizadas. O estilo é resultado do uso individual dos recursos expressivos, refletindo a maneira como um texto é escrito, cujo resultado depende da associação dos recursos disponíveis. Assim, a Estilística oferece meios para interpretar os recursos e os fenômenos expressivos da língua.

Para Guiraud (1978), como parte integrante da língua, o som possui articulações, como a entonação, a fluência, os acentos, o ritmo e a harmonia, podendo gerar choque, repetição musical ou cacofonia, ser agradável ou desagradável. A morfologia considera os processos de formação das palavras, como os afixos, o diminutivo e o aumentativo, a conjugação dos verbos, o gênero, o número e a grau das partes do discurso – os nomes, ou os substantivos e os adjetivos –, relacionando-se diretamente com a fonologia, sintaxe e semântica. Quanto à sintaxe da expressão, o autor explica que se estudam os tempos e modos verbais, além da ordem dos vocábulos. A semântica expressiva demonstra os efeitos naturais e os evocativos das palavras, enfocando as figuras de linguagem ou mudanças de sentido.

### 2.3.1 Estilística Fônica

De acordo com Martins (2012), a Fonoestilística ou Estilística do Som ou Fônica analisa os valores expressivos de natureza sonora, como acento, entoação, altura e ritmo, cujas funções emotiva e poética podem evidenciar estados de espírito ou a escolha intencional do escritor em utilizar determinado som. Esses valores podem ser apreendidos na cadeia falada, imprimindo uma impressão sensorial. Para a autora, a vogal A é mais aberta, sonora e livre, com sons fortes e nítidos, demonstrando clareza, brancura, amplidão e alegria. Por sua vez, a vogal Ê é mais neutra, indicando sons profundos, cheios, graves, ruídos sonoros, sugerindo ideia de fechamento. A vogal I pode se relacionar com seres, sons ou objetos com volume pequeno ou agudo. Assim como em sua articulação, a vogal Ô indica redondeza, a vogal U evidencia um ruído surdo, sugerindo escuridão, tristeza, medo e morte, ou seja, impressões sombrias. As vogais nasais sugerem distância, lentidão, moleza e melancolia, um som velado e prolongado.

Para Monteiro (2005), os traços dos fonemas têm um valor simbólico e uma capacidade de evocação. Enquanto as vogais intensificam as sensações visuais, como cor e forma, e seus traços afetivos, as consoantes se relacionam às outras sensações sinestésicas, como auditivas, cinéticas, tácteis. Ou seja, as vogais servem de apoio para as consoantes, prolongando ou acentuando sua conotação. As sensações auditivas se dão por P e B, com explosões e ruídos abafados; T e D remetem a ruídos secos, violentos e percussões; K e G a rachaduras e ruídos

demorados; F e V a sopros; X e J a cochichos, chios e gemidos; S e Z a assobios e sibilos prolongados; R a vibrações, rasgos e percussões demoradas; M e N a rancos fracos, rumores, mugidos e prolongamentos de zumbidos.

Acerca das sensações cinéticas, a consoante L indica fluência e deslizamento; R, rapidez e tremor; F e V, escapamento e fuga. Sobre as sensações tácteis, L remete à leveza; P e B ao peso; R à aspereza; e S, Z e M à suavidade. A afetividade também se evidencia pelo uso das labiais P, B e M, que inspiram afeição e ternura, enquanto as consoantes dentais ou vibrantes reforçam sentimentos de cólera, violência e medo. É importante ressaltar que essas sensações provocadas podem se relacionar entre si, sendo difícil sistematizar concretamente essas correlações, pois se definem por fatores subjetivos.

Os sons estilísticos mostram como a constituição fonológica traz elementos de ordem afetivo-sensorial, vinculando som e significado, por meio inclusive das correspondências sinestésicas, que, pelas impressões sonoras do significante, comunicam várias ordens de sensações e, portanto, de valores simbólicos condizentes com o significado. Monteiro (2005) explica como o significado deixa de ser único e ganha múltiplas dimensões, aumentando as conotações do signo, devido às características acústico-articulatórias do significante.

A motivação do escritor esclarece a capacidade evocatória das palavras, pois a estrutura fonética de uma palavra pode dar origem a reações emotivas, e os sons geram efeitos estéticos agradáveis ou desagradáveis. Exemplos disso são o plural, os afixos, a abreviação, mas também as pausas, a entonação, a rapidez ou a morosidade do ritmo frasal, repercutindo no plano do significado. A própria ordenação das palavras pode revelar uma ordem de relevância, e a constituição sonora dos vocábulos pode desencadear imagens ou sensações pertinentes ao significado, podendo prever o significado com base nas características sonoras das palavras.

De acordo com Monteiro (2005), a motivação sonora pode ocorrer por imitação (onomatopeia, aliterações, ecos, assonâncias, repetições, rimas), ilustração (linha melódica) e simbolismo (associações e sentimentos). A análise fonoestilística não deve considerar somente o arranjo dos fonemas, mas os efeitos transmitidos pela estrutura, realçando a expressividade dos conteúdos emotivos, por meio da atonicidade e tonicidade, acento expressivo e intencional, ritmo binário, ternário e quaternário (distribuição das sílabas fortes). O ritmo depende da métrica e se liga a fatores psíquicos, de modo que o binário (mais presente na língua portuguesa, pela predominância das paroxítonas) sugere persistência, equilíbrio e racionalidade; o ternário, instabilidade e desequilíbrio, o quaternário, velocidade e distanciamento.

O ritmo também pode se construir pelo uso de construções assindéticas, que remetem à velocidade, espontaneidade e simultaneidade, enquanto as polissindéticas têm pausas mais

demoradas, inspirando lentidão, segurança, insistência e esforço de enfatizar cada elemento. A própria dimensão das frases pode ser um significante rítmico, pois os períodos curtos são mais incisivos do que os longos. Além disso, a supressão, as reticências, as frases incompletas ou truncadas desequilibram o ritmo para refletir o estado de tensão ou choque emocional, ao que Monteiro (2005) exemplifica citando Guimarães Rosa como o escritor mais fecundo da língua portuguesa, pois sacrifica a lógica dos enunciados e a coesão das estruturas sintáticas em prol das conotações do ritmo. Logo, cabe aos escritores descobrirem os segredos e os poderes das palavras, escolhendo aquelas com maior força de comunicação dos aspectos afetivo-sensoriais, já que a beleza e a plasticidade da escrita estão ligadas à combinação adequada dos fonemas.

Segundo Câmara Júnior (1978), a Fonoestilística estuda as sensações despertadas pelo uso de fonemas. Assim, as variantes estilísticas fônicas envolvem uma carga afetiva, como as plosivas (P, B, T, D, K, G), que aumentam a força articulatória e dão ênfase, bem como os ditongos, que assinalam uma atitude de maior interesse e emoção. A impressão auditiva despertada pelos fonemas pode corresponder a sentimentos de cólera, admiração, dor, melancolia, admiração, estalo, fluidez, lentidão, peso, amplitude, tenuidade, e a língua portuguesa tem várias palavras com considerável valor expressivo. Para exemplificar, Câmara Júnior (1978) fala sobre as onomatopeias, que geram um efeito estilístico de comunhão com o exterior, e as rimas, cuja insistência do som gera um centro emotivo da composição. Além do mais, o próprio volume da palavra pode carregar a ideia de grandeza, como as polissilábicas e os advérbios de modo, enquanto os monossílabos são mais agressivos e rápidos.

Acerca do léxico, Melo (1976) explica que se considera a significação, mas também a relação do significado com a massa sonora do vocábulo e o valor dos fonemas, a fim de considerar a expressividade enquanto geradora de palavras. Portanto, a utilização do material sonoro pode construir significados a partir de sons e ruídos, pela escolha de vogais e consoantes que sugerem, imitam, enfatizam ou atenuam determinadas sensações, dependendo da adequação dessa escolha e da intenção do escritor. Melo (1976) ensina que a sensibilidade dos artistas à adequação da massa sonora faz com que a escrita se construa com esplendor e ritmo.

De acordo com Martins (2012), os sinais de pontuação ajudam a reconstituir a emoção pretendida pelo autor, indicando pausa, sequência, queda, suspensão ou elevação de voz, de modo que os sinais reiterados ou combinados sugerem a intensidade da surpresa, da perplexidade ou da dúvida. Por outro lado, a supressão dos sinais de pontuação também pode ter um efeito estilístico de rapidez e agilidade. Segundo Martins (2012), a estrutura melódica da frase resulta das variações de altura do tom, incidindo sobre uma sequência de sílabas ou

palavras, o que às vezes se confunde com o acento de intensidade, mas na frase o valor pode ser de ordem intelectual ou afetiva.

### 2.3.2 Estilística Lexical

Martins (2012) explica que a Estilística Lexical estuda os aspectos expressivos da palavra junto com os componentes semânticos, sintáticos e morfológicos, que são interdependentes entre si. Para a autora, existem as palavras gramaticais e as lexicais: as primeiras têm a significação somente no contexto, e por isso são intralinguísticas: os dêiticos, os termos anafóricos, determinantes (artigo, pronomes adjetivos, numerais), quantificadores e intensificadores, verbos de ligação, preposições, conjunções e pronomes relativos, responsáveis pela coesão textual. As palavras gramaticais desempenham funções de sintaxe e organização textual. As palavras lexicais, também chamadas de lexicográficas, nocionais, reais, plenas, são as que, mesmo fora da frase, despertam uma representação mental, ou seja, têm significação extralinguística e um inventário aberto: os substantivos, os adjetivos, os advérbios, os verbos de ação. Assim, a tonalidade emotiva das palavras constitui os sentidos pela emoção, sentimento ou estado psíquico, o que pode ocorrer pela seleção lexical.

De acordo com Martins (2012), existem palavras que evocam determinada época, lugar, meio social ou cultural, como os estrangeirismos (local, pejorativo ou status), os indigenismos (erudito como os arcaísmos e latinismos), arcaísmos (evocação do passado, nostálgico, melancólico ou irônico), regionalismos (lugares geográficos) e gírias (grupos sociais). O fator mais importante de afetividade, para Martins (2012), é o uso da linguagem figurada, como a metáfora, a metonímia e figuras de construção e pensamento. O emprego das metáforas de invenção é mais surpreendente e requintado, original, imprevisto, não tão comum no cotidiano. Para a autora, na metáfora usa-se um significante com um significado secundário, ou se aproximam dois ou mais significantes, por semelhança, contiguidade ou inclusão, por meio da sensibilidade e imaginação, logo, a metáfora sintetiza o sensível, o afetivo e o mental. Por sua vez, a metonímia é uma relação objetiva e deslizamento de referência, vizinhança, coexistência e interdependência entre uma palavra e outra.

Dentro da Estilística Lexical, a sinonímia evidencia a questão da escolha das palavras, que ocorre de forma intencional pelo escritor, considerando que não existem sinônimos perfeitos, ou seja, intercambiáveis em qualquer situação, mas palavras com peculiaridades que se ajustam ao contexto. Os sinônimos podem ser hiperônimos, com maior intensidade, teor emotivo ou avaliativo, bem como evocativos (profissional, literário, coloquial ou vulgar, local ou dialetal), e, se colocados em série, são um recurso de ênfase e insistência.

No processo de criação, Monteiro (2005) explica que o escritor busca estilisticamente escolher as melhores palavras, tanto no nível de substituição e escolha dos termos (paradigma) quanto nas operações de arranjo ou combinação dos termos em uma sequência (sintagma), o que ocorre no âmbito estilístico. As opções são infinitas, mas podem ser guiadas pelo ritmo ou sonoridade, pelo poder evocativo e visual, a forma linguística mais adequada ao contexto ou situação, dependendo da intenção do enunciador. Como uma palavra nunca é idêntica à outra, percebemos como cada vocábulo tem empregos e valores específicos, como o efeito conotativo e os contextos de uso, refletindo a cultura ou ideologia de cada indivíduo. Se, por um lado, temos diferentes significantes para o mesmo significado (sinonímia), por outro, há diferentes significados para o mesmo significante (polissemia), cujas palavras têm mais de uma acepção.

Quanto aos substantivos concretos e abstratos, Monteiro (2005) ensina que o abstrato tende a se tornar mais visual, se o substantivo for acompanhado por recursos como o uso do plural, adjetivo, repetição ou metáfora. Porém, não se deve esquecer que o excesso de adjetivos pode trazer o efeito contrário, ocasionando o esvaziamento da expressividade e a redundância. Além do adjetivo, outras classes gramaticais funcionam como determinantes: o artigo, o numeral e o pronome, que podem fazer com que qualquer palavra se torne um substantivo, com concreticidade e autonomia, realçando seus valores. A mudança de classe de um substantivo para adjetivo se baseia em relações de semelhança, podendo acarretar uma ambiguidade.

De acordo com Monteiro (2005), essa escolha ou combinação dos elementos pode ser condicionada por fatores extralinguísticos, como o conhecimento de mundo e as vivências, mas também pela modalidade, como oral ou escrita, influenciadas pelo tom de voz, pausas e acentos expressivos. Isso revela a flutuação do estado emotivo do enunciador, podendo ser marcado por traços fonológicos que se refletem também na variação semântica. Diante disso, o autor ensina que o significado não é sempre apreendido no nível intelectual e mental, mas o é também no plano emocional, pois repercute nos planos dos sentimentos e das sensações, já que as pessoas não têm a mesma ideia de um objeto, pois não são apenas intelecto, mas afetividade. Essas modificações na afetividade deixam o significado mais impreciso, exigindo marcas contextuais que podem ser as condições individuais e situacionais.

Câmara Júnior (1978) defende que as palavras estão carregadas de tonalidades afetivas, sofrendo o contágio da experiência do indivíduo, das sensações, que não são as mesmas para todos e podem mudar ao longo da vida. Para o autor, a sinonímia ajuda a compreender a tonalidade afetiva das palavras, já que estas carregam leves diferenças. Inclusive, o apelo ao estrangeirismo ocasiona maior vibração emocional, e, conseqüentemente, remete à determinada cultura. Além disso, segundo o autor, a linguagem figurada serve para substituir

uma palavra com forte tonalidade afetiva, evidenciando a expressividade de cada um dos termos. Em especial a metáfora tem uma função sugestiva, podendo permutar um conceito confuso ou vago por outro facilmente apreensível, de modo que a emotividade de um termo estimula a inteligência do segundo. Também os sufixos podem ser carregados de carga afetiva, como vigorosos elementos estilísticos, criando palavras e enriquecendo ainda mais o vocabulário. Nas palavras de Câmara Júnior (1978, p. 61), “a escolha da palavra derivada em função do sufixo serve, nessas condições, para os impulsos da exteriorização e do apelo”.

A respeito da Estilística da Palavra ou Lexical, Melo (1976) mostra que o grande acervo de palavras de uma língua é distribuído de forma desigual entre os falantes, por conta do nível cultural, área geográfica e atividade exercida, podendo também sofrer aumentos e diminuições (neologismos e arcaísmos). Isso faz com que as palavras evoquem expressões ou construções próprias de uma região, categoria ou classe social, transportando o leitor para o ambiente, o que é comum, principalmente nos escritores regionalistas, como João Guimarães Rosa.

Canezin e Panichi (2019) explicam como o léxico carrega uma significativa carga afetiva, cabendo à Estilística Lexical o estudo dessas tonalidades emotivas:

Algumas palavras podem transmitir uma carga evocativa ou sentimental, da qual pode se pressupor variadas situações presentes nas entrelinhas do discurso, pois o elemento de avaliação pode não constituir o significado fundamental da palavra, mas estar anexado a ele. É preciso que se conheça o contexto em que a palavra foi utilizada, a fim de estabelecer seu real significado. A Estilística Léxica trabalha com as variações das palavras, demonstrando as infinitas possibilidades de escolha colocadas à disposição do usuário da língua. Ao eleger determinada construção, consequentemente será alcançado determinado efeito, pois a escolha é exercida em função deste (CANEZIN; PANICHI, 2019, p. 12).

A linguagem não é somente a comunicação entre indivíduos, mas surge da interação entre os seres humanos, como formação e representação do mundo, determinada geográfica, social e historicamente, e por isso sofre variações. Assim, devemos considerar a situação comunicativa das estruturas para compreender o significado e a intenção por trás das palavras.

Segundo Canezin e Panichi (2019), a Estilística Léxica estuda os aspectos expressivos das palavras, juntamente com o nível sintático e as formas de uso e composição, ou seja, a palavra não está isolada, mas inserida em um contexto, buscando as variações de significado e os diversos empregos possíveis. Existem palavras com alto poder evocativo e têm uma significação extralinguística que desperta uma representação de algo que está fora da língua, adquirindo valores afetivos, sociais e estilísticos com a inserção em determinado contexto.

Para exemplificar, as autoras demonstram as funções do adjetivo, que pode servir para dar ritmo e valor à frase, mas sempre utilizado com cuidado, para dar precisão e expressividade ao enunciado, de forma afetiva ou intelectual. Os diminutivos, além de indicarem redução de

tamanho, evidenciam a emoção e a intenção do falante de atenuar ou reforçar um sentido, ou demonstrar afetividade. Além disso, a reiteração de verbos e locuções adverbiais serve para chamar a atenção e emitir um alerta. As palavras podem ter usos variados, e cabe à Estilística Lexical estudar os aspectos expressivos das palavras, junto aos componentes semânticos, morfológicos, sintáticos e contextuais. O uso de determinadas palavras nos permite explorar os elementos emotivos dos enunciados, exteriorizando as intenções do enunciador.

### 2.3.3 Estilística Morfológica

Para Martins (2012), a Estilística Morfológica mostra as potencialidades de renovação do léxico e dos elementos formadores das palavras que integram a língua. Conforme Monteiro (2005), o desvio linguístico se caracteriza como transfiguração da linguagem, pois se pode tanto respeitar a norma quanto transgredi-la, aproveitando as possibilidades do sistema. Diante disso, a criatividade se manifesta com o estranhamento, o prazer estético e a multivalência significativa, o que sempre aconteceu pela linguagem figurada, que enriquece o texto com novos significados, como resultado de uma nova forma de perceber o mundo. As opções são inesgotáveis, podendo ser usadas para diversas finalidades expressivas. Logo, a morfologia das palavras abre margem para muitas análises estilísticas e de ordem interpretativa.

Monteiro (2005) mostra como a expressividade dinâmica do verbo interessa à Estilística, em especial a predicação, o sujeito e os complementos, as vozes verbais, a significação nocional ou relacional, as conjugações, dentre outros aspectos. Inclusive, o tempo verbal pode carregar uma função dêitica, ou seja, localizar no tempo e no espaço uma situação enunciada, a partir do ponto de referência das marcas linguísticas da enunciação. Logo, a escolha dos tempos verbais requer a consideração de fatores de ordem emotiva.

O presente do indicativo conota certeza e disposição efetiva da realização da ação, ou seja, um interesse implícito, como o momentâneo, o frequente, o permanente, a consequência e a condição. Por outro lado, o uso do tempo verbal do futuro demonstra dúvida, probabilidade e desconhecimento. O pretérito imperfeito pode descrever o constante em uma época passada, ações que se processavam habitualmente, além de sugerir imprecisão ou indeterminação, atenuação de afirmação que normalmente ocorreria no presente do indicativo<sup>4</sup>, bem como a indicação de um fato que seria consequência natural de outro. Ao pretérito mais-que-perfeito,

---

<sup>4</sup> Um exemplo é o uso de “eu queria” em vez de “eu quero”, ao solicitar algo. Esse recurso torna mais branda a frase, ou seja, menos imperativa.

de acordo com o autor, cabe a tarefa de remeter a algo que aconteceu antes de outro evento, podendo também ser usado no lugar do futuro do pretérito ou do imperfeito do subjuntivo.

De acordo com Monteiro (2005), dêixis significa apontar ou indicar, dependendo dos traços da situação ou do contexto, sendo dividida em pessoal, espacial e temporal, a partir da posição do enunciador. Portanto, está carregada de valores afetivos em relação ao receptor, o que é expresso, linguisticamente, pela escolha estilística. Para exemplificar, o autor expõe a colocação do pronome possessivo antes – que carrega a significação de certeza e afetividade – ou após – indiferença ou incerteza – do substantivo a que se refere.

Em relação ao artigo, o autor demonstra como o seu uso adequado pode ser muito significativo, tanto pela presença e reiteração quanto pela ausência. Enquanto a presença é índice de intelectualização, intimismo e familiaridade; a omissão aponta para atributos ou qualidades, revelando a emotividade. A repetição dos artigos revela o valor de cada elemento, enquanto um só artigo em uma sequência funde os elementos, dando-lhes um sentido único. Outro valor importante do artigo é a mudança de sentido provocada pela escolha do definido, com o caráter de exclusividade, ou indefinido, com mais imprecisão, surpresa e vagueza. Essa escolha pode ser condicionada também pela orientação estética do texto e, portanto, ao estilo literário e predomínio do sentimento sobre a razão ou vice-versa.

O processo de formação de palavras enriquece o discurso, pois, segundo Martins (2012), atende às necessidades expressivas dos escritores, oferecendo meios de criação. A derivação sufixal é a mais carregada de afetividade, por conta da variedade de sufixos da língua e de conotações que permitem. O diminutivo pode gerar apreciação, carinho, delicadeza, ternura, humildade, cortesia, mas também desdém, depreciação, irritação, brincadeira, ironia, hipocrisia e ênfase, acentuando um valor afetivo, com base no contexto ou situação. O aumentativo pode ser pejorativo, desagradável, agressivo, como também valorizador e indicativo de solidez, força, valor, atributo admirável. Os sufixos coletivos podem valorizar ou depreciar, os superlativos, enfatizar ou exagerar.

Por sua vez, a prefixação oferece menos expressividade, pois não muda a classe das palavras, possibilitando menos alterações de sentido. Porém, isso não significa que não possa ser um recurso estilístico para os escritores, que criam formações originais e sugestivas. A formação que une simultaneamente um radical, um prefixo e um sufixo chama-se derivação parassintética, é muito importante na produção de verbos, com matizes significativos especiais. Outro rico processo de formação de palavras é a composição por amálgama, ou seja, a composição por montagem de duas palavras com fonemas comuns, revelando criatividade e força expressiva, por conta do inesperado, gerando humor, chiste e, por vezes, lirismo.

Acerca da derivação regressiva, Martins (2012) ensina que é a formação de substantivos com o radical de um verbo e uma vogal temática, dando origem a palavras mais breves, diferente do que ocorre na abreviação, em que há um corte mais ou menos arbitrário do vocábulo. A derivação imprópria é a não alteração formal, mas somente de sentido e de classe gramatical, sendo um fato semântico-sintático.

#### 2.3.4 Estilística Sintática

De acordo com Martins (2012), a Estilística Sintática ou da Frase obedece a um número mais ou menos rígido de regras, escolhendo os tipos de frases possíveis dentro desse padrão. Mesmo assim, é possível relacionar as palavras e ser criativo, pois a escolha pode produzir frases infinitamente novas e compreensíveis, adquirindo tom particular, de modo a considerar a gramática para constituir traços originais e expressivos. Martins (2012) explica que a frase é uma unidade de sentido, sendo completa quanto à constituição ou integridade. A frase completa simples apresenta somente um verbo, o suficiente para representar a realidade física ou imaginada, porém a repetição desse tipo de frase seria monótona e antieconômica. Para isso, a frase complexa traz a combinação de orações dentro de uma frase, permitindo construções variadas e multiplicando as opções na elaboração do texto, necessitado para isso da coesão textual, por coordenação ou subordinação.

As orações coordenadas carregam maior independência de construção, podendo ser oração assindética, ou seja, sem conjunção (com um sentido mais espontâneo, ágil, simultâneo, com menos rigor lógico) ou sindética ou com conjunções (o polissíndeto evidencia a ênfase em cada uma das orações). As orações subordinadas se relacionam com a oração principal de forma mais dependente, exercendo a função de substantivo, adjetivo ou advérbio.

A extensão dos períodos indica o ritmo do discurso, a fim de envolver o leitor, o que pode resultar do gosto pessoal do escritor, a escola literária ou o gênero da composição. Logo, o período breve revela maior simplicidade, espontaneidade, vivacidade de diálogo, enquanto os mais longos indicam ostentação e cultura. Por outro lado, a frase incompleta não se estrutura por sujeito e predicado, ou seja, é inorgânica, inarticulada e elíptica, necessitando do entendimento de dados da situação ou do contexto, podendo ocorrer pela ausência de verbo, o que causa um efeito de rapidez. Além disso, a elipse também gera um efeito de hesitação ou truncamento do pensamento, bem como a afetividade.

Ao contrário da elipse, o pleonasmo, segundo Martins (2012), transmite a informação com uma quantidade maior de signos linguísticos do que realmente é necessário. Mesmo que supérfluos, esses elementos redundantes têm uma função estilística e afetiva, sendo comum na

fala cotidiana e evitado na linguagem elaborada. Para a autora, um dos nomes da literatura cujo estilo era favorecido pela seleção de pleonasmos e redundâncias foi Guimarães Rosa, que buscava enfatizar a fala dos sertanejos. Enquanto o pleonasma consiste na repetição de vocábulos para uma ideia, o anacoluto traz uma quebra na construção sintática, iniciando a frase com um elemento sem uma função própria, servindo apenas de referente. Essa construção é mais espontânea e viva, evidenciando o tema do enunciado.

Ainda acerca da Estilística Sintática, a ordem dos termos da frase determina o ritmo e a valorização das ideias e sentimentos, podendo proporcionar diversos efeitos. Martins (2012) explica que a língua portuguesa impõe certos padrões na disposição dos vocábulos na frase, mas também há uma margem de liberdade para ser aproveitada para a expressividade. Essa colocação depende da preferência do falante, da natureza do discurso e do emprego no sentido literal ou figurado.

Dentro do sintagma nominal, o adjetivo anteposto ao substantivo exprime valor apreciativo, e posposto enuncia particularidade que caracteriza, define, distingue e classifica o objeto. No sintagma verbal, é mais comum que o verbo auxiliar anteceda o principal, que, se antecipado, pode servir como ênfase da ação, principalmente na linguagem poética. Além disso, a posição do advérbio também pode variar, dependendo da significação, sendo que, enquanto intensificadores, modificando adjetivo ou particípio, são geralmente antepostos, já quando contêm uma determinação precisa, se pospõem ao verbo.

Na organização da oração, geralmente predomina a ordem direta, ou seja, sujeito, verbo e complementos, e qualquer alteração indica um teor expressivo, evidenciando um termo que se deseja privilegiar, além de romper a monotonia da ordem comum, com um ritmo mais adequado ou um tom mais elegante, a favor da métrica ou da rima. Novamente citando Guimarães Rosa, Martins (2012) ensina que o autor utiliza recursos de inversões ousadas, extrapolando os limites estabelecidos e, por vezes, violando a sintaxe da língua portuguesa, como parte de uma experimentação linguística.

Sobre os desvios no nível sintático, Monteiro (2005) expõe o que são as metataxes, em especial a permutação, cujos mecanismos mais acentuados se afastam da norma gramatical. Dentre essas operações, a repetição intensifica os conteúdos e estrutura o ritmo. Também há os princípios da coesão, com construções elípticas e anacolúpticas, conferindo liberdade ao escritor para a seleção e organização das palavras. O autor exemplifica que o estilo de Guimarães Rosa rompe com esquemas lógicos e acarreta a valorização dos conteúdos emotivos, com frases agramaticais, acessando a estrutura profunda do significado. Portanto, para um desvio sintático estilisticamente eficaz, deve-se ter consciência das possibilidades de expressão.

Monteiro (2005) ensina que podem ocorrer inúmeras formas de combinar as palavras. Dentre esses modos, o período composto por coordenação seria a linguagem prevalentemente afetiva, revelando a espontaneidade, os tons evocativos, a simplicidade, a magia. O composto por subordinação acarreta maior rigidez de raciocínio lógico e objetividade, de modo que a opção por uma ou outra maneira revela a intenção do escritor. Enquanto os períodos mais longos, para Monteiro (2005), revelam mais denotação e estilo técnico, com menor carga afetiva, os curtos parecem ser incisivos, coloquiais e mais espontâneos. A combinação entre esses dois tipos de períodos implica uma tensão e um contraste, como uma quebra da expectativa pelo leitor. Cabe também às vírgulas quebrar laços de coesão, com palavras aparentemente não conexas, fundindo pensamentos. Diante disso, é tarefa da Estilística identificar os procedimentos que geram expressividade, observando a forma como surgem os fatores subjetivos, com base na novidade do enunciado, em suas determinadas circunstâncias.

Câmara Júnior (1978) explica que o sistema de ordenação dos elementos linguísticos na frase tem diversas alternativas. Existem palavras que necessariamente devem estar em determinada ordem, e aquelas mais livres, por exemplo a concordância do adjetivo com o substantivo, que é necessária, mas ao mesmo tempo solta, pois o adjetivo pode se colocar em diferentes posições e referir-se a mais de um substantivo. Por outro lado, a relação entre preposição e nome regido é fechada. Logo, a Estilística do mecanismo da frase colabora tanto com aspectos fônicos quanto lexicais, sendo estes interdependentes entre si. Outro exemplo exposto pelo autor é a posição dos pronomes átonos, sendo que a próclise é mais enfática que a ênclise, além de mais suscetível de intensificar o acento estilístico. A ênclise, mais presente na linguagem literária, fortalece o prestígio do solene. Assim, a concatenação dos elementos da frase distingue as intelectivas das afetivas.

Melo (1976), considerando a Estilística Sintática, define frase como um enunciado autossuficiente, de sentido completo, podendo ou não apresentar elemento oracional, ou seja, verbo. Assim, as frases dividem-se em organizadas e inorgânicas, esta última comum nas emoções intensas, como uma espécie de interjeição, retratando uma visão estática das coisas, enquanto a verbal traduz uma visão dinâmica. Dentro das frases complexas, os períodos compostos, a coordenação traduz uma visão objetiva do mundo, mais fácil de ser entendida, enquanto a subordinação é mais interpretativa. Além do mais, o assíndeto ou a ausência de conjunções dá a impressão de pinceladas rápidas, enquanto o polissíndeto valoriza cada elemento da enumeração, indicando maior esforço e tensão.

Segundo Melo (1976), o verbo é uma das palavras mais importantes do discurso, sendo, junto com o substantivo, uma palavra nocional que define as coisas existentes no mundo

extralinguístico. Assim, também é rico e complexo o estudo dos tempos verbais, já que constantemente sofrem interferência da sensibilidade, da afetividade e da imaginação, construindo a conotação não só pelas desinências, mas também pelos afixos e locuções verbais. Com base nisso, o presente do indicativo pode não só indicar o que acontece no exato momento, como o que se prolonga até o instante, o habitual, o regular, não pertencendo a uma época determinada, mas que pode acontecer quando oportuno. Além disso, pode-se empregar o presente pelo pretérito perfeito ou imperfeito, dando a impressão de uma realidade palpante ou imaginação do momento descrito. Por outro lado, a utilização do futuro no lugar do presente demonstra insegurança e hesitação, de modo que se pode empregar como forma de atenuação, polidez, timidez e receio.

Martins (2012) define a concordância como o ajustamento de flexão entre palavras com relações sintáticas. Essa marca de concordância pode indicar a classe social do falante, na medida em que se distanciam o culto e o popular da língua. A concordância pode ocorrer baseada na gramática normativa, que é imposta pela escola como a correta, seguindo uma lógica. Por outro lado, a concordância estilística ultrapassa os limites da correção, atendendo a necessidades expressivas e opções de escolha, podendo ser por atração, ideológica ou afetiva. Dessa forma, a emotividade pode fazer transparecer a comoção, a modéstia, a simpatia, a amizade e o interesse, despertando a atenção e carregando uma forte carga expressiva.

### 2.3.5 Estilística Semântica

No nível semântico, também há transferências, que, de acordo com Monteiro (2005), alteram o plano das unidades do significado, como por exemplo a metáfora, a metonímia e a sinestesia. Cabe à metáfora e à metonímia um desvio semântico com um relacionamento, respectivamente, de livre associação paradigmática e uma dependência, contiguidade ou implicação no nível sintagmático. Essa transposição de significado é um dos recursos mais férteis e enriquecedores para o autor, pois acumula diversas conotações e correlações entre figuras, de modo que quanto maior a escolha de correlações, mais fecunda será a interpretação. Em especial, a metáfora é a expressão individual do escritor, cuja dimensão psicológica define valor e grau de originalidade, ou seja, se os objetos associados forem mais afastados, maior será a riqueza conotativa da metáfora.

Segundo Monteiro (2005), esse atentado à lógica, com a quebra proposital da coerência, provoca uma série de conotações, mesmo que haja quem defenda a compreensibilidade de todo texto. Logo, um texto coerente varia conforme os receptores, por conta de seu conhecimento de mundo ou autoridade atribuída ao enunciador, já que o contexto literário cria condições que

justificam os desvios, legitimando-os. É essa imprecisão ou ambiguidade que mais pode valorizar o estilo literário, já que demonstra as ricas ferramentas de que dispõe o escritor.

Para Monteiro (2005), a revitalização da linguagem permite novas formas de dizer o que foi dito e repetido, sendo que o que singulariza um texto literário é precisamente a sua forma, e não somente o conteúdo. O grau de novidade mostra que a frequência de um desvio o torna um fato normal, anulando sua expressividade, ou seja, deve-se evitar o uso dos clichês. Porém, a eficácia do clichê nem sempre é completamente perdida, se usado como agente motivador da própria banalidade, pela intertextualidade, que reabilita as formas desgastadas e aproveita as conotações originalmente estabelecidas, sempre na procura pela originalidade.

De acordo com Monteiro (2005), a oposição entre nomes e verbos serve para representar a realidade por um viés estático ou dinâmico, respectivamente, dependendo da orientação estética. Enquanto as formas verbais são mais parte do núcleo das narrativas, as nominais buscam descrever e valorizar os aspectos sensoriais de uma imagem. Com base nisso, Monteiro (2005) aborda três processos sintáticos na estruturação frasal: a concordância, a regência e a colocação dos termos.

Na variação da concordância, percebemos a dificuldade de sistematizar a sintaxe padrão, devido à quantidade de construções variantes de emprego condicionada por fatores situacionais ou estilísticos, tanto no nível verbal quanto no nominal. Acerca das múltiplas regências, o uso das preposições também gera discussões, pois em geral surgem espontaneamente, em função da necessidade expressiva, considerando a clareza ou o ritmo da frase. Na ordenação dos termos, a sequência normal é a direta, que primeiramente apresenta o sujeito, seguido pelo verbo e então pelos complementos, e a deslocação de um termo é questão de escolha, considerando conteúdos emocionais ou ênfase de determinado termo. Por outro lado, se ocorrer a inversão de forma violenta ou inusitada, acontecerá o que se chama de desvio.

A Estilística da Enunciação, conforme Martins (2012), se baseia no ato de produção e comunicação verbal para considerar o funcionamento da língua, no qual se produz o enunciado: a sequência acabada de palavras. Para isso, a disciplina considera as marcas de vários elementos da enunciação, como a situação, o contexto sócio-histórico, o locutor, o receptor e o referente. A Estilística da Enunciação se interessa pelo nível de subjetividade do discurso, encontrando a posição do enunciador por marcas como os pronomes de primeira e segunda pessoas, as formas verbais, o agora e o aqui. Logo, a subjetividade afetiva mostra como o enunciador está envolvido emocionalmente no enunciado, podendo declarar os sentimentos pelo léxico ou pelas construções escolhidas. Essa avaliação se manifesta na escolha dos adjetivos, modalizadores, bem como valores morais ou estéticos.

Assim, de acordo com Martins (2012), é possível combinar enunciados de diferentes locutores, o que se evidencia na intertextualidade, que aproveita ou cita enunciados dos outros discursos, de forma explícita ou direta e implícita ou indireta. Esse recurso possibilita ampliar os relatos de fala, com verbos de elocução e a voz passiva para transmitir o discurso direto, indireto e indireto livre.

O discurso direto é transcrito pelo emissor como foi formulado ou como se imagina, mantendo os traços de subjetividade com o uso de interjeições, exclamações, interrogações, ordens, expressões de desejo, como um enunciado vivo, fiel ou imitado, sendo um mero intermediário da emotividade do outro. No discurso indireto, Martins (2012) explica que se transcreve o enunciado de outra pessoa ou do próprio emissor, mas em outra enunciação, conservando o conteúdo, mas alterando a forma, por uma interpretação própria e suprimindo particularidades expressivas, com caráter mais informal, utilizando a subordinação e mecanismos de transcrição. Diferente do discurso direto, o indireto não utiliza os sinais diacríticos, que são os dois pontos, travessão, grifo, itálico ou negrito, porém igualmente mantém os verbos de elocução que ligam os enunciados diferentes e trazem um valor estilístico. O discurso indireto livre é mais velado e não se prende a um verbo de elocução ou conjunção subordinativa, porém pode aproveitar elementos expressivos do discurso direto, o que traz maior afetividade, não esclarecendo quem, se o narrador ou a personagem, está com a palavra.

Martins (2012) mostra como as formas de tratamento incidem nas diferenças de idade, nível social, econômico e cultural. Esses tratamentos podem estar acompanhados de pronome possessivo para indicar grau de intimidade ou distância. Além disso, existem certas figuras, como a ironia, o paradoxo, o eufemismo e a hipérbole que só são apreendidas se for conhecido o referente que dirige o ato de comunicação. Portanto, nem todos os sentidos que podem ser apreendidos estão explícitos na superfície do texto, podendo estar escondidos entre as palavras, com graus variáveis de sutileza, e cabe à Estilística o estudo do implícito e dos efeitos que podem ser produzidos por determinadas escolhas que se encontram à disposição do escritor.

## 2.4 O ESTILO DE GUIMARÃES ROSA

Como percebemos nos autores citados, a exemplificação de recursos estilísticos utilizando citações de Guimarães Rosa demonstra a importância do escritor para nossos estudos, já que o autor buscava transgredir os limites da palavra e da gramática, almejando sentidos e evocações em nível de novidade. Novamente, evidencia-se o objetivo de estudo e a justificativa desta pesquisa, considerando a eminência de João Guimarães Rosa para os Estudos da Linguagem e, mais especificamente, para a Estilística.

Questionando a Morfoestilística, Melo (1976) indaga as dificuldades de explorar o caráter estático, estudando somente as formações anômalas das palavras, sendo Rosa um nome da literatura conhecido por cunhar palavras sem real expressividade fora do contexto pessoal, de modo que o leitor fica em aceitação passiva, sem suporte no sistema da língua.

Na obra de Guimarães Rosa, segundo Martins (2012), a elipse torna o texto mais conciso, com efeitos de vigor, choque, eufemismo e ritmo insólito, de modo que, às vezes, não há necessidade de pensar o que foi omitido, enquanto em outros casos é necessário que o leitor compreenda a frase que, primeiramente, soou estranha. Em Rosa, a autora mostra como os casos comuns e sem inovação pessoal são importantes para aligeirar a linguagem, usando para isso a elipse, o que causa um efeito de graça e mistério, pois

em muitos casos, nem há necessidade de pensar no que foi omitido, tão claro se mostra o significado, tão natural é a frase. Noutros, a elipse faz que a frase soe estranha, exige que o leitor a considere mais detidamente para compreendê-la. Guimarães Rosa é certamente o autor que mais audaciosamente se vale do recurso da elipse, com efeitos variados. (MARTINS, 2012, p. 189-190).

Para Martins (2012), um dos escritores mais proveitosos na pintura sonora, além da linguagem convencional, é Rosa, que criava palavras utilizando a onomatopeia como harmonia imitativa. O autor também alterou a fonética de algumas palavras para reforçar o teor expressivo, evidenciando o nível cultural das personagens e a língua rural ou sertaneja, usando para isso os metaplasmos, ou seja, a supressão, o acréscimo, a troca ou a permuta de fonemas. Os recursos estilísticos da escrita de Rosa revelam as imensas orientações de trabalho relacionados à Estilística Lexical. Para exemplificar e aprofundar os estudos e pesquisas, Martins (2020) elaborou a obra *O léxico de Guimarães Rosa*, que, em forma de dicionário, levantou cerca de 8.000 palavras do vocabulário roseano. Segundo Martins (2020, p. XI),

a linguagem intensamente elaborada de Guimarães Rosa foge, intencionalmente à transparência para se embeber de mistério. Há obstáculos que exigem atenção e provocam reação diversa nos leitores. A sintaxe, por suas inversões e elipses, e o léxico, por sua requintada complexidade, não permitem que o texto seja percebido passivamente, mas solicitam o leitor a ter também algum papel na criação artística. Uns pairam em princípio ou meio da leitura, outros vão além e os que persistem sentem cada vez mais a fascinação do texto insólito, do seu ritmo e musicalidade, das suas imagens tão numerosas quanto belas, das suas construções carregadas de ênfase, dos seus vocábulos expressivos [...] impregnados, enfim, de múltiplas conotações.

O objetivo desta Tese é contribuir para a pesquisa estilística, considerando as mudanças lexicais ocorridas entre duas versões de um texto de Guimarães Rosa. Com uma linguagem fecunda e criativa, o escritor é estimado não só na Literatura Brasileira, como também em nível internacional, trabalhando minuciosamente com as palavras e mostrando inovações possíveis dentro da Língua Portuguesa.

### CAPÍTULO III

#### ROSA DOS VENTOS

*“Quando os ventos de mudança sopram, umas pessoas levantam barreiras, outras constroem moinhos de vento”*  
(Érico Veríssimo).

O objetivo deste capítulo é examinar as peculiaridades da vida e da obra de João Guimarães Rosa, a fim de estruturar a posterior análise dos processos de transformação de sua escrita. Para isso, o capítulo divide-se em três partes: a primeira expõe o contexto histórico da chegada do grande escritor, passando para as condições contemporâneas a ele. Discorreremos sobre a biografia e acontecimentos da vida do autor, citando a sua obra, suas características, chegando até *Tutaméia (Terceiras estórias)* (1967), onde se encontra o texto aqui analisado. Na sequência, exploramos as duas versões do texto de Rosa “Risada e meia” (1954) e “Aletria e hermenêutica” (1967), suas temáticas, similaridades, diferenças, acréscimos, para então iniciar o capítulo seguinte, com a análise estilística e genética dos processos de transformação da escrita de Guimarães Rosa, considerando esses dois textos.

#### 3.1 O BRASIL E O MUNDO ANTES DE GUIMARÃES ROSA

O contexto que recebeu a chegada de Guimarães Rosa estava envolto por inovações e novidades. Há duas décadas, o Brasil tinha se libertado do Império e da escravidão, mas ainda passava por problemas de grande desigualdade social. De acordo com Koshiba e Pereira (2003), a maioria dos habitantes do país era analfabeta e morava na zona rural, dedicando-se à produção de café, principalmente na região Sudeste.

No pouco tempo de sua vida, o escritor passou por quatro Constituições (1891, 1934, 1946 e 1967), não chegando a conhecer somente a que hoje vigora. A anterior a Guimarães Rosa, em 1891, instituiu a Proclamação da República, como processo de implantação do capitalismo, juntamente com o ideal federalista, como uma crítica à monarquia e ao poder centralizado, defendendo a criação das unidades federativas, os estados, que seriam autônomas e com governo próprio (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). A Constituição de 1891 também instaurou o voto aberto, facultativo e restrito aos alfabetizados, o que fez com que alguns coronéis levassem os trabalhadores para votar em determinado candidato, o denominado “voto de cabresto”. Assim, iniciou-se a República Velha (também conhecida como Primeira República, República do Café ou da Espada), que durou de 1889 a 1930 e mantinha o poder nas mãos dos militares e grandes proprietários rurais. Além do mais, as políticas de valorização

do café acarretaram interesses e fraudes eleitorais, o que foi chamado de “política café-com-leite”, pois somente alcançavam o poder, presidentes dos estados de Minas Gerais e São Paulo.

Com a dívida herdada do Império, o Brasil fez empréstimos da Inglaterra, logo, essa situação financeira gerou revoltas de caráter político (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Como exemplo, a Rebelião de Canudos foi um conflito armado nos anos finais do século XIX, com motivações religiosas, políticas e econômicas. Liderada por Antônio Conselheiro, a revolta se estendeu pelo sertão nordestino e teve fim, em 1897. No âmbito mundial, a segunda revolução industrial, na segunda metade do século XIX, gerou novas fontes de energia como o petróleo e a eletricidade, que substituíram a energia a vapor e se tornaram acessíveis à população. Esse desenvolvimento não ocorreu somente na tecnologia e ciência, mas também no prestígio das artes e da cultura, como a *Belle Époque*, um movimento artístico de 1870 a 1914, que incentivava as riquezas e a inovação. Por outro lado, as lutas continuaram, em especial contra o capitalismo, liderada por Karl Marx, um revolucionário que não considerava somente a economia, mas também a política. Outro movimento importante para os operários foi a Comuna de Paris, que fez com que a capital francesa fosse evacuada e tomada pelos revolucionários (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

### 3.2 O BRASIL E O MUNDO NA ÉPOCA DE GUIMARÃES ROSA

Ainda na perspectiva internacional, em 1914 foi deflagrada a Primeira Guerra Mundial, que durou até 1918. De acordo com Koshiba e Pereira (2003), até então a Inglaterra era a maior potência capitalista, porém, ao entrar na guerra para combater o nacionalismo e a xenofobia, os recursos foram gastos em instrumentos bélicos, fazendo com que o posto econômico fosse transferido para os Estados Unidos. Com a revolução russa de 1917, criou-se o primeiro estado socialista na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, porém, em 1928, ascendeu ao poder Josef Stalin, um líder totalitário que “transformou em pesadelo o sonho revolucionário de uma sociedade igualitária” (KOSHIBA; PEREIRA, 2003, p. 438). Além da instauração do socialismo, vários países lutaram contra as doutrinas liberais que pregavam que o governo deveria interferir o menos possível na vida social e econômica e confiar na capacidade de regulação do mercado, o que foi de encontro ao aprendizado fornecido pela Primeira Guerra Mundial e pela Crise de 1929, que geraram uma intensa especulação econômica, quebrando bancos, gerando desempregos e fome por todo o planeta.

Com todos esses problemas sociais, o movimento anarquista dominou a cena do movimento operário em vários países, durante a segunda década do século XX. Porém, no Brasil, o declínio do movimento operário deveu-se à repressão policial, que foi sistemática e

violenta, além da “união das elites, fortalecidas pelo nacionalismo” (KOSHIBA; PEREIRA, 2003, p. 349). De acordo com Koshiba e Pereira (2003), esse nacionalismo como ideologia burguesa integra o processo de expansão capitalista, a fim de manter a unificação nacional e a hegemonia política das classes dominantes. Assim, são excluídas as classes populares, em prol do surgimento das grandes corporações empresariais.

Conforme Koshiba e Pereira (2003), essas condições políticas e sociais abriram espaço para ascensão ao poder do gaúcho Getúlio Vargas, na mesma época em que emergiu a Revolução de 30, que buscava incentivar a imigração, a urbanização e a industrialização, com a construção de ferrovias, bancos e indústrias, o que acarretou o crescimento das cidades. Com essa modernidade, surgiram novos problemas, principalmente na questão social, devido aos baixos salários, à longa jornada de trabalho e à ausência de proteção contra abusos, ou seja, o trabalho era praticamente uma nova forma de escravidão. Isso fez com que explodissem greves, com o movimento operário lutando por melhores condições de trabalho, com base em ideais socialistas, anarquistas e comunistas (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

Assim, o povo conquistou a criação de uma Legislação trabalhista, que garantia proteção aos trabalhadores, além de férias e seguros contra acidentes de trabalho. Com o trabalho livre e a monocultura do café, o mercado de consumo se expandiu e se estruturou, porém a emissão desenfreada de dinheiro fez com que se criasse uma onda especulativa de desvalorização da moeda. Por outro lado, as revoltas não cessaram, ocorrendo a Rebelião de Contestado, nos estados do Paraná e de Santa Catarina, onde jagunços e fanáticos religiosos lutavam pela conquista de território, guiados pelo curandeiro denominado “monge” José Maria, terminando em 1916, com 20 mil mortos. Outro movimento foi o Cangaço, liderado por Lampião e conhecido como um banditismo social, que combateu as desigualdades no sertão do Nordeste, entre as décadas de 1920 e 1930 (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

No Rio de Janeiro, o então presidente Rodrigues Alves buscava proporcionar condições de saneamento, por conta das inúmeras doenças causadas pela higiene precária da cidade. Assim, contou com o médico Oswaldo Cruz para convencer a população cética a se vacinar, porém acabou acarretando depredações da cidade, a chamada Revolta da Vacina, em 1904 (KOSHIBA; PEREIRA, 2003), e as pessoas acabaram sendo vacinadas à força e em massa. Sem uma real preocupação com o bem-estar do povo, só aumentava a segregação social, expulsando os mais pobres para a periferia, para construir a avenida principal da cidade. Outra rebelião, em 1910, foi a Revolta da Chibata, cujo estopim foi o recrutamento militar violento e arbitrário de pessoas humildes, além de serem aplicadas medidas disciplinares brutais. A fim de mudar a situação, alguns militares ameaçaram bombardear o Rio de Janeiro, então, as

autoridades prometeram a abolição dos castigos corporais e a anistia aos revoltosos, o que de fato não aconteceu (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

Em relação à economia, a monocultura do café apresentava suas contradições, por conta da crise gerada pela superprodução, fazendo com que milhões de sacas de café fossem queimadas (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Além disso, a crise do capitalismo de 1929 e a Primeira Guerra Mundial fizeram com que o Brasil adotasse estratégias de estímulo à industrialização, além de um modelo econômico agroexportador, esbarrando nos empecilhos da falta de matéria-prima, máquinas e equipamentos. Na década de 1920, nas palavras de Koshiba e Pereira (2003, p. 406), “a guerra evidenciou os limites de um país destituído de um parque industrial significativo, por esse motivo, o governo começou a criar incentivos para o desenvolvimento industrial, a fim de promover sua diversificação”. Essa crise do capitalismo colocou fim à política de valorização do café e às oligarquias, de modo que a imagem de Vargas, eleito em 1930, foi propagada como homem simples e líder do povo, sob a alcunha de “pai dos pobres”. Assim, ele centralizou o poder, instaurando uma ditadura nem comunista, nem nazifascista, mas com a tendência de afastar do poder a velha elite política.

No ano de 1932 o voto passou a ser secreto e ocorreu a revolução constitucionalista, com a finalidade de estabelecer uma nova Constituição, promulgada em 1934, possibilitando à Câmara eleger o presidente Vargas, o que silenciou a oposição. Desse modo, foi estabelecido o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), conhecido como a polícia secreta, com finalidades ultranacionalistas. Além disso, em 1937 houve o golpe e o início do Estado Novo, promulgando a permanência de Vargas, que passou a deter a totalidade dos poderes, defendendo o anticomunismo e a pena de morte. Junto com a ditadura, operavam a violenta repressão policial e a censura aos meios de comunicação, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, que também promovia a figura de Vargas. Além disso, também foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e o Ministério da Educação e Saúde, que tornou o ensino primário obrigatório (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

De acordo com Koshiba e Pereira (2003), no governo de Vargas ocorreram restrições à política de imigração, proibindo a entrada de alguns imigrantes e até mesmo a concentração de estrangeiros em uma mesma região. Esse nacionalismo fez com que muitas empresas fossem estatizadas, além da nacionalização da informação, ou seja, a proibição da imprensa estrangeira. Por outro lado, no ano de 1945 ocorreu o Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, cujo viés ideológico evidenciou o dever dos cidadãos de participarem da vida pública. Com a conjuntura política interna em crise, houve o fim da censura e a anistia de pessoas consideradas criminosas pelo Governo de Vargas. Além disso, a economia passou a

ser dominada pelas indústrias, determinando o fim da hegemonia cafeeira e do modelo agrário-exportador. Com essa novidade, Koshiba e Pereira (2003) ensinam que o Brasil passou a investir em infraestrutura, ferrovias e indústria pesada de aço.

Anteriormente guiado pela indecisão e neutralidade, a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Estados Unidos, colocou fim ao governo de Vargas, deposto em 1945, uma vez que se julgava incoerente e contraditória a luta pela democracia no exterior e a ditadura interna no país. Apesar disso, Vargas continuou sendo visto como líder dos trabalhadores, já que promulgou as leis trabalhistas, bem como a carteira de trabalho, a regulamentação, a fiscalização, a CLT, redefinindo conceitualmente o trabalho, que não era mais indigno, como na herança escravista, mas meio de autorrealização (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). O final da Segunda Guerra Mundial ascendeu os Estados Unidos como o centro hegemônico do capitalismo, possibilitando economias vantajosas. De acordo com Koshiba e Pereira (2003), esse otimismo embriagador gerou a superprodução e o desemprego, já que a ilusão de prosperidade escondia as fragilidades do mercado. Assim, a desenfreada especulação financeira levou a outra crise, bem como a criação de novos empregos, a fim de reformular o capitalismo, já que as desigualdades continuavam existindo.

Diante dessas problemáticas, os extremismos políticos passaram a dominar o mundo, não só pelo viés do socialismo soviético e do capitalismo americano, mas também pelo fascismo, dominado pela burguesia que buscava suprimir as liberdades individuais, baseando-se em doutrinas irracionais e anti-intelectuais, como a violência, a censura, o nacionalismo belicoso e antiliberal, que levou o ódio aos comunistas e aos judeus (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Essa perspectiva xenofóbica fez com que irrompesse a Segunda Guerra Mundial, em 1939, que durou até 1945, com a derrota das potências totalitárias (Alemanha, Itália e Japão). Os até então aliados – União Soviética e Estados Unidos – passaram a ser as maiores potências mundiais, contrapondo capitalismo e socialismo, e essa bipolaridade fez com que surgisse a Guerra Fria, conhecida por seus embates ideológicos e seus conflitos consequentes. Além do mais, as disputas em Cuba, na China, no Vietnã, na Coreia e a Crise dos Mísseis indicavam o perigo da iminência de uma guerra nuclear.

Após a Segunda Guerra Mundial, no Brasil, houve o que Koshiba e Pereira (2003) chamaram de “experiência democrática”, entre 1946 e 1964, porém apenas dois presidentes concluíram o mandato (Dutra e Kubitschek). Eurico Gaspar Dutra foi eleito em 1946, promulgando uma nova Constituição, a fim de criar uma sociedade mais justa no Brasil, com a presença dos trabalhadores no cenário político. Para isso, determinou que todos os brasileiros com mais de 18 anos fossem eleitores, bem como o estado do bem-estar social, no qual a justiça

e a igualdade buscavam estar nos limites do capitalismo. Ainda assim, no ano de 1950, Vargas retornou à presidência, perpetuando o nacionalismo e o trabalhismo, porém, após uma série de atentados, bem como a antipatia da imprensa, por conta do histórico de prática ditatorial, suicidou-se em 1954, sendo substituído pelo vice, Café Filho (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

A primeira versão do texto aqui analisada foi veiculada em uma coluna do jornal *Correio da manhã*, em 4 de maio de 1954, ano do suicídio de Vargas. Mesmo publicada três meses antes do suicídio do então presidente, percebemos as apreensões políticas e sociais, por ter então sido eleito diretamente o homem que fora ditador por quinze anos, a partir de 1930. Assim que subiu ao poder, o presidente determinou o fechamento do Congresso Nacional do Brasil e outorgou uma nova constituição, além de extinguir os partidos políticos e implementar a propaganda do governo e a censura à imprensa.

Conhecido como populista ligado às massas e às elites, Vargas sabia manter o controle sobre os sindicatos, com os trabalhadores satisfeitos e, também, as grandes empresas, o que lhe garantiu apoios e até reverências, porém não perdeu a característica de ditador e autoritário, sendo deposto em 1945 e voltando ao poder em 1951, por eleições diretas. No segundo governo, criou bancos, a Petrobras, a Vale do Rio Doce e a Capes, assim como proporcionou a expansão da indústria de base. O Governo também incentivava o trabalhismo e o nacionalismo, criando uma identidade nacional.

De acordo com D'Araújo (1992, p. 23), o Governo não foi capaz de gerir uma política conciliatória e estava impossibilitado de enfrentar um conflito, a não ser que se posicionasse a favor de um dos grupos: populistas ou autoritários. Nas palavras da autora, “associa-se frequentemente a crise de 54 ao golpe militar que viria a ocorrer dez anos depois”, seja por confrontos políticos ou por sociais. A instabilidade do Governo Vargas não foi consequência da brusca mudança de objetivos, mas de sucessivas crises em diversos setores, em especial o político. Além do mais, “a ‘guerra fria’ e o debate em torno da participação brasileira na Guerra da Coreia aproximam Vargas dos grupos militares nacionalistas” (D'ARAÚJO, 1992, p. 29).

O medo da “ameaça comunista” foi um dos fatores para a vitória eleitoral de Vargas, que conseguiu apoio militar nacionalista no contexto da Guerra Fria e seus conflitos subsequentes. Na época, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas gradativamente conquistava territórios em diferentes países, expandindo a sua ideologia. Um dos envolvimento foi a Guerra da Coreia, um conflito armado de grandes proporções em que a Coreia se divide em duas: a do Norte e a do Sul. Enquanto a primeira sofre pressão da China para adotar o sistema socialista, a região Sul resiste e, apoiada pelos Estados Unidos, a maior potência mundial, manteve o capitalismo. O segundo governo de Getúlio Vargas, conforme

D'Araújo (1992), marcou um período de mudanças e contradições, dentre elas o ferrenho nacionalismo, juntamente com o incentivo à imigração. A Guerra Fria estava no auge, juntamente com as batalhas adjacentes a ela, cujas consequências até hoje perduram, com ameaças de ataques atômicos. A fim de poupar vidas, muitos lugares construíram abrigos nucleares, protegidos por paredes e portas feitas de chumbo.

Esse contexto histórico e social apoiava os avanços científicos e tecnológicos, além das mudanças nos valores e modo de vida, por conta do crescimento das cidades, a disseminação pelos meios de comunicação de massa de valores e comportamento, além de hábitos de consumo, símbolos sexuais e novidades, como o *rock'n roll* (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). No ano de 1956 foi eleito Juscelino Kubitschek de Oliveira, com a política nacional-desenvolvimentista focada na indústria automobilística, instaurando uma aura de estabilidade sob o lema, “50 anos em 5”. O presidente defendia o investimento em Energia, Transporte, Alimentação, Educação e Indústrias de Base e, em 1960, inaugurou a cidade de Brasília. Porém, acabou estabelecendo uma pesada inflação, déficit das contas públicas, endividamento externo e aumento de preços, resultado dos gastos feitos durante o governo.

Em 1960, Jânio Quadros foi eleito. Com um estilo personalista, carismático, excêntrico, conservador, autoritário e independente dos partidos, ficou no poder até 1961, quando renunciou como uma estratégia política equivocada, por ter adotado medidas impopulares, como o congelamento dos salários, a restrição ao crédito, o corte de subsídios federais e a desvalorização do cruzeiro. Quadros acreditava que, se renunciasse à presidência, o povo pediria para que ficasse, o que não aconteceu e o fez perder a posição no poder.

Então, o vice João Goulart assumiu a presidência, com uma intensa polarização entre esquerda e direita (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Até a década de 1960, 55% da população brasileira residia no campo, o que favoreceu o movimento da reforma agrária, ao que, por outro lado, a direita católica se opôs, protestando contra a “ameaça comunista”, com a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, em 1964. Além do mais, os militares se posicionaram contra Goulart, mencionando o “perigo vermelho”, ou seja, a ameaça comunista, a fim de impedir a posse do presidente. Esse movimento dos conservadores e dos militares depôs Goulart, que recusou um acordo com os militares e se exilou no Uruguai.

Em contrapartida, os trabalhadores não eram passivos e lutavam por conquistas políticas, sociais e econômicas, ainda que também estivessem sujeitos à manipulação por parte do Governo (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Esse medo do comunismo instaurado no povo brasileiro inspirou-se no contexto mundial da Guerra Fria, que almejava a conquista de poder e território, propagando o temor às ameaças atômicas, perpetuando-se até a década de 1970.

Nesse contexto, a juventude estava cansada dos padrões sociais e conservadores, bem como da guerra, perpetuando os ideais de paz e amor, rebeldia e costumes da chamada “geração hippie”.

Esse estado de tensão fez com que se decretasse no Brasil o estado de sítio, a fim de evitar qualquer manifestação política, o que incluía o controle da imprensa. A determinação do Ato Institucional 1 permitia ao Congresso eleger um novo presidente, tendo sido escolhido o General Humberto de Alencar Castelo Branco. Assim, o poder passou para as forças armadas, ou seja, aos liberais conservadores que podiam demitir funcionários públicos e cassar direitos de qualquer cidadão, como os subversivos getulistas, sindicalistas e marxistas comunistas. Além do mais, criou-se o Serviço Nacional de Informação, que permitia manter em sigilo tudo o que o presidente determinasse (KOSHIBA; PEREIRA, 2003).

No dia 27 de outubro de 1965 entrou em vigor o Ato Institucional 2, que extinguiu os partidos e determinava a eleição indireta para presidente, podendo decretar estado de sítio sem autorização prévia do Congresso, além de julgar civis enquadrados em crimes contra a segurança nacional, por tribunais militares (KOSHIBA; PEREIRA, 2003). Em 05 de fevereiro de 1966, o Ato Institucional 3 determinou a eleição indireta para governadores, o que fortaleceu a linha dura e enfraqueceu ainda mais a democracia. No mesmo ano, em 06 de dezembro, o Ato Institucional 4 autorizou a criação de uma nova Constituição, que foi aprovada em 24 de janeiro de 1967 e definiu a lei de imprensa e a lei de segurança nacional. Porém,

à medida que o regime militar endurecia, propagavam-se os movimentos de protesto. Havia, basicamente, dois motivos para essas mobilizações. O primeiro era a severa política de controle das finanças públicas, implantada pelo regime militar em nome do controle da inflação; o segundo era a supressão das liberdades democráticas, notadamente o fechamento dos órgãos de representação dos trabalhadores e dos estudantes (KOSHIBA; PEREIRA, 2003, p. 516).

No dia 15 de março de 1967, tomou posse o presidente Costa e Silva, no mesmo ano da publicação de *Tutaméia (Terceiras estórias)* e do falecimento de Guimarães Rosa. Também foi quando a economia começou a apresentar sinais de recuperação, com todo o espaço do mercado ocupado pelas multinacionais e grandes organizações bancárias. No final do ano de 1968, a Ditadura foi oficialmente institucionalizada, com a instauração do Ato Institucional 5. A segunda e última versão do texto de “Aletria e hermenêutica” foi reformulada e aumentada, em *Tutaméia*, em 1967, em plena Ditadura Militar, cujo contexto, assim como o de Vargas, teve como estopim a profunda recusa à “ameaça comunista”. Segundo Rezende (2013, p. 35), durante o período da ditadura militar no Brasil, havia a pretensão de manipular as informações, de forma a torná-las aceitáveis e de acordo com o objetivo do governo. As

estratégias políticas, econômicas, militares e psicossociais demonstravam que a busca de reconhecimento estava assentada contundentemente num árduo processo de conversão, de todos os grupos sociais, para o seu projeto político. Tentava-se, assim,

amenizar a natureza ditatorial desta forma de apelo à adesão e ao reconhecimento (REZENDE, 2013, p. 35).

Logo após o Ato Institucional de 1964 as autoridades começaram a impor limites à democracia e à liberdade. Com vistas às tensões da Ditadura Militar, em 1966 foi promulgado o AI 3, que estabeleceu as eleições indiretas em nível estadual e municipal, diminuindo mais a representação da vontade política popular. No ano seguinte, o presidente Humberto Castelo Branco sancionou a Lei de Imprensa, que impôs a censura prévia nas redações de jornais, emissoras de rádio e televisão. Além disso, entrou em vigor a sexta Constituição do Brasil, elaborando o Ato Institucional 4, que concentrou o poder quase completamente no Executivo, estabeleceu as eleições indiretas, restringiu o direito de greve dos trabalhadores e abriu espaço para as leis de censura e banimento.

Portanto, as condições de produção de ambas as versões do texto de Rosa, analisadas nesta Tese, eram turbulentas e em torno do silenciamento de certos dizeres. Tanto o segundo governo de Getúlio Vargas quanto a plena Ditadura Militar no Brasil são contextos políticos conturbados e de intensa instabilidade e profundas incertezas. Os discursos dessas épocas eram manipulados de forma a apresentarem uma falsa sensação de democracia, assim como o controle por parte do Governo:

A família, a escola, os grupos de pressão, as associações de pais e professores, as associações de mães, a imprensa, o rádio, a televisão, deveriam, segundo a ditadura, ter suas ações e convicções voltadas inteiramente para a construção da ordem, harmonia, coesão e integração nacional (REZENDE, 2013, p. 46).

Em outras palavras, assim que o Governo Militar ascendeu ao poder, a censura veio intrínseca e inerente, e divulgar alguns absurdos que estariam acontecendo poderia ocasionar ameaças, tortura e, inclusive, a morte do denunciante e seus familiares. A televisão, começando a ficar famosa no Brasil, na década de 1960, aparece nas casas brasileiras, porém não transmite as notícias integrais e completas, uma vez que

a liberdade política era imediatamente descartada do hipotético ideário de democracia que o regime militar insistia em elaborar. A ditadura tentava, então, reinventar um sentido para a democracia desvinculado deste (e de todos os outros) princípio básico (REZENDE, 2013, p. 71).

Não só a liberdade política como vários outros princípios básicos foram retirados dos indivíduos, como a liberdade de expressão, por censura e ameaças, a liberdade de ir e vir, atos de prisão e exílios forçados. Na época, o Brasil estava em crise social e política, pois o regime militar tinha adotado a estratégia de buscar construir uma adesão da sociedade, por um sistema de ideias e valores. Assim, o silêncio estava presente em vários aspectos, indicando a opressão e a falta de liberdade, de modo que a ausência podia ser vista pelos diversos exilados políticos,

que deixaram o país por discordarem e denunciarem o sistema vigente. Muitos artistas e músicos foram silenciados, com o exílio ou até com a morte.

A religião não ficou distante do debate sobre o golpe militar e inclusive foi organizada a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que defendia a tradição familiar e a propriedade privada, contra o discurso nacionalista de Goulart. De acordo com Guisolphi (2009), a Igreja Católica, mesmo que preocupada com a situação precária do povo, estava com medo do “comunismo ateu” que ameaçava se instalar no Brasil, e organizou certos mecanismos de controle político, mesmo que aparentemente apenas doutrinários:

Era visível, durante toda a ditadura, uma significativa homogeneidade no interior dos pronunciamentos, atos e ações dos militares. Ou seja, perpassou [...], em todos os governos que compuseram aquele regime, o empenho para construir sua aceitabilidade através da atuação junto à mente de todos os indivíduos. Todos deveriam ser atingidos por este propósito através dos sindicatos, das universidades, das fábricas, da família, da escola, da igreja (REZENDE, 2013 p. 101).

Apesar dos absurdos praticados durante o período, muitas pessoas ainda aderiram e apoiaram o discurso perpetuado de busca pela democracia, mesmo não a sendo por completo. Nas palavras de Coutinho (1987, p. 149), o

regime militar-tecnocrático conseguiu conquistas, em alguns momentos, um significativo grau de consenso entre amplos setores das camadas médias. Obteve consenso na medida em que assimilou e deu respostas a algumas demandas dos grupos sociais.

A Igreja não se posicionou de maneira homogênea frente ao Regime Militar. De um lado, havia os católicos que se manifestavam a favor da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, do golpe frente à “ameaça comunista”. Por outro lado, havia também as propostas de inovações teológicas a favor dos oprimidos pelo regime. Nas palavras de Dias e Silva (2012, p. 3), a Igreja tinha a intenção de erradicar a perseguição política e a negação dos valores humanos e, para isso, utilizava “o discurso religioso para legitimar os valores pregados”. Assim, ainda que muitos religiosos utilizassem o nome de Deus para silenciar, outros o usavam para propagar ideais humanos.

O contexto da Ditadura Militar ficou conhecido pelas promessas de melhorias, demonstrações de eficiência na estabilidade financeira e progresso tecnológico, propagandas a favor do governo e incentivo ao nacionalismo, atos antissociais, crimes, cadáveres, sem trazer esperança e liberdade, muito menos melhorar a situação do povo brasileiro. Além do mais, diversos artistas e pensadores tiveram que se exilar em países da Europa e da América Latina, devido a perseguições políticas e ideológicas e, inclusive, ameaças de morte. Esses exilados conseguiram voltar ao país somente com o final da Ditadura, com a criação da Lei da Anistia que, de acordo com Rezende (2013), foi uma das primeiras medidas tomadas pelo governo para

aperfeiçoar o ideário de democracia, declarando impuníveis os atos praticados até certa data, anulando também condenações.

Sendo um homem muito ligado a questões diplomáticas e internacionais, Guimarães Rosa sofreu profunda influência dos acontecimentos históricos de sua época, tratando em sua obra de questões existenciais e filosóficas da vida e da morte. Nos textos analisados nesta Tese, a temática do silêncio dialoga com o contexto da ditadura e censura, tanto na Ditadura de Vargas quanto na Militar, a partir de 1964. Além disso, por tratar da morte, do vazio e da saudade, é possível relacionar tal temática com os desaparecimentos e os exilados políticos que tiveram que se separar de seus familiares e amigos, por conta das perseguições e ameaças. Por ter trabalhado na Embaixada Brasileira, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, Guimarães Rosa presenciou bombardeios e, inclusive, escondeu judeus em sua residência, apoiado pela segunda esposa, Aracy, tendo a própria casa bombardeada (Figura 1).

**Figura 1** – Vista do canal de Hamburgo, com a igreja de São Nicolau ao fundo (antes e depois do bombardeio de 1943)



Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2005, p. 20) – Fotos capturadas por Hans Breuer e guardadas por Guimarães Rosa em seu arquivo pessoal.

Assim, “Aletria e hermenêutica” versa tanto a respeito das ausências quanto da vida, buscando, por meio das anedotas, um sentido humorístico e, também, transcendental. Em outras palavras, por ter tido contato com a guerra, a morte, a distância e os silêncios, Rosa passou a refletir acerca do sentido metafísico da vida, transbordando isso em seus textos.

### 3.3 ROSA, UM HOMEM CRIATIVO, E A SUA OBRA

Consideramos importante discorrer sobre a vida e as características de Rosa, para compreendermos melhor o contexto em que a obra foi escrita. Costa (2006) traça um percurso

histórico e biográfico a respeito da vida do autor, desde a infância até a morte. O escritor nasceu dia 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, uma pequena cidade cercada de montanhas e fazendas, no interior de Minas Gerais. Além disso, na cidade há uma caverna chamada Gruta do Maquiné (Anexo C), cujas galerias são resultado do trabalho erosivo durante milênios. Com uma profundidade de 18 metros e 650 metros de extensão, é um dos principais destinos do turismo natural no interior mineiro, já que sua beleza encanta visitantes de todo o mundo. De acordo com o site do Estado de Minas Gerais<sup>5</sup>, a Gruta do Maquiné foi descoberta em 1825 e é considerada o berço da paleontologia brasileira, apresentando estalactites, pinturas rupestres e outros vestígios arqueológicos. Atualmente, conta com passarelas e iluminação, bem como a companhia de um guia profissional, para garantir a segurança dos visitantes. Essa geografia, mais tarde, apareceria metamorfoseada nos textos de Rosa.

De acordo com Alaor Barbosa (1981), essa cidadezinha, localizada a cerca de cem quilômetros de Belo Horizonte, fez com que o autor convivesse desde jovem com a realidade do sertão. Primogênito de sete filhos de Francisca Guimarães Rosa, a dona Chiquitinha, e Florduardo Pinto Rosa, mais conhecido como seu Fulô, proprietário de uma venda, o menino cresceu, ouvindo *estórias* contadas pelos frequentadores (Figura 2), já que o armazém da família era bem em frente à estação de trem. Esse local foi tombado como patrimônio histórico do Estado de Minas Gerais, funcionando atualmente como o Museu Casa Guimarães Rosa, que visa preservar a memória do universo do escritor<sup>6</sup> (Anexo D).

**Figura 2** – João Guimarães Rosa entre os pais (1908)



Fonte: Rosa (1983, p. 12)

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/cordisburgo/gruta-do-maquine>. Acesso em: 11 out. 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.minasgerais.com.br/pt/atracoes/cordisburgo/cultura/museu-0>. Acesso em: 11 out. 2021.

Rosa (1983) conta como a família influenciou as *estórias* do escritor, seja pelas cartas enviadas aos pais, seja pelos profundos ensinamentos recebidos dos parentes, mas também o equilíbrio que mantinha com sua primeira esposa Lygia, cuja inteligência prática harmonizava com o talento do poeta, influenciando-o com otimismo a vencer a timidez e agir com dinamismo. Mesmo após o divórcio, conseguiram manter uma relação de amizade e companheirismo que perdurou por anos (Figura 3). A Figura 4 revela a família que cercou a infância de João Guimarães Rosa, que aparece sentado no chão, ao centro da imagem.

**Figura 3** – João e Lygia em lua de mel (1930)



Fonte: Rosa (1983, p. 14).

**Figura 4** – Família e infância



Fonte: Rosa (1983, p. 290).

Brait (1982) busca entender qual Brasil abrigou esse escritor extraordinário, e as marcas que o contexto deixou em sua produção. Na época em que Rosa nasceu, o presidente era Afonso Pena, cujos esforços se voltavam à economia, com os primeiros sinais de estabilidade monetária e a expansão do café. Além disso, havia a Lei do Serviço Militar Obrigatório,

choques armados entre grupos oligárquicos na Bahia e a Exposição Nacional do centenário da abertura dos portos do Brasil, para mostrar aos estrangeiros as melhorias da nação.

Na infância, Joãozito, como era conhecido pelos seus familiares, mostrou interesse pelas línguas, estudando sozinho francês, holandês e alemão. Ávido por leitura e apaixonado por Geografia e História Natural, brincou com mapas e coleções de insetos e plantas, sempre curioso até pelo desenrolar da Primeira Guerra Mundial e da Revolução de 1917, discutindo, com os mais velhos, estratégias militares. Junto com isso, houve o assassinato do escritor Euclides da Cunha, a descoberta da causa do mal de Chagas, a ascensão de Graça Aranha e Lima Barreto, a gripe espanhola e a Semana de Arte Moderna, em 1922. Outra característica do ambiente em que Rosa foi criado foi a religiosidade, influenciando brincadeiras de missa e hábitos importantes para a metafísica do escritor, que carregava um terço e costumava rezar.

Observador, Rosa gostava de conversar e ouvir, devotando-se a cada projeto que assumia, curioso por novidades e com orgulho da família, observando nas muitas viagens os rostos da humanidade, as culturas, os comportamentos morais, a natureza, as crianças e a complexidade da figura humana. De acordo com Rosa (1983), João Guimarães Rosa era elaborado por opostos, tanto nômade quanto sedentário, instável e estável, rijo e suave. Por ter sido educado no cristianismo, atribuía um sentido místico às coisas, acreditando na força do amor e na proteção de Deus. Com o passar do tempo, passou a se identificar como ecumênico, sem o rótulo de uma denominação. Vilma Guimarães Rosa (1983), primogênita do escritor (Figura 5), escreve acerca dos mistérios que envolveram a vida do pai, como um desafio à sensibilidade e um desejo fundamental de expressar verdade e beleza. Para ela, a realidade transcendental da obra roseana revela a riqueza de espírito e a entrada em um reino mágico e esperançoso das palavras.

**Figura 5** – Família com Vilma (1932)



Fonte: Rosa (1983, p. 8).

Com nove anos, em 1917, Rosa se muda para Belo Horizonte, indo morar na casa do avô materno e padrinho, Luiz Guimarães, para terminar o primário e se dedicar mais aos estudos, em ótimos e reconhecidos colégios, sempre ligado às transformações e mudanças da década de 1920. Foi quando aperfeiçoa e aprende novas línguas, lendo os clássicos, sempre que possível no original, e estudando música. Em 1925, ingressa na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, morando na pensão de seu tio João Lima Guimarães.

O ano de 1929 foi um marco histórico, com a crise e a ditadura do Estado Novo de Vargas. Motivado pelo prêmio em dinheiro e divulgação do trabalho, Rosa publica seu primeiro conto “O mistério de Highmore Hall”, na revista *O Cruzeiro*, que promoveu um concurso literário. Entretanto, esse texto não tem nenhuma característica que fez o escritor reconhecido. Além dessa vitória, conquistou também outros concursos, um deles sob o pseudônimo de Viator. Para Barbosa (1981), essa publicação, quando universitário, fez com que Rosa entrasse na vida literária e ganhasse algum dinheiro. Em 1930 casa-se com Lygia Cabral Penna, na época com 18 anos, aluna da Escola Normal de Belo Horizonte. No mesmo ano, Rosa forma-se em Medicina, sendo escolhido como orador da turma e cujo discurso foi publicado no jornal *Minas Gerais* (Figura 6).

**Figura 6** – Formatura em Medicina



Fonte: Rosa (1983, p. 408).

No ano seguinte inicia a carreira médica em Itaguara, município de Itaúna, um povoado rural mineiro, sem luz e com estradas de terra. A escolha pelo local se deu pela falta de médicos, ficando por dois anos e revelando-se um profissional competente e dedicado, sem deixar de tomar notas das coisas que observava e vivenciava. Os atendimentos e as consultas médicas exigiam longas viagens a cavalo, calculando o preço de acordo com as distâncias. Além disso,

conversas foram aproveitadas para escrever contos, mais tarde retrabalhados e reunidos. Foi apresentado, em 1931, com o nascimento da primeira filha, Vilma.

Barbosa (1981) expõe que no ano de 1931, Rosa voltou para Belo Horizonte, onde trabalhou como médico voluntário da Força Pública de Minas Gerais, no contexto da Revolução Constitucionalista. Por passar em um concurso, ingressa na Força Pública de Minas Gerais como oficial-médico do 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena, conhecida pelos hospitais psiquiátricos, em 1933. No ano seguinte, nasce a segunda filha, Agnes.

Nesse contexto, aparecem tendências na literatura, com as conquistas modernistas, a realidade nacional, o ensaísmo social, a ficção regionalista e o romance de sondagem psicológica, revelando, em 1940, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Guimarães Rosa era médico, soldado e rebelde, e os anos na Medicina não lhe roubaram o gosto e o interesse pela literatura. Diante do sofrimento dos pacientes e da inevitabilidade da morte, Rosa demonstra aversão à medicina, tendo mais gosto pelo estudo das línguas, coisas internacionais e aflições cosmopolitas. Decide prestar concurso para o Itamaraty, no Rio de Janeiro, passando em segundo lugar. Esses fatores o levaram a pedir demissão do cargo de capitão-médico, em 1934, mudando-se para a capital carioca, onde reside por quatro anos.

O ano de 1936 foi outro marco para a literatura roseana, com a publicação do volume de poesias *Magma*, vencedor do Concurso Literário da Academia Brasileira de Letras. A animação da premiação o levou a concorrer ao prêmio Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio Editora, com o volume *Contos*, com doze *estórias*, que mais tarde seria totalmente reformulado e intitulado *Sagarana*, publicado em 1946. A versão de *Contos*, apesar de receber elogios dos jurados e críticos, não conquistou o primeiro lugar, fazendo com que Rosa continuasse trabalhando para melhorar o texto, transformando-o em *Sagarana*. Isso mostra o trato precioso de Rosa com seus textos, sobre os quais se debruçava durante anos.

Em 1938, Rosa é nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, na Alemanha, para onde vai sozinho e permanece por quatro anos, no período da Segunda Guerra Mundial. Conhece Aracy Moebius de Carvalho, funcionária do Consulado e, futuramente, sua segunda esposa (Figura 7). O escritor decide manter um diário para registrar as angústias do cotidiano, cuja atmosfera pesada conta a perseguição aos judeus, bombas e racionamento de mantimentos. O sofrimento e o contexto fizeram com que Rosa e Aracy ajudassem muitos judeus a fugirem do país<sup>7</sup>.

---

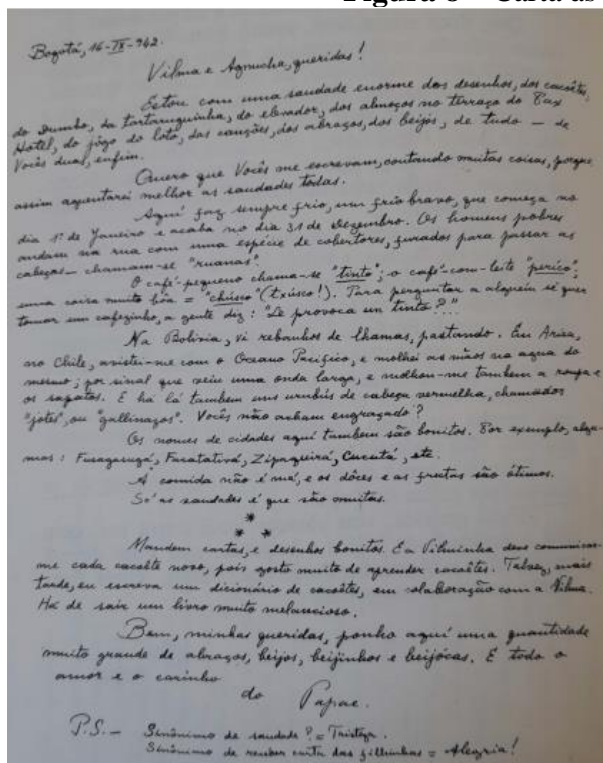
<sup>7</sup> Na semana dos dias 20 a 24 de dezembro de 2021, estreou na Globo a minissérie “Passaporte para Liberdade” (ou “O Anjo de Hamburgo”). Em parceria com a Sony Pictures, a produção internacional acompanha a jornada de Aracy, sua relação com Rosa e a história deles durante a Guerra. Atualmente, está disponível no canal de *streaming* Globoplay.

**Figura 7** – Guimarães Rosa e Aracy de Carvalho

Fonte: Caderno de Literatura Brasileira (2005).

No ano de 1942, muda-se para Bogotá, permanecendo por dois anos, onde é acometido pelo soroche, o mal das alturas, que causa fortes dores de cabeça e náuseas, exigindo que se aprenda a respirar em atmosfera rarefeita. Em 1944 volta para o Rio de Janeiro, onde trabalha para a Secretaria do Estado, e retrabalha o volume *Contos* para transformá-lo em *Sagarana*, modificando o texto, excluindo contos e dispondo os demais em outra ordem, alguns com novos nomes, o que acabou bem recebido pela crítica. Após terminar o livro, planeja escrever outros, o que o faz enviar cartas-questionário a seu pai, pedindo detalhes sobre o sertão e o modo de vida do povo sertanejo, pensando no linguajar e nas *estórias*. Além disso, envia cartas também a amigos e familiares, porém o pai continuou sendo o principal colaborador e “reativador de memórias” (Figuras 8 e 9).

**Figura 8** – Carta às filhas Agnes e Vilma



Bogotá, 16-IX-942.

Vilma e Agnucha, queridas!

Estou com uma saudade enorme dos desenhos, dos cacoêtes, do Dumbo, da tartaruginha, do elevador, dos almoços no terraço do Pax Hotel, do jôgo do loto, das canções, dos abraços, dos beijos, de tudo – e de Vocês duas, enfim.

Quero que vocês me escrevam, contando muitas coisas, porque assim aguentarei melhor as saudades todas.

Aqui faz sempre frio, um frio bravo, que começa no dia 1º de Janeiro e acaba no dia 31 de Dezembro. Os homens pobres andam na rua com uma espécie de cobertores, chamados-se “ruanas”.

furados para passar as cabeças – chamam-se “ruanas”.

O café-pequeno chama-se “tinto”; o café-com-leite “perico”; uma coisa muito boa = “chúscó” (txúscó!). Para perguntar a alguém si quer tomar um cafezinho, a gente diz: “Le provoca ver tinto?...”

Na Bolívia, vi rebanhos de lhamas, pastando. Em Arica, no Chile, avistei-me com o Oceano Pacífico, e molhei as mãos na água do mesmo; por sinal que veio uma onda larga e molhou-me também a roupa e os sapatos. E há lá também uns urubus de cabeça vermelha, chamados “jotes”, ou “gallinazos”. Vocês não acham engraçado?

Os nomes de cidades aqui também são bonitos. Por exemplo, algumas: Fusagasugá, Facatativá, Zipaquirá, Cucutá, etc.

A comida não é má, e os doces e as frutas são ótimos.

Só as saudades é que são muitas.

\*\*\*

Mandem cartas, e desenhos bonitos. E a Vilminha deve comunicar-me cada cacoête novo, pois gosto muito de aprender cacoêtes. Talvez, mais tarde, eu escreva um dicionário de cacoêtes, em colaboração com a Vilma. Há de sair um livro muito melancioso.

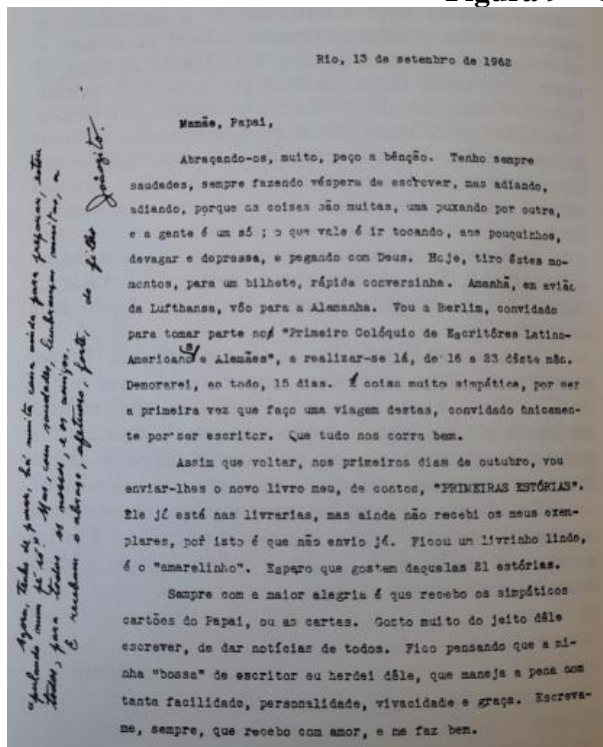
Bem, minhas queridas, ponho aqui uma quantidade muito grande de abraços, beijos, beijinhos e beijócas. E todo o amor e o carinho

do Papae.

P.S. – Sinônimo de saudade? = Tristeza

Sinônimo de receber carta das filhinhas = Alegria!

Figura 9 – Carta aos pais



Rio, 13 de setembro de 1962.

Mamãe, Papai,

Abraçando-os, muito, peço a bênção. Tenho sempre saudades, sempre fazendo véspera de escrever, mas adiando, adiando, porque as coisas são muitas, uma puxando por outra, e a gente é um só; o que vale é ir tocando, aos pouquinhos, devagar e depressa, e pegando com Deus. Hoje, tiro êstes momentos, para um bilhete, rápida conversinha. Amanhã, em avião da Lufthansa, vôo para a Alemanha. Vou a

Fonte: Rosa (1983, p. 194).

Berlim, convidado para tomar parte no “Primeiro Colóquio de Escritores Latino-Americanos e Alemães”, a realizar-se lá, de 16 a 23 dêste mês. Demorarei, ao tôdo, 15 dias. É coisa muito simpática, por ser a primeira vez que faço uma viagem dessas, convidado unicamente por ser escritor. Que tudo nos corra bem.

Assim que voltar, nos primeiros dias de outubro, vou enviar-lhes o novo livro meu, de contos, “PRIMEIRAS ESTÓRIAS”. Êle já está nas livrarias, mas ainda não recebi os meus exemplares, por isto é que não envio já. Ficou um livrinho lindo, é o “amarelinho”. Espero que gostem daquelas 21 estórias.

Sempre com a maior alegria é que recebo os simpáticos cartões do Papai, ou as cartas. Gosto muito do jeito dele escrever, de dar notícias de todos. Fico pensando que a minha “bossa” de escritor eu herdei dêle, que manja a pena com tanta facilidade, personalidade, vivacidade e graça. Escreva-me, sempre, que recebo com amor, e me faz bem.

Agora, tenho de parar, há muita coisa ainda para preparar, estou “pulando num pé só”. Mas, com saudades, lembranças muitas, a todos, para os nossos, e os amigos.

E recebam o abraço, afetuoso, forte, do filho

Joãozinho.

Além de essas cartas apresentarem a temática da distância e da saudade, também dizem respeito ao fazer poético de Rosa, que evidencia seu trabalho meticoloso com as palavras, incentiva as filhas à experimentação linguística e poética e reconhece a influência do pai na forma de escrever. Outro fator que merece atenção é o detalhamento das viagens pelo exterior, onde também foi reconhecido como escritor notável.

No Brasil, Rosa visitou o sertão, passando pelo interior mineiro, em 1945, e por Mato Grosso, em 1952. Com as vivências e anotações feitas durante as viagens, publicou em 1956 duas grandes obras: *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, que geraram uma recepção impactante tanto da crítica quanto do público leitor, por trazerem inovações estéticas, temáticas e linguísticas. Passou também pela Bahia, munido das inseparáveis cadernetas, onde registrava

o que via, ouvia e imaginava, incorporando depois às *estórias*. Em 1947 é transferido para a Embaixada do Brasil, em Paris, onde morou por dois anos e meio, e aproveita para se aventurar pela Itália, encantando-se com a obra de Dante e Homero. Outra característica de Rosa bastante evidente é sua paixão por animais, seu gosto por observá-los e descrevê-los (Figuras 10, 11, 12 e 13).

**Figura 10 – Tamanduás**



Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2005, p. 32).

**Figura 11 – Onça**



Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2005, p. 32).

**Figura 12 – Rinoceronte**



Rosa e um rinoceronte no zoológico carioca (1957)

Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2005, p. 32).

**Figura 13** – O casal Aracy e João Guimarães Rosa com sua família de gatos



O casal com sua família de gatos no Rio de Janeiro (1951); a paixão por felinos aproximou Guimarães Rosa do escritor José J. Veiga

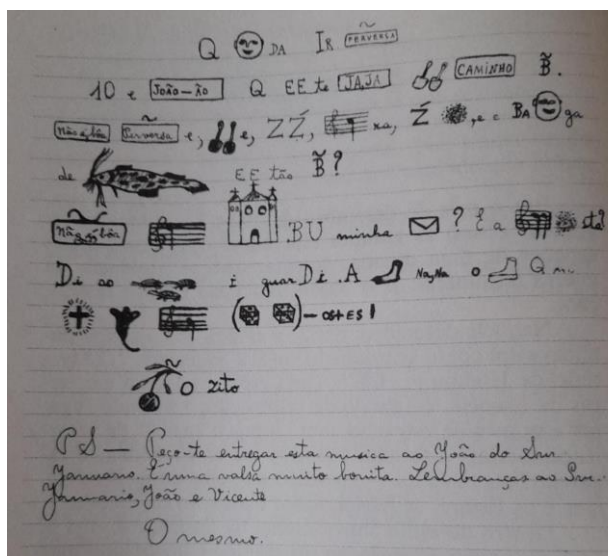
Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2005, p. 32).

De acordo com Rosa (1983), o gosto pela natureza fez com que João Guimarães Rosa se abrisse à fantasia, vivendo o amor e a dedicação à família e a seus textos, entre risos e lágrimas. Criado e educado entre os meninos do sertão, encantava-se pela simplicidade e pelo vigor do povo, de forma romântica e encantada. Sempre estudioso e curioso, estudou música e descobriu cedo a literatura e a linguagem, interessando-se pelo canto e plumagem das palavras. Além disso, estudava mapas e táticas de guerra, brincava de celebrar missa e de fazer jornalismo caseiro. Para Rosa (1983), esse contato com outros mundos fez com que Guimarães Rosa fosse extremamente sensível e intelectualmente inquieto, e assim criou um estilo próprio:

Estilo é caráter, é personalidade artística. É o modo e forma de interpretação da realidade essencial. Ele a modifica, portanto, segundo a visão particular de cada um. O escritor refaz o mundo que vê ou as coisas que sente no mundo [...]. Na obra de arte desvenda-se o intérprete da vida, como artista e operário. Há uma desejada maneira de dizer as coisas desejadas. As idéias estão dentro de nós, e tanto pode ser difícil contê-las quanto contá-las. O problema é artístico; a solução é artesanal. (ROSA, 1983, p. 69-70)

Essas experimentações com a linguagem funcionavam artesanalmente, e Rosa ficava durante horas testando novas palavras e combinações, em uma espécie de brincadeira. Seus familiares tinham uma convivência com o estilo do autor, que inclusive enviava correspondências em forma de enigma (Figura 14):

**Figura 14** – Carta-enigma



Fonte: Rosa (1983, p. 66).

Brait (1982) reflete que, mesmo em meio à época do Modernismo, nada, nem os movimentos literários, poderia ajudar a compreender a obra desse criador de linguagens, sendo difícil estabelecer relações claras e imediatas entre textos, época e tendências. O homem do sertão extrapola os limites geográficos brasileiros, com a expressividade da linguagem regionalista. Elogiado por uns e criticado por outros, escreve em carta ao pai que o cerne da polêmica sobre a sua obra estava em torno das inovações estilísticas e linguísticas, das experimentações no plano da estética literária, a criação de uma linguagem nova, os excessos de hermetismo vocabular, a língua codificada, diferente dos padrões tradicionais, a manipulação arbitrária, a língua estranha e sintaxe extravagante e o excesso de virtuosismo, uma espécie de esnobismo literário.

Sedentário, fumante e com excesso de peso e de trabalhos, Rosa começou a apresentar problemas de saúde, sendo obrigado a parar de fumar, em 1957 (Figura 15). Um ano depois, com a seriedade da hipertensão arterial, precisou emagrecer e se adequar a uma vida restrita, sofreu o primeiro enfarte no dia 30 de novembro, requerendo ainda mais cuidados médicos e exames.

Querida irmã

Desejo que estejas passando bem. Mamãe e papai e Zezé, Dora, Zé Luiz e o Barriga de peixe estão bem?

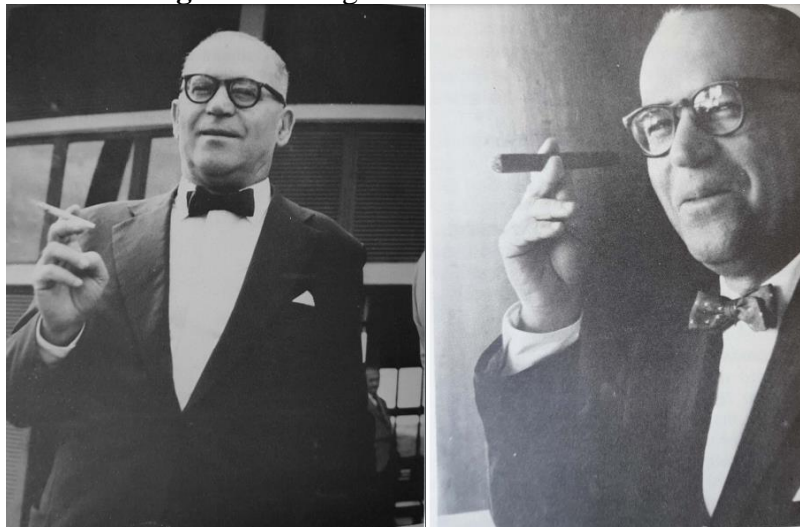
Mamãe recebeu minha carta? E a revista? Dei os jabotis e guardei apenas o pequenino crucifixo...

Saudades!

Joãozito

VER – Peço-te entregar esta música ao João do Sr. Januário. É uma valsa muito bonita. Lembranças ao Sr. Januário, João e Vicente.

O mesmo.

**Figura 15** – Cigarros e charutos de Rosa

Fonte: Rosa (1983, p. 44 e 136).

No período de 1960 a 1967 escreve *estórias* curtas, publicando-as em colunas de periódicos do Rio de Janeiro, com Drummond e Lispector. Começa a frequentar encontros internacionais de escritores, o que possibilita a tradução e a divulgação de sua obra no exterior. A correspondência com os tradutores, discussões acerca da poética e revelações sobre as inovações linguísticas farão com que o autor reflita mais sistematicamente sobre a própria obra, o que terá consequências nos próximos livros. Em 29 de junho de 1960, recebe o prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra. Em 1962 publica a coletânea de contos *Primeiras estórias* e, em 1967, *Tutaméia (Terceiras estórias)*, que gerou o questionamento sobre onde estariam as segundas *estórias*.

Em 1963 é eleito por unanimidade a uma vaga na Academia Brasileira de Letras (Figura 16), entretanto a posse foi adiada por quatro anos, até novembro de 1967, três dias antes do seu falecimento, vítima de enfarte. Em maio de 1965 começa a publicar contos no jornal médico *Pulso*, do Rio de Janeiro, e circula pelo Brasil, colaborando com Drummond. Em dois anos publica 56 contos, dos quais 44 serão reunidos e retrabalhados para compor *Tutaméia*. Como livros póstumos, apareceram as publicações de *Estas estórias* (1969) e *Ave Palavra* (1970).

**Figura 16** – Posse na Academia Brasileira de Letras (1967)



Fonte: Rosa (1983, p. 424).

Rosa nunca deixou de lado o gosto pelas línguas, afirmando falar português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto e um pouco de russo, saber ler sueco, holandês, latim e grego (com dicionário), entender alguns dialetos alemães, estudar a gramática do húngaro, árabe, sânscrito, lituânio, polonês, tupi, hebraico, japonês, tcheco, finlandês e dinamarquês, procurando também conhecer um pouco sobre outras línguas. Para ele, estudar o espírito das outras línguas o auxiliava a compreender ainda mais o idioma nacional, o que fazia por divertimento, gosto e distração. Esse caráter poliglota do escritor, que brincava com as palavras, se evidencia por toda a sua obra.

Para Rosa (1983), a visão histórico-filosófica de seu pai reunia introspecção, arte e raciocínio, além de uma religiosidade intensa, com nexos entre visível e invisível. Como João Guimarães Rosa sempre leu muito, de modo ávido, criou a partir das influências literárias um estilo próprio e singular, mas sem deixar que a erudição tomasse o lugar da sensibilidade. Desse modo, os opostos estão presentes em toda a obra, ou seja, o bem e o mal, o sim e o não, Deus e o diabo, localizando no sertão os primeiros sonhos e a saudade. Porém, a afeição maior de Rosa era pelas pessoas, animais, palavras, cores, plantas, pedras, o sertão e o mar, o silêncio e o som, a vida, o amor. Em especial, o fascínio pelo verbo e pelo *logos* despertou o interesse pela filologia, almejando valores novos e possíveis afinidades na essência e na sonoridade das palavras, a fim de encontrar certa eufonia na intimidade das palavras. Portanto, segundo Rosa (1983), o escritor transbordava da observação direta da paisagem regional para os valores universais e individuais do espírito simples do homem.

Rosa trouxe como características notáveis a junção da linguagem e da vida como se fossem uma só coisa, o que se evidencia nas produções, com um léxico único, e a linguagem como verdadeira matéria dos textos, o que demonstra a importância do trabalho de Rosa para os Estudos da Linguagem. Além disso, apresenta uma nova dimensão do regionalismo, a fim de proporcionar aos leitores uma leitura no início sofrida e difícil, feita para confundir, mas que passa a ser confiante, envolvendo-os de forma mágica e irresistível.

Segundo Brait (1982), o autor era contra a tirania da gramática, buscando novos significados a partir da experiência estética universal, com a fusão entre real e mágico, de forma a expressar os processos mentais e verbais inerentes ao contexto fornecedor de matéria-prima. Rosa tinha um modo único de enfrentar a palavra, afirmando ser a gramática inventada pelos “inimigos da poesia”. O escritor abalou padrões, sendo considerado pelos críticos um divisor de águas da ficção brasileira.

Para Candido (1972), Rosa tinha fórmulas pessoais, desromantizando o romance, transitando entre prosa e poesia, enredo e sugestão, coerência e confusão temporal. A fusão entre lírica e narrativa revitalizou os recursos da expressão poética, imortalizando os valores espirituais, humanos e culturais de um povo em transição. Conforme Bosi (1994), o autor dialogava entre sagrado e demoníaco, com animais e paisagens como agentes participativos e as concretizações da sensibilidade, com base em conceitos da filosofia e na rica cultura popular.

Galvão (2006) enxerga Rosa como o rapsodo do sertão, que ocupa um lugar privilegiado na literatura brasileira, escolhendo o interior mineiro para evidenciar a fala sertaneja e a erudição de poliglota, com arcaísmos e regionalismos, neologismos e adaptação de estrangeirismos. O tratamento riquíssimo à alteridade, à oposição e até mesmo à antítese, de acordo com Galvão (2006), demonstra as ambiguidades entre diferença e semelhança entre gênero, classe e origem nacional. A matéria do sertão para Rosa é fecundada pelos achados formais, sobretudo linguísticos, sendo que o regionalismo está ao lado da reação espiritualista, fazendo com que a obra roseana incorpore e supere conquistas precedentes. Para Barbosa (1981), Guimarães Rosa foi

o maior escritor brasileiro, o mais presente, o mais humano, o mais abrangente, o grande rapsodo universal [...]. Um sertanejo que apurou e formou e desenvolveu uma consciência universal, com livros, viagens, observações, experiências pessoais e alheias, meditações, astúcia e sabedoria (BARBOSA, 1981, p. 107-108).

As galas da linguagem de Rosa se basearam em enciclopédias, trava-línguas, charadas, parlendas e jogos verbais, já que o autor era um colecionador de dicionários. A correspondência com os tradutores demonstra a tamanha preocupação do escritor com a linguagem. Além disso,

há cartas e fragmentos de correspondências de familiares que evidenciam as linhas mestras da criação verbal de Rosa, que brincava com a morfologia e os deslocamentos de sentidos.

Barbosa (1981, p. 19) explica que “a realidade de um indivíduo e de uma coletividade se exprime na linguagem”, e Guimarães Rosa conseguiu elevar a língua do sertão ao nível da língua literária, retratando uma sociedade caótica, com lutas e guerras, além de todos os tipos sociais e humanos. Além disso, Rosa utilizou a lógica linguística, mesmo desrespeitando a gramática tradicional para ousar construções sintáticas, aproveitando a grande flexibilidade proporcionada pela estrutura da língua. Para Barbosa (1981), o rico vocabulário de Rosa

se compõe de palavras comuns, palavras existentes e vivas, mas pouco usadas (como os nomes das coisas – pássaros, árvores etc.), palavras arcaicas e palavras inventadas [...]. Muitos dos vocábulos não encontrados em nossos dicionários não existem no linguajar do sertão. De modo que o critério da dicionarização não é um meio seguro de se aferir a existência de um vocábulo (BARBOSA, 1981, p. 43-44).

Preocupado com as questões humanas, o escritor se baseou na religiosidade, a fim de compreender a ação dos homens. De acordo com Barbosa (1981), o autor não apresenta argumentos sobre a existência de Deus, mas sobre a necessidade psíquica e moral do ser humano de ter um Deus como esperança, instância final, solução e remédio. Barbosa (1981) define Guimarães Rosa como um “escritor-repórter”, pois buscava captar diretamente a realidade, pesquisando as minúcias da realidade, a fim de recolher material da vida social e humana, e isso foi uma chave para o processo criador. Tomando notas, o poder da escrita se manifestava nos registros documentais que se transformavam pela poética literária.

### 3.4 RISADA E MEIA E ALETRIA E HERMENÊUTICA

Rosa (1983) conta que seu pai não repousava diante da obra que outros supunham terminada, pois julgava que sempre existia algo a fazer e quase nada era definitivo. Assim, a obra *Tutaméia* surgiu como um livro guia e chave-mestre, uma espécie de coroamento dos processos de invenção, confissão pessoal de segredos e mistérios, ainda que apresente mais indagações do que respostas, principalmente nos prefácios de revelação e encobrimento. Para ela, os caminhos encantados, a sedução misteriosa da linguagem, a busca pela alma dos sons e seu tempo, o lugar de cada um, tudo fez com que o escritor desenvolvesse uma linguagem ousada e livre do convencional, com palavras que se disfarçam e se transformam.

O jornal *Correio da manhã*, com o qual Guimarães Rosa contribuiu durante anos, possuía uma ideologia contraventora e inovadora, durante aquele período histórico. Ao publicar o texto “Risada e meia” no periódico (Figura 17), o escritor buscava tornar acessível sua literatura para as pessoas comuns, aproximando-se dos leitores diários e corriqueiros. Ao passar

para o prefácio do livro, agora com alterações e acréscimos, o texto deixa de ser usual como uma coluna de jornal, ganhando contornos poéticos ainda mais profundos.

Figura 17 – Fac-símile de “Risada e meia”



Fonte: *Jornal Correio da Manhã* (1954).

Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=3668>

Acesso em: 28 jul. 2021.

A escrita de Guimarães Rosa é ampla e repleta de detalhes. Em especial em *Tutaméia*, o autor brincou com os vários sentidos das palavras, fazendo jogos verbais e entrando na intimidade da linguagem, escolhendo com requinte cada possibilidade que lhe era ofertada. Os quatro prefácios de *Tutaméia* (*Terceiras estórias*) dedicam-se a especulações sobre a linguagem e o ato de narrar. Esse livro é considerado o mais minimalista de Rosa, mas não deixa de lado as faceirices: traz dois índices, um inicial e um final. Segundo Galvão (2000), o primeiro índice comanda que os prefácios sejam lidos misturados aos contos, e o segundo, antes, e as *estórias*, depois. Conforme Rónai (1968), isso demonstra uma profissão de fé e uma arte poética, repleta de alegorias e parábolas que possibilitam analisar o gênero, o instrumento de expressão, a natureza da inspiração e a finalidade da arte.

Um dos fatores que diferem os prefácios de *Tutaméia* daquilo que caracteriza o gênero é a extensão maior que os contos, pois vão de 10 a 21 páginas, ou seja, chegando a cinco vezes o tamanho de um conto mediano. Conforme Santos (2009), o volume de quatro prefácios causa impacto e confusão à crítica e aos leitores, por possuírem natureza autônoma e sem referência

direta às *estórias*. O autor também defende que os prefácios de Rosa seriam autênticos ensaios literários, além de chaves ou o roteiro da obra do escritor, que fala do processo criador. De acordo com Simões (1988, p. 25), os prefácios de Rosa conduzem ao enigma das *estórias* dispostas no decorrer de *Tutaméia*, representando “o avesso da linguagem (‘Aletria e Hermenêutica’), a inovação da palavra (‘Hipotréllico’), a dupla realidade (‘Nós, os temulentos’) e o mundo representado (‘Sobre a Escova e a Dúvida’)”. Porém, Santos (2009) mostra que o único prefácio antes não elaborado sob forma de *estória* foi “Aletria e hermenêutica”, e os três, quando transformados em prefácios, não perderam por completo as características ou prerrogativas de ficção, deixando-os diferentes dos prefácios habituais.

Rónai, na nota “Os prefácios de *Tutaméia*”, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 16 de março de 1968, e posteriormente anexada à coletânea *Tutaméia (Terceiras estórias)*, mostra que muitos tentam encarar o texto roseano como meramente literário e desligado de contingências pessoais, mas não se pode esquecer que se apresenta com agressiva vitalidade, evocando inflexões de voz, jeitos e modos de ser. Com mistério e superstição, Rónai (1968) acredita que a morte de Rosa permeia o livro, já que foi publicado poucos meses antes do falecimento, o que faz com que a leitura deva ser feita como um conjuro.

Segundo Ramos (2007), são centrais, nos prefácios de Rosa em *Tutaméia*, a produção artística e o fazer poético, assim como os modos da narrativa, com distinções entre *estória* e história, *estória* e anedota, prefácio e ficção (ou conto), oralidade e escrita. Além disso, esses prefácios versam sobre a gênese artística, com as fases de inspiração e construção, a criação de neologismos, uma intensa preocupação com um alinhamento a uma concepção metafísica da realidade, com a qual a arte de Rosa está engajada. Além disso, Ramos (2007) explica os procedimentos do cômico e sua função textual, pois, geralmente, a tragédia possuiria um caráter metafísico que falta na comédia, e o que o autor propõe é justamente o contrário, resgatando o cômico com fins metafísicos e transcendentais.

Nas palavras de Daniel (1968, p. 180), no estudo sobre os processos de linguagem em Rosa, o autor “se abre aos seus leitores nos quatro prefácios da obra, revelando em forma sucinta apenas aspectos do seu ideário e dando-nos vislumbres íntimos de seu processo criador”. Para Assis Brasil (1969, p. 59), os prefácios podem ser compreendidos como diálogos com a crítica, em que Rosa “tomava para si [...] a tarefa de dar um roteiro mais claro e seguro para os estudiosos de sua obra”. Logo, vemos a importância de uma comunicação entre o leitor e o autor, pois os prefácios de Rosa buscam se revelar, mas também escondem segredos.

Segundo Soerensen (2009), os prefácios de Rosa são capazes de causar um impacto no leitor, e a sua análise revela que o autor cometeu algumas “transgressões” quanto ao modo

tradicional do prefácio, assim como o fez na ficção. Para Oliveira (2008), a análise dos prefácios norteia o estilo de Rosa, assim como as diretrizes da valorização da cultura popular e o experimentalismo linguístico que enriquecem o vocabulário e a sintaxe do português brasileiro. Além disso, o autor deixou seu legado teórico, podendo *Tutaméia* ser considerada a metalinguagem de toda a obra roseana. Logo, discorrer sobre o fazer poético e ter a capacidade de brincar com as palavras, sempre com um ar misterioso e transcendental, faz com que a leitura da produção de Rosa seja relevante, e os seus prefácios são prova disso, pois ultrapassam barreiras e deixam hesitações e incertezas.

De acordo com Covizzi (1978), os prefácios de Rosa são uma explicação de seu processo criador e, também, um testamento e uma profissão de fé sobre a criação literária. Para Oliveira (2008), os prefácios de *Tutaméia* carregam uma complexidade que envolve teoria e prática da criação, assim como problemas de natureza metafísica e psicológica. Além disso, a autora afirma que o comportamento da linguagem dos prefácios roseanos é coerente com o estilo do escritor, harmonizando esses paratextos com o restante de sua obra literária.

Os prefácios de Rosa trouxeram novidades ao próprio gênero, uma vez que não servem meramente para introduzir a obra, mas fornecer instruções de leitura, com questionamentos metafísicos e metalinguísticos que permearão a coletânea. Portanto, os prefácios existentes no livro *Tutaméia* romperam com a tradição, não só pela quantidade e extensão, mas também pela temática e lacunas em aberto.

O primeiro prefácio de *Tutaméia* é “Aletria e hermenêutica”, com uma pequena antologia de anedotas que versam sobre o absurdo. A expressão verbal, segundo Rónai (1968), acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto, refletindo a coerência do mistério geral, tanto filosófico e existencial quanto religioso, que envolve e cria, fazendo entrever o suprasensu.

Conforme Ramos (2007), o primeiro prefácio de *Tutaméia* explora a natureza e os mecanismos do cômico, a fim de desfazer estereótipos, abrir espaço para o inédito, pelo engano de raciocínio e um processo de niilificação. Para isso, Ramos (2007) explica que Rosa define modos de se acessar o “nada” e, com chiste sério, traz revelações valiosas para o ordinário. Além disso, a estudiosa explica que o prefácio norteia a leitura do processo composicional de *Tutaméia*, valorizando o cômico e a forma de desvinculação do riso, para ampliar as flutuações da língua. No prefácio, a temática gira em torno do nada, o zero, o silêncio, a saudade e a inexistência e trata, de maneira lúdica e até humorística, os dilemas existenciais.

Nunes (1967) traz as memórias de uma conversa que teve com Rosa, no gabinete do antigo Itamaraty, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1967. Diante do original do prefácio “Aletria e hermenêutica”, percebe que o tema defendia uma original convergência entre o

imaginário e o reflexivo, o teórico e o poético, de modo que *Tutaméia* conseguiu juntar os prefácios e os contos com um empreendimento literário e filosófico. Para Nunes (1967), Rosa conseguiu abstrair da filosofia conceitos exponenciais para elucidar as situações e os conflitos dos personagens, a fim de reconstruir a filosofia inerente, própria ao texto ficcional, vindo a ser uma filosofia literária. Essa filosofia híbrida de Rosa é, segundo o autor, uma metafísica fragmentária concentrada nos vários e dispersos “módulos poéticos da narrativa”.

Conforme Bueno (2013), o prefácio traz o humor como mediador entre o prosaico e o transcendente, com anedotas de abstração que catalisam a razão flexível, ou até mesmo do alegórico espiritual, do pensamento mágico, do sublime e do suprasenso. A autora defende que Rosa vai do nada ao tudo, e do tudo ao nada, usando a fé e a aposta, a carência de sentido, para comunicar o que é e não é, com todo um mistério criador e circundante. A estudiosa continua ressaltando o contraste entre riso e inquietude, tensão e alívio, mostrando o intuito do autor em alcançar o sublime, o excelso ou o perfeitíssimo, não com conceitos, mas ausências. Ainda segundo Bueno (2006), há, em “Aletria e hermenêutica”, uma mística e uma estética do invisível, junto com o vazio existencial e a lógica do defeito, do equívoco absoluto e da frustração provada, com um nada residual. Assim,

a delimitação do nada fere o princípio da contradição e, para uma lógica convencional, está fadada ao fracasso – eis a absurdez (risível) desse dito de espírito. Entretanto, se o louco discurso anedótico não se rende a essa impossibilidade e se aventura a dizer o que não pode ser dito, abraça radicalmente a consequência dessa escolha: não apenas espera, mas espiritualmente opera, para ser bem-sucedido, seu próprio insucesso. Este é que é, em certo sentido, o crivo da eficácia da blague: quando ela ostenta, inalcançável, o nada, está a apalpá-lo, trazendo à tona uma característica que lhe é essencial: sua inabarcabilidade (BUENO, 2006, p. 590).

Em outras palavras, há uma mística no “nada” que pode sacralizar a linguagem, e, no prefácio em questão, existe um hiato entre o cômico e o excelso. Para Bueno (2006), Rosa transcreve uma grande anedota em “Aletria e hermenêutica”, esperando a fé, a consciência e o impalpável para demonstrar o indemonstrável, captar o incognoscível e o ultrassenso, que não cabe no senso, com um contraste entre dúvida e fé. A autora mostra que o texto se inicia, permanece e conclui fundado no vazio como exercício meditativo, com a resposta fora da vida e acima das forças da linguagem.

A temática do nada adquire ares transcendentais e misteriosos, juntando-se a questões de fé, com o que não se conhece e não se pode ver. O prefácio “Aletria e hermenêutica”, de acordo com Covizzi (1978), trata da significação vária do ato criador, em todo o caráter polissêmico, ou então a funcionalidade da palavra escrita para a expressão de referências não reduzidas por limites de concretude, transcendendo em um tempo-espaço ambíguo, misturando sono e vigília.

Conforme Santos (2009), o título do prefácio dá ao leitor as coordenadas para analisar e interpretar a coletânea como um todo, pois seria um labirinto composto por fios emaranhados como os de macarrão “cabelo-de-anjo” (“aletria”), e por isso o trabalho minucioso de um exegeta ou de um hermenêuta. Santos (2009) complementa que o prefácio trata da concepção de obra de arte literária, assim como a *estória* invisível e transcendente, mencionando figuras pertencentes aos âmbitos da arte, da filosofia e demais áreas, o que demonstra grande cultura intelectual. Um desses nomes é Platão que aparece no prefácio e, nas palavras de Novis (1989, p. 25), “‘Aletria e hermenêutica’ propõe a retomada da visão platônica, presente em toda a obra roseana, da realidade concreta como sombra de outra realidade maior, a realidade incorpórea, transcendental, do mundo das ideias”. Assim, Santos (2009) defende que o prosaico de Rosa em “Aletria e hermenêutica”, por si só, não nos faz pensar, mas os saltos que desvendam as miudezas que geralmente não são levadas a sério.

Para Oliveira (2008), no prefácio podemos observar a forma como o mundo literário de Rosa se fez, apontando para uma elaboração teórica do real e irreal, metafísico e realidade, limites do fazer poético. Para a estudiosa, o paralelismo das anedotas revela o entendimento literário do autor que tira do quase nada um material de sua obra, revelando uma revolução do inútil, que passa a ter serventia.

A temática do nada é predominante no prefácio de Rosa, usando humor e anedotas para defender o ato criador e o fazer poético, a fim de alcançar o sublime por meio de pensamentos em torno da ausência e do silêncio. Além disso, “Aletria e hermenêutica” já havia sido publicado anteriormente à *Tutaméia*, sob o título “Risada e meia”, durante o período de colunista de Rosa no jornal *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, no dia 4 de maio de 1954. Esse primeiro texto sofreu diversas alterações e acréscimos, preciosismo característico de Rosa.

Durante o período de treze anos, Rosa triplicou o tamanho do texto, pois “Risada e meia” apresenta 851 palavras, enquanto “Aletria e hermenêutica”, 2842 palavras. Apesar de este não ser um trabalho quantitativo e estatístico, essa diferença de quase duas mil palavras evidencia um trabalho ilustre e perceptível. Além do mais, o próprio veículo de publicação pode ter influenciado essa disparidade. Enquanto o texto de 1954 foi publicado em uma coluna de jornal, conhecida pela periodicidade e espaço limitado, o texto de 1967 é um dos prefácios do livro de Rosa, onde o escritor tem maior liberdade tanto na quantidade de palavras e páginas quanto no conteúdo e nas ideias transmitidas.

Essas alterações entre as versões instigam esta pesquisa, como o aumento da quantidade de palavras, além de dialogar com os processos de criação e transformação, objeto de estudo da Crítica Genética. Entre “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, há mudanças nos níveis

ortográfico, lexical, sintático e semântico, evidenciando parte do percurso percorrido pelo escritor e a forma como lidava com seus textos em processo de construção.

Sabemos que o texto não é completo e está sempre suscetível de se tornar outro. Como Rosa faleceu no mesmo ano da publicação de *Tutaméia (Terceiras estórias)* (1967), ficamos com esta versão de “Aletria e hermenêutica”. Isso não significa que o texto seja limitado, mas temos infinitas oportunidades de análise e pesquisa, o que baseou a realização desta Tese, a fim de estudar os processos de transformação entre a versão de 1954 de “Risada e meia” e a de 1967 de “Aletria e hermenêutica”, observando para isso as alterações feitas pelo escritor.

## CAPÍTULO IV

### ENTRE A RISADA E A ALETRIA

*“O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe  
para a gente é no meio da travessia”*

*(João Guimarães Rosa).*

O objetivo deste capítulo é fazer uma análise genética e estilística acerca das mudanças ocorridas entre as duas versões do texto, primeiramente intitulado “Risada e meia”, publicado pela coluna do jornal *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, em 4 de maio de 1954, e após 13 anos, sob o título “Aletria e hermenêutica”, o primeiro prefácio da coletânea *Tutaméia (Terceiras estórias)*, de João Guimarães Rosa, em 1967. A fim de restringir o corpus de análise, optamos por não examinar em profundidade o texto de 1967, mas nos atermos à versão de 1954 e as transformações do que viria a se tornar “Aletria e hermenêutica”.

Este capítulo visa levantar e estudar as adições, as semelhanças e as diferenças entre as versões, principalmente a inversão de palavras, adjetivação, metonímia, sinonímia, paronímia, pontuação, sufixação, períodos e parágrafos, subjetividade afetiva, subjetividade dêitica, verso e prosa, estrangeirismo, elementos coesivos e efeitos estilísticos diversos.

A alteração no título dos textos, que passou de “Risada e meia” para “Aletria e hermenêutica”, mostra que se mantiveram em par, ou seja, dois termos relacionados. A palavra “aletria” diz respeito a um tipo de massa de macarrão, mais conhecida como “cabelo de anjo”, com o formato de um ninho, cabendo à “hermenêutica” a tarefa de desenrolá-lo, a partir de uma interpretação mais rígida. Além do mais, a plosiva T de “aletria” aproxima-se da também plosiva G, tornando-a “alegria”, que, por sua vez, se relaciona com o primeiro termo do título de 1954: “risada”. Isso se justifica por, no decorrer do prefácio, serem apresentadas uma série de anedotas, buscando o riso pelo absurdo. O dicionário de Appolinário (2004) conceitua hermenêutica como um

termo de origem grega que significa ‘interpretação’. Remonta aos assim chamados textos herméticos, atribuídos supostamente a Hermes Trimegisto, escritos entre os séculos II e III d. C. A análise desses textos visava descobrir os seus significados ocultos e o termo ‘hermenêutica’ passou a ser aplicado ao estudo das Escrituras Sagradas com o objetivo de revelar as verdadeiras intenções de Deus. Mais recentemente, Wilhelm Dilthey e Max Weber defenderam a necessidade da diferenciação entre os métodos das ciências naturais e das ciências sociais, reservando a estas últimas a compreensão dos fenômenos através da hermenêutica. Posteriormente, os filósofos Martin Heidegger e Hand-Georg Gadamer desenvolveram a ideia da impossibilidade do acesso direto do pesquisador (observador) ao objeto pesquisado: toda observação da realidade é necessariamente mediada por nossos valores, crenças e idéias pessoais. Logo, nosso acesso à realidade não é objetivo, mas antes hermenêutico – ou seja, os estímulos que vêm da realidade são interpretados pelo pesquisador e não objetivamente percebidos (HERMENÊUTICA..., 2004, p. 107).

Logo, a substituição de “Risada e meia” por “Aletria e hermenêutica” demonstra a intenção do autor em utilizar um título mais longo e com palavras menos conhecidas, ou seja, mais complexo, mas ainda manter a ideia das anedotas que se apresentam no texto, bem como a sonoridade alcançada. A seleção da palavra “hermenêutica” alude ao progresso do conhecimento científico, não mais como uma única interpretação possível, mas permeado pelo posicionamento do leitor observador que subjetivamente se coloca no texto. Portanto, a opção por essa palavra é capaz de revelar o vasto rol de leituras de Guimarães Rosa, bem como servir como direcionamento para o leitor, preenchendo com a própria vivência as lacunas.

Em diversos momentos nas duas versões do texto, o autor remete a leituras anteriores realizadas, demonstrando não só seu conhecimento de mundo, mas também sua proximidade intertextual com outros escritores e obras. No quadro a seguir (Figura 18), comparam-se as referências explícitas e implícitas que aparecem nos dois textos:

**Figura 18** – Quadro de intertextualidades

<b>Risada e meia</b>	<b>Aletria e hermenêutica</b>
Dom Quixote	Cervantes
Filmes de Carlitos	Chaplin
Kafka	Kafka
“Soir Religieux” de Verhaeren	“Soir Religieux” de Verhaeren
“Dix petits négrillons”	“Dez pretinhos”
Apporelly	Apporelly
Rilke [...] “Sonetos a Orfeu”	Rilke
Paul Valéry	Paul Valéry

Fonte: Elaborado pela autora (2021).

A versão de 1967 não só manteve a intertextualidade de “Risada e meia”, mas também trouxe outras referências, inclusive implícitas. Nas palavras de Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 31), “tais textos-fonte fazem parte da memória coletiva (social) da comunidade, imaginando-se que possam, em geral, ser facilmente acessados por ocasião do processamento textual – embora, evidentemente, não haja nenhuma garantia de que isso realmente venha a acontecer”. Para isso, é necessário o compartilhamento dos saberes entre os interlocutores – o autor e o leitor. Porém, como esta Tese não objetiva o exame minucioso de “Aletria e hermenêutica”, não vamos nos ater profundamente a essas referências intertextuais.

Além da citação do jornalista brasileiro Apporelly, as referências da Figura 18 mostram também a literatura internacional, especificamente a europeia, referindo-se à Espanha (Cervantes), ao Reino Unido (Chaplin), ao Império Austro-Húngaro – atual República Tcheca (Kafka e Rilke), à Bélgica (Verhaeren), à França (Valéry) e à “universal estória dos ‘Dez pretinhos’”, seguida pela tradução em inglês, francês e alemão. Essas menções mostram o rol de leituras feitas por Rosa, o estudo de várias línguas e a vida repleta de viagens. Com isso, o

autor combina enunciados de diferentes enunciadores e, também, de si mesmo, ao citar a si mesmo, transformando “Risada em meia” em “Aletria e hermenêutica”.

Poderíamos nos prolongar na análise profunda acerca do diálogo entre os diversos textos que se revelam dentro de um único texto. Entretanto, o nosso objetivo é analisar as alterações entre os textos “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, considerando a seleção lexical e alguns efeitos de sentido gerados como resultado do estilo de João Guimarães Rosa. Além do mais, também é possível perceber certas vivências e experiências pessoais do escritor, escondidas e reveladas entre as suas palavras.

#### 4.1 ANEDOTA FÓSFORO

##### Risada e meia

*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas talvez sirva ainda a outro emprêgo a anedota já usada como instrumento, por exemplo, de indução ou análise nos rumos poéticos e metafísico. Nem será sem funda razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. No território de humour, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético, é verdade que de modo grande se confere no “Dom Quixote”; e nos filmes de Carlitos.*

##### Aletria e hermenêutica

*Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes.*

O percurso criativo de Rosa transparece por alterações tanto no nível lexical, pela seleção dos sinônimos, quanto no nível sintático, na organização das palavras. Nos casos de inversões, podemos percebê-las em “talvez sirva”, que passou para “sirva talvez”; “instrumento, por exemplo”, que passou a “por exemplo instrumento”; “caminhos muito hábeis”, que se tornou “mui hábeis pontos e caminhos”; e “de modo grande se confere”, que virou “se confere de modo grande”. Ao inverter essas construções, o escritor pretende dar maior realce ao elemento que vem em primeiro plano, evidenciando o que deseja valorizar. No caso de “caminhos muito hábeis”, que passou a ser “mui hábeis pontos e caminhos”, a posição do adjetivo anteposto exprime valor apreciativo, ou seja, a anteposição realça o seu valor conotativo, carregando uma certa carga afetiva.

Isso também é visto nos advérbios em “talvez sirva” e “sirva talvez” e “de modo grande se confere” e “se confere de modo grande”. Nesses casos, há a intenção de dar ao advérbio uma determinação mais precisa, ao empregá-lo posposto ao verbo, além de dar maior realce e mais visualidade, gerando uma sensação de autonomia a essa classe de palavras. Quanto às construções “instrumento, por exemplo” e “por exemplo instrumento”, a expressão explicativa

“por exemplo”, apesar de manter o sentido, deixa de estar entre vírgulas, a fim de favorecer a fluidez da leitura. Outro recurso que proporciona a leitura fluida proposta pelo autor é a elipse de certos termos, que pretende indicar uma expressão hesitante ou truncada do pensamento, um esforço mínimo ou economia linguística, bem como movimentos afetivos:

Em muitos casos, nem há necessidade de pensar no que foi omitido, tão claro se mostra o significado, tão natural é a frase. Noutros, a elipse faz com que a frase soe estranha, exige que o leitor considere mais detidamente para compreendê-la. Guimarães Rosa é certamente o autor que mais audaciosamente se vale do recurso da elipse, com efeitos variados: concisão, vigor, choque, eufemismo e ritmo insólito (MARTINS, 2012, p. 189-190).

Percebemos como este recurso estilístico é presente na obra de Rosa, em especial nos textos aqui analisados. Primeiramente, há a elipse de “anedota” em “Mas talvez sirva ainda a outro emprêgo a anedota já usada”, que passa a ser “Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada”, a fim de deixar o texto mais conciso e direto, evitando a repetição desnecessária. Na segunda versão o autor exclui a palavra “funda” em “Nem será sem funda razão”, que funcionava como adjetivo de “razão”, tornando-se “Nem será sem razão” concretizando o substantivo “razão”.

A última elipse que encontramos nesse trecho é a de “que é”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários”, ao início de uma oração subordinada adjetiva explicativa, e se torna “No terreno do humour, imenso em confins vários”. O período simples favorece a incisão, a coloquialidade e a espontaneidade, enquanto os períodos compostos têm uma menor escala de afetividade, sendo mais denotativos e técnicos. Com esse recurso, Rosa busca aproximar a escrita da fala cotidiana, simulando uma conversa informal.

Acerca da seleção lexical, o movimento da escrita de Rosa substitui algumas palavras por equivalentes sinônimos, como nos casos de “poéticos e metafísico”, que passou a “da poesia e da transcendência”, no trecho “de indução ou análise nos rumos poéticos e metafísico”, que se tornou “qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência”; “território”, que se tornou “terreno”, em “no território do humour” e “no terreno do humour”; e “místico e poético”, que se transformou em “espiritual e não-prosaico<sup>8</sup>”, em “atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético” e “atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico”.

No primeiro caso, ou seja, a substituição de “poéticos e metafísico” que se tornou “da poesia e da transcendência”, o escritor optou pela locução adjetiva, iniciada por preposição “de”, no lugar de um adjetivo simples. De acordo com Lapa (1984), esse recurso confere uma

---

<sup>8</sup> Como consideramos a grafia exata das palavras, como escritas por Guimarães Rosa, optamos por não fazer as alterações conforme a Novo Acordo Ortográfico, de 2016.

sensação de devaneio à caracterização, dando margem à fantasia e à imaginação. Por sua vez, a substituição de “metafísico” por “transcendência” pode ser compreendida como uma hiperonímia, já que o conceito de metafísica se relaciona com ideias filosóficas, enquanto a transcendência abrange não só os pensamentos acerca da religião, mas também pode sugerir qualidades como a inteligência, a perspicácia e a sagacidade.

Sobre os sinônimos, a mudança de “território” para “terreno”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários” e “No terreno do humour, imenso em confins vários”, mantém o radical, com alteração nos sufixos. Apesar de pertencerem ao mesmo campo semântico, as duas palavras têm sentidos distintos. Enquanto “território” refere-se a uma área geográfica delimitada, “terreno” funciona como hiperônimo, abrangendo também um setor ou âmbito de atividades, bem como um domínio ou campo de ação. Portanto, a opção por “terreno”, no texto de Rosa, mostra-se mais condizente com o termo a que se refere, que é o humour: “No terreno do humour, imenso em confins vários”.

A seleção de “espiritual e não-prosaico”, em prol de “místico e poético”, em “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético” e “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico” revela uma sinonímia. A relação entre “espiritual” e “místico” revela uma hiperonímia, pois o primeiro é mais abrangente que o segundo, que, por sua vez, se refere a certas abordagens filosóficas e espirituais. Por outro lado, a escolha de “não-prosaico” em detrimento de “poético” evidencia uma preocupação maior quanto à forma do texto, que não seria organizado em prosa, mas em versos, enquanto o conceito de “poético” é mais genérico, podendo se referir às experiências estéticas e inspiradoras.

No campo dos verbos, percebemos a substituição de “abrem-se” por “pressentem-se” e de “atuam” por “atuem”. No primeiro caso, ambos estão na voz passiva, o que, segundo Lapa (1984, p. 189), “é um processo de iluminar a frase, tornando mais visíveis e pitorescos o sujeito e o verbo”. Porém, ao substituir “abrem” por “pressentem”, em “No território de humour, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis” e “No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos”, o escritor gera um sentido mais incerto. Por sua vez, a troca de “atuam” por “atuem” revela uma mudança no modo verbal. Enquanto o primeiro está no presente do indicativo, com mais atualidade e certeza, o segundo está no presente do subjuntivo, o que indica incerteza, desejo e probabilidade. A substituição, nos dois casos, indica a preferência de Rosa por uma possibilidade, e não uma ação concreta.

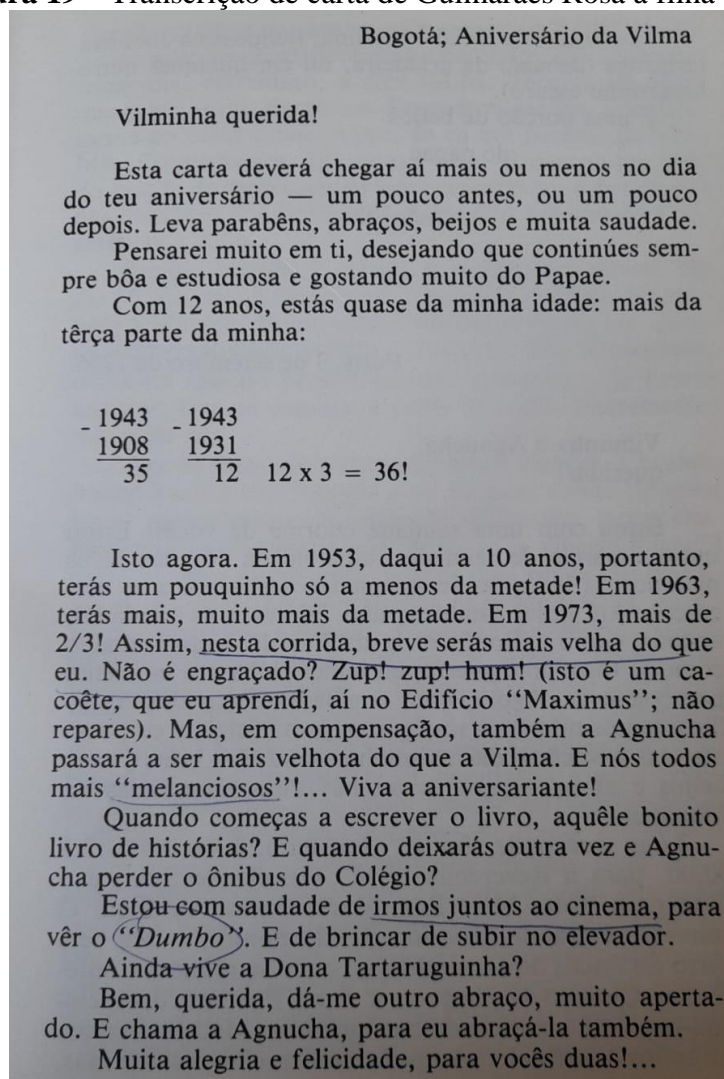
Outra alteração é a inclusão de três novas palavras: “pontos”, em “No território do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos”, “alegórico” e “catalisadores”, em “E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico”. No caso de “pontos” e “catalisadores”, por ter apresentado uma série de duplos, o escritor optou por adicionar termos aos conceitos apresentados, no caso “pontos e caminhos” e “catalisadores ou sensibilizantes”. A relação entre “pontos” e “caminhos” evidencia os destinos e o percurso percorrido para atingir o humor. Nesse caso, “catalisadores” e “sensibilizantes” mostram como a reação do humor pode ocorrer de forma mais rápida (catalisada) e sensível. A adição de “alegórico” não está em uma relação dupla, ainda que se ligue às díades “espiritual e não-prosaico”. A ideia de alegoria corresponde à linguagem figurada, estando presente nos pensamentos filosóficos, correspondente aos simbolismos e metáforas. De acordo com o dicionário de termos literários de Moisés (2004), é um

discurso que faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra -, uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, concretiza as idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro (ALEGORIA..., 2004, p. 14).

Esses acréscimos fortalecem o valor literário do texto de Rosa, pelos recursos duplos e referências intertextuais. Em relação à intertextualidade, esse mecanismo é visto nos trechos “é verdade que de modo grande se confere no ‘Dom Quixote’; e nos filmes de Carlitos” e “é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes”. Essa construção “Dom Quixote; e nos filmes de Carlitos” se torna “em Chaplin e em Cervantes”, dois artistas que se relacionavam com o humor e as anedotas. Na segunda versão, Rosa optou por deslizar a referência não somente às referidas obras, mas considerando a produção de cada autor, pela metonímia. O exemplo substitui o autor pela obra, ou pelo personagem, o que resulta em maior expressividade do que o uso das obras conhecidas desses artistas, em uma relação de vizinhança, coexistência ou interdependência, dando maior força expressiva e valor emocional.

Esse recurso também é identificado pela elipse da palavra “filmes”, em que o artista Chaplin ganha mais destaque que a película. Isso demonstra não só a capacidade de Rosa manusear as palavras, mas também o conhecimento sobre literatura e cinema, assim como a valorização das vivências pessoais. O escritor incentivava as filhas a assistirem a filmes e sempre se lembrava nostalgicamente desses momentos compartilhados (Figura 19):

**Figura 19** – Transcrição de carta de Guimarães Rosa à filha Vilma



Fonte: Rosa (1983, p. 227, grifos nossos).

A carta foi escrita para felicitar o aniversário da primogênita de Rosa e demonstra o bom humor do autor no trato com as filhas, lembrando situações vivenciadas. Além disso, o escritor também faz brincadeiras e incentiva a produção literária da menina, ao questionar: “quando começa a escrever o livro, aquêlo bonito livro de histórias” e lembra o hábito de frequentar o cinema: “estou com saudade de irmos juntos ao cinema, para ver o ‘Dumbo’”. Fica evidente a afetividade de Guimarães Rosa não só pela lembrança das filhas, mas também o gosto e incentivo à leitura e ao cinema, representados pelas figuras de Cervantes e Chaplin. Chamam a atenção também as onomatopeias e o uso do neologismo (“melancioso”<sup>9</sup>).

<sup>9</sup> De acordo com Pezatti (1989, p. 104), o sufixo -oso “remonta ao sufixo latino -osu(m) e significa basicamente ‘provido de’, ‘abundância’, podendo assumir algumas vezes um sentido ativo significando ‘produzir ou provocar alguma coisa’, como doloroso, apetitoso, assombroso”. Assim, Guimarães Rosa se baseou no Latim para construir o neologismo “melancioso”, transformando em adjetivo o substantivo “melancia”. Inclusive, o adjetivo “melancioso” não foi dicionarizado pela estudiosa Nilce Sant’Anna Martins, na última edição de *O léxico de Guimarães Rosa* (2020), evidenciando como o autor ainda surpreende com o manuseio das palavras.

## 4.2 ANEDOTAS DE ABSTRAÇÃO

### Risada e meia

*Não que toda anedota de evidência de prestar-se àquela ordem de exercícios. Também, como se arranjam naturalmente em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que delas se fizesse qualquer razoável classificação. E há que, assim numa sistematização mal tentada caberia uma classe bastante sugestiva – tanto mais que o humorismo já de si responde ao intelectual e ao abstrato – a qual, a grôso e até outro nome melhor, pode chamar-se de anedotas de abstração.*

### Aletria e hermenêutica

*Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva — demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato — a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdôe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.*

A primeira alteração que se percebe ao comparar essas duas versões é a adição da forma verbal “dê”, em “não que dê toda anedota”, uma vez que na primeira versão ficou faltando um verbo, como se a coesão estivesse prejudicada. Pela omissão do ponto final e inclusão do ponto e vírgula, o período passou a ser composto e com sentido completo, indicando maior requinte na escrita, se comparado com os períodos simples, como comprova Monteiro (2005, p. 113), quando afirma que pela extensão dos períodos longos, “o ritmo se torna ofegante, tenso, as imagens ou impressões mentais se atropelam numa corrente, reproduzindo fluxos de consciência”. Na segunda versão, “evidência” passa a ser objeto direto do verbo dar, oferecendo ao texto maior clareza

Uma mudança de classe gramatical e, portanto, de função sintática, ocorre no trecho “evidência de prestar-se”, que se torna “evidência de fácil prestar-se”. O verbo “prestar-se” agora vem precedido do adjetivo “fácil”, passando a substantivo, por um processo de derivação imprópria. Com o adjetivo “fácil”, Rosa opta por caracterizar a ação, dando-lhe maior concretude e visualidade.

Ao substituir “exercícios” por “desempenhos”, o escritor se posiciona diante do resultado das anedotas, já que, apesar de poderem funcionar como sinônimos, cada uma dessas palavras carrega um diferente significado. Enquanto “exercícios” indica o ato de exercer, exercitar, usar ou praticar, a fim de se aperfeiçoar ou desenvolver uma habilidade, “desempenhos” se refere ao cumprimento e rendimento de uma obrigação ou promessa.

A próxima alteração é a exclusão de “também” e a substituição por “donde, e”, no trecho “também, como se arranjam naturalmente”, que passou a ser “donde, e como naturalmente elas se arranjam”. A palavra “também” remete à inclusão, à comparação ou à ênfase, já “donde” indica procedência e “e”, adição. Assim, o autor preferiu indicar a proveniência e a origem das anedotas, e não somente incluir como se arranjam. A seguir, o advérbio de modo “naturalmente” foi invertido, sendo posto antes do sujeito e do verbo, enquanto na primeira versão aparecia ao final. Nas palavras de Lapa (1984, p. 240), o advérbio na frente do período,

indica autonomia e independência e tem um “poder adjetivante”, “dando maior realce, maior visualidade”. Na segunda versão do texto o advérbio “naturalmente” tem esse “poder adjetivante”, proporcionando mais visualidade.

A inclusão do pronome “elas” funciona como recurso anafórico e sujeito de “arranjam”, impedindo a ambiguidade e se referindo às anedotas. Essa ambiguidade ocorreria porque o sujeito está implícito, podendo ser “anedotas”, “desempenhos” ou “exercícios”, se compararmos os trechos “Não que toda anedota de evidência de prestar-se àquela ordem de exercícios. Também, como se arranjam naturalmente em categorias ou tipos certos” e “Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos”.

Percebemos também alteração em “quem sabe conviria primeiro que delas se fizesse qualquer razoável classificação”, que passou a ser “quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação”. Nessa passagem, há a substituição de “delas se fizesse” por “a respeito se tentasse”, cujo significado deixa de ser determinado e palpável, para indicar uma diligência, ou seja, um cuidado e uma tentativa de classificar as anedotas. Tanto a locução prepositiva “a respeito” quanto o verbo “tentasse” têm um sentido mais aproximativo do que a junção da preposição “de” e do pronome “elas” e do verbo “fizesse. Na sequência, há a exclusão do conectivo “assim”, no trecho “e há que, assim”. Por serem orações coordenadas, o escritor optou por deixá-la assindética, proporcionando maior espontaneidade, simultaneidade e agilidade na leitura.

No trecho, em “numa sistematização mal tentada”, que passou a “separação mal debuxada”, substitui-se o substantivo “sistematização” por “separação”, e o adjetivo “tentada” por “debuxada”. Enquanto “sistematização” carrega o sentido de organizar, podendo ajuntar ou separar as coisas, “separação” também pode se relacionar à organização, mas como uma quebra e um afastamento e, portanto, é um hipônimo de “sistematização”. Por sua vez, “tentada”, novamente, retoma a tentativa e a aproximação do ato, enquanto “debuxada” se relaciona com esboçar, delinear, desenhar ou ilustrar. A seleção lexical é mais precisa na segunda versão.

A seguir, há a omissão do artigo indefinido “uma” e a adição da locução adverbial “desde logo”, no trecho “caberia uma classe bastante sugestiva”, que passou a ser “caberia desde logo série assaz sugestiva”. O artigo indefinido não traduz somente a indefinição e a imprecisão do substantivo, mas também a indeterminação e o mistério, abstraindo o nome a que se refere. Ao omitir o artigo indefinido na segunda versão, Rosa proporciona maior agilidade ao discurso. Isso também é intensificado pela utilização da locução adverbial de tempo “desde logo”, que impulsiona a ação, determina e enfatiza a circunstância do verbo, de modo que

restringe a extensão e aumenta a compreensão. Ainda nessa sequência, a opção por “série assaz sugestiva”, em prol de “classe bastante sugestiva”, revela a preferência de Rosa por palavras que contenham minúcias a serem reveladas. Apesar de funcionarem como sinônimos, “classe” carrega um sentido de grupo ou divisão, enquanto “série” implica uma sequência, o que ocorre em “Aletria e hermenêutica”, que apresenta uma quantidade de anedotas. Também funcionam como sinônimos os advérbios “bastante” e “assaz”, porém o segundo, conforme Martins (2020, p. 49), é um “vocábulo já arcaizante empregado pelo autor, quer como advérbio, quer como adjetivo”, o mesmo que “muito, bastante, demasiado”. Os arcaísmos funcionam como um recurso estilístico e evocam o passado longínquo, carregando um forte poder evocativo.

A substituição da locução conjuntiva “tanto mais” pela conjunção “demais”, no trecho “sugestiva – tanto mais que o humorismo”, que se torna “sugestiva – demais que já de si o drolático”, também evita a ambiguidade, já que essa locução conjuntiva “tanto mais” pode funcionar como explicativa ou aditiva, ou seja, explicar a característica sugestiva dessa classe ou adicionar outro elemento, enquanto a conjunção “demais”, em questão, indica uma adição. Essa ambiguidade estaria na leitura dupla da locução conjuntiva “tanto mais”, como explicação para a caracterização do substantivo ou como adição de uma nova característica.

A seguir, a alteração de “humorismo” por “drolático”, em “o drolático responde”, apesar de seguir a mesma lógica de formação de palavras da derivação sufixal, revela a diferença do valor dos sufixos. Enquanto -ismo carrega a significação de um movimento ou ideologia que alguém segue de forma passiva, -ático exprime a noção de relação. No dicionário elaborado por Houaiss, o sufixo funciona

como alongamento do suf. *-ico*, já em lat. *-aticus* (composto do el. *-at-* final do rad. anterior + o suf. *-icus*, vindo, por vezes, do gr. *-atikós/- ikós*), us. inicialmente em port. em palavras como *acroático*, *acrobático*, *aerostático*, *eritemático*, *geostático*, *hepático*, *pneumático*, *sintomático* etc. (cumpre notar que, em certos casos, não há o suf. composto em causa, mas simplificação ortográfica, endossando a queda do [k] já corrente na língua falada: *sintático* [*sintático*], *prático* [*prático*], *zootático* [*zootático*]) (-ÁTICO, 2001, versão eletrônica).

Além disso, a seleção lexical mostra a preferência de Rosa por um neologismo, emprestado do francês “drolatique”, que, segundo Martins (2020, p. 177), significa aquilo “que provoca o riso, recreativo, humorístico”. Por outro lado, a palavra “humorismo” imprime a qualidade que manifesta humor, como sinônimo de comicidade. Ao utilizar esse neologismo criado a partir de uma palavra francesa, evoca não só o prestígio de uma outra língua, mas também a experiência que o próprio escritor vivenciou quando trabalhou na Embaixada de Paris, bem como os estudos de diversas línguas a que desde jovem se dedicou.

Ainda nesse trecho, há a inversão do adjunto adverbial de modo “já de si”, que passa de anterior ao verbo para anterior ao sujeito, ou seja, de sujeito – adjunto adverbial – verbo – objeto indireto, para adjunto adverbial – sujeito – verbo – objeto indireto, no trecho “o humorismo já de si responde ao intelectual e ao abstrato”, que passou para “já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato”. Nas palavras de Martins (2012, p. 215), no estilo de Guimarães Rosa, “cada frase tem a sua peculiaridade expressiva, mas podemos dizer que, de um modo geral, a inversão dá relevo maior ao termo deslocado e propicia, além do efeito de estranheza, um ritmo impressivo”. Portanto, ao colocar na ordem inversa, o autor evidencia um termo que deseja privilegiar. Evidenciando o adjunto adverbial de modo “já de si”, que funciona como sinônimo de “independentemente” ou “por si só”, além de surpreender o leitor, há o impacto da subjetividade do drolático e sua própria capacidade de atuar sobre o mental e o abstrato.

Na sequência, há a substituição de “intelectual” por “mental”, no trecho “responde ao intelectual e ao abstrato”, que passa a “responde ao mental e ao abstrato”. Apesar de funcionarem como sinônimos, cada um carrega um sentido distinto. Enquanto “intelectual” reflete mais a cultura e o conhecimento erudito, “mental” abarca também o pensamento, a mente e as características da personalidade, sendo um hiperônimo. Ao preferir “mental”, o autor abrange mais a significação, não se limitando às pessoas dotadas de conhecimentos eruditos.

A adição de “de cômodo”, no trecho “a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado”, mostra o conforto, a conveniência e a tranquilidade de esperar um “nome apropriado”, não necessitando, portanto, de esforço. Isso é corroborado pelo acréscimo da oração subordinada adverbial temporal “até que lhe venha nome apropriado” e pela substituição de “melhor” por “apropriado”. A forma verbal “venha”, no subjuntivo, mostra a “possibilidade, com todas as consequências que essa atitude de incerteza pode trazer para o espírito do homem: o sentimento de dúvida, o desconhecimento, o desejo, a surpresa, a probabilidade etc.” (LAPA, 1984, p. 211). A substituição de “melhor” por “apropriado” exclui o juízo de valor acerca dos nomes e mostra simplesmente a adequação a determinada situação. Essa incerteza também é favorecida pela substituição de “pode” por “perdôe<sup>10</sup> talvez”, tanto pela exclusão de “pode” pela adição de “perdôe”, que incita uma licença, e “talvez”, uma probabilidade.

---

<sup>10</sup> Importante lembrar que as palavras seguem o Acordo Ortográfico da época de Guimarães Rosa. Por outro lado, como nos baseamos na 10ª edição de *Tutaméia (Terceiras estórias)*, do ano de 2017, optamos por manter as formas tais como expostas nesta versão, que, segundo o editor responsável, buscou atualizar algumas grafias, mas manter outras, visto que podem carregar registros base para a escrita de Guimarães Rosa.

## 4.3 MANUEL

## Risada e meia

*Siga-se, para vermos, o conhecidíssimo protagonista, que vai pela rua, com sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feita louca, tua casa está pegando fogo!...”*. O homem larga a carrocinha, corre, vâa, toma a barca, atravessa a Baía... e exclama: - “Que diabo, eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa!...”

## Aletria e hermenêutica

*Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: — “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...”* Larga o herói a carrocinha, corre, vâa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: — “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...”

A primeira alteração está na primeira linha, no trecho “Siga-se, para vermos” com a substituição de “vermos” por “ver”, que exclui o sujeito determinado elíptico de primeira pessoa do plural (nós), deixando o texto impessoal, com o sujeito indeterminado. O infinitivo do verbo “exprime, de si e em primeiro lugar, a ação pura, abstratamente considerada, inclusive vista fora do tempo” (MELO, 1976, p. 168). Enquanto a primeira forma está flexionada, a segunda é impessoal, genérica, imprecisa e dinâmica. Ao optar pelo infinitivo impessoal, Rosa se distancia do texto e do leitor, pelo sujeito indeterminado, além de imprimir uma ação à narrativa. Esse recurso também é percebido ao longo de todo o texto de 1967, em que o autor busca não utilizar a marcação dêitica pessoal, exceto os discursos diretos dos personagens. Por outro lado, a impessoalidade não significa que o autor não se coloca no texto, mas retira o foco de um narrador personagem e o coloca como onisciente, inclusive favorecendo a temática metafísica de sua obra, como se fosse uma figura divina onisciente.

Na substituição de “protagonista” por “figurante”, em “conhecidíssimo protagonista”, que passou a “conhecidíssimo figurante”, apesar de funcionarem como sinônimos e estarem no mesmo campo semântico de teatro ou cinema, carregam em si significados distintos. Enquanto “protagonista” refere-se ao personagem principal, em torno do qual a narrativa se desenrola, “figurante” ocupa um papel secundário ou insignificante, geralmente como parte decorativa do cenário, com pouca ou nenhuma fala. A importância do personagem, aqui anônimo, é diminuída pela preferência do escritor pela palavra “figurante”. A substituição de “homem” por “herói”, em “larga o herói a carrocinha”, apesar de funcionarem como sinônimos, a opção pela segunda forma evidencia a afetividade pelo personagem. Enquanto “homem” funciona como hiperônimo, o hipônimo “herói” remete a um indivíduo notável por seus atos e realizações. Ao se arriscar na ação, perde a posição de um mero “figurante” e passa a ser o “herói” da narrativa.

Outra relação de sinonímia está na alteração de “vai” por “anda”, que funciona como hipônimo do primeiro, em “conhecidíssimo protagonista, que vai pela rua”, que passou a “conhecidíssimo figurante, que anda pela rua”. Ao optar pela forma verbal mais específica, “anda”, o escritor evita a ambiguidade, que seria o personagem estar dentro da carrocinha de

pão. Esse duplo sentido também é evitado pela substituição de “com” por “empurrando”, no trecho “empurrando sua carrocinha de pão”.

Também ocorre a substituição de “feita” por “feito”, em “tua mulher está feito louca”. O adjetivo “feita” se relaciona ao substantivo “mulher”, gerando o sentido de uma pessoa completa e que já atingiu a maturidade e a vida adulta. No segundo caso, “feito” torna-se uma conjunção comparativa, de modo que o sentido passa a ser uma comparação com uma louca, e não necessariamente a concretização disso. A classe gramatical, a função sintática e o sentido mudam como resultado da mera troca de um fonema na palavra.

Outra importante alteração, em um único fonema, é a troca de “voa” por “vôa”. Considerando o contexto histórico em que os textos foram escritos, o Acordo Ortográfico vigente normatizava o acento circunflexo, o que foi revisado e corrigido por Rosa na segunda versão do texto. Sobre a ordem das palavras, percebe-se a inversão do verbo “larga”, no trecho “larga o herói a carrocinha”, que anteriormente estava posposto ao sujeito. Ao antepor o verbo, evidencia a ação, em vez do sujeito, dando maior relevo e evidência ao termo deslocado.

No trecho analisado, há a adição de duas palavras. A primeira “vai”, no trecho “corre, vôa, vai, toma a barca”, funciona como um recurso de ênfase e insistência da sequência de ações realizadas pelo personagem. Essa construção assindética apresenta um tom mais espontâneo, ágil e simultâneo. A segunda adição é a do advérbio “quase” em “atravessa a Baía quase”, que modifica o verbo e indica proximidade e algo que, por pouco, não aconteceu. Como o advérbio funciona como determinante do verbo, aumenta a compreensão e restringe a extensão.

Verificamos a mudança de posição do ponto de exclamação, que passa de “Que diabo, eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa!” para “Que diabo! Eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa”. De acordo com Martins (2012, p. 242), “o ponto de exclamação traduz e acentua o caráter afetivo da palavra”, mostrando a inflexão da voz e a entoação que a frase foi proclamada. Ao optar pelo ponto de exclamação após a interjeição “Que diabo!”, a manifestação emotiva fica mais clara, gerando um efeito de rapidez. Por reduzir ao máximo a mensagem, indica-se uma intensa emoção, como uma interjeição. Desse modo, a afetividade se evidencia com mais vigor e energia na posição do ponto de exclamação junto à interjeição.

Quanto à seleção lexical de “Manuel” e “Niterói”, também remetem às vivências de Rosa. O personagem Manuelzão é protagonista do romance *Corpo de Baile*, de 1956, inspirado no vaqueiro Manuel Nardy (Figura 20), que acompanhou Rosa durante as suas viagens pelo sertão. Isso evidencia a afetividade do escritor pela lembrança do amigo e companheiro de jornada pelo interior mineiro e a retomada de um personagem já conhecido de outra obra.

**Figura 20** – Manuel Nardy



Fonte: Cadernos de Literatura Brasileira (2006, p. 61).

Acerca da cidade de Niterói, destino cuja Baía quase foi atravessada pelo personagem da anedota, percebemos que é referente ao município vizinho onde Guimarães Rosa viveu durante muitos anos – o Rio de Janeiro. Na época, para atravessar a Baía de Guanabara, era necessário passar por longos quilômetros de estrada ou usar as balsas – ou barcas. Somente no ano de 1974, foi inaugurada a Ponte Rio-Niterói, ou seja, não chegou a ser conhecida por Rosa. Novamente a afetividade e as vivências do escritor se evidenciam graças à seleção lexical.

#### 4.4 PASSAGEIRO DO BONDE

##### Risada e meia

*Agora, ponha-se em exame frio a historieta, sagrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula puro Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkiano que não foi escrito.*

*De igual sentido, talvez de ethos ainda mais kafkiano, com seu fatalismo oriental ou masoquismo eslavizante, será aquela do cidadão que viajava num bonde, passageiro único, em dia de chuva, e como se tivesse sentado justo embaixo de uma goteira, o condutor lhe aconselhou que trocasse de lugar, ao que, inerte, indefeso, ele retrucou: - “Trocar com quem?”...*

##### Aletria e hermenêutica

*Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito.*

*De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia — e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua cotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru — será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: — “Trocar... com quem?”*

A primeira alteração entre essas versões é a inversão de “exame frio” por “frio exame”, , no trecho “Agora, ponha-se em exame frio a historieta”, que passou a “Agora, ponha-se em frio exame a estorieta”. Enquanto o adjetivo está depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objetivo, intelectual. Ao antepor o adjetivo ao substantivo, o valor se embrandece e adquire matização afetiva, própria à linguagem das emoções e da literatura. Esse processo de anteposição cria um efeito poético e conotativo, distanciando-se da denotação e revelando um

recurso sinestésico em torno do substantivo “exame”, que não teria como carregar-se de qualquer temperatura, ou seja, mescla os sentidos da visão e tato.

A seguir, há a substituição de “historieta” por “estorieta”, no mesmo trecho “Agora, ponha-se em exame frio a historieta”, que passou a “Agora, ponha-se em frio exame a estorieta”. Isso se justifica pela apresentação não só no título da coletânea *Tutaméia (Terceiras estórias)*, mas também no decorrer do prefácio, quando Rosa distingue História e *estória*. De acordo com Martins (2020, p. 209), são os “tipos de narração: científica (História) e fictícia, popular (*estória*)”. Além do mais, o sufixo -eta dá a ideia de diminutivo, e aqui pode-se perceber “estorieta” como uma pequena *estória* dentro de uma *estória* grande, escrita por Rosa.

Caracterizando “estorieta”, a alteração de “sagrada” para “sangrada”, no trecho “historieta, sagrada de todo burlesco”, que se tornou “estorieta, sangrada de todo burlesco”, está além do nível fonológico e sonoro, pela inclusão da nasal /n/, já que o sentido também muda. Enquanto “sagrada” relaciona-se à religião e às coisas santas, “sangrada” refere-se a uma ferida. Portanto, por um lado, a “historieta sagrada” tem o caráter santo e imaculado, já a “estorieta sangrada” é a narrativa ficcional desgastada, que perdeu a força pelo uso excessivo. Ao escrever nesse “frio exame”, são permitidas novas leituras e interpretações da estorieta, tal como defende Rosa durante sua obra e, na sequência, ao denunciar “a goma-arábica ou círculo-de-gis-de-prender-peru”.

Outra modificação aparentemente superficial, mas detalhista, é a troca de “puro” pelo “a” craseado “à”, no trecho “fórmula à Kafka”. Na primeira construção, a palavra “puro” pode se referir a algo completo ou transparente. Por outro lado, a utilização do “a” craseado (“à”) subentende a locução prepositiva “à moda de”, que busca seguir os costumes, o estilo e as maneiras de Kafka. O sentido deixa de ser a comparação total a Kafka e passa a remeter a uma aproximação.

Ainda sobre Kafka, há a substituição de “kafkiano” por “kafkaesco”, no trecho “romance kafkaesco”. De acordo com Lapa (1984, p. 93), “é nos sufixos que a descarga das paixões se dá com maior energia. Os sentimentos que vulgarmente agitam a nossa alma e que se resumem, afinal, no amor e na aversão que manifestamos de ordinário pelas coisas e pelas pessoas, refletem-se perfeitamente nos sufixos”. O sufixo “-iano” indica um sentido de origem ou estilo, enquanto “-esco” se reveste de subjetividade e afetividade. Ao optar pelo termo “kafkaesco”, Rosa demonstra a afetividade e o julgamento pela obra de Kafka.

Na sequência, há a substituição de “que não foi escrito” por “por ora ainda não escrito”, no qual o escritor troca a oração subordinada adjetiva por um adjetivo, diminuindo a quantidade de orações dentro do período. De acordo com Melo (1976, p. 188), “sem dúvida, um período

cheio de *ques* fica muito pesado, dá logo a impressão de que o escritor [...] não tira [a língua] do coloquialismo, tantas vezes descabido e, por isso, estilisticamente defeituoso. Lembre-se [...] que se pode evitar a oração relativa por um adjetivo”. Além disso, a inclusão de “por ora” mostra que ainda há a possibilidade de se escrever o romance, ao contrário da indicação da ideia fechada e finalizada, do primeiro caso, graças ao verbo no pretérito perfeito “foi”.

Outra alteração de sentido se deu pela substituição de “igual” por “análogo”, no trecho “de análogo pathos”. Enquanto “igual” se refere a algo que não apresenta diferença, podendo se comparar sem distinção, “análogo” é uma coisa semelhante, que pode ser comparado nas funções, mas com formas e origem diferentes, corroborando o que o autor coloca como romance kafkaesco. Na sequência, a troca de “sentido” por “pathos”, no trecho “De igual sentido” que se torna “De análogo pathos”, ganha um significado mais específico, remetendo à Poética e à Retórica de Aristóteles (2008, p. 21), que define “pathos” como “o ato destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero”. Enquanto “sentido” carrega um significado mais neutro, “pathos” revela a temática da obra de Kafka.

O livro mais conhecido de Kafka é *A metamorfose* (1976), cuja primeira edição foi publicada no ano de 1915. O enredo narra a história de Gregório Samsa, que um dia despertou metamorfoseado em um inseto asqueroso – aparentemente uma barata – e se prende no próprio quarto. Logo, o “pathos” de que trata Rosa, citando Kafka, remete ao sofrimento enfrentado pelo personagem.

Em Aristóteles (2008), o “ethos” aparece como pilar fundamental da Poética e da Retórica, servindo como forma de convencer o público. Se, por um lado, o “pathos” se refere às emoções ou sentimentos, o “ethos” remete à ética e ao caráter. De acordo com Aristóteles (2008, p. 67), “*ethos* tanto parece significar uma das *dramatis personae* como o caráter de uma personagem”. Por já ter selecionado a palavra “pathos”, Rosa excluiu a expressão “ethos”, já que o que buscava não era o caráter e a ética de Kafka, mas os sentimentos próximos à temática do escritor. Essa alteração pode ser vista na exclusão do trecho “talvez de ethos ainda mais kafkiano”, que passa a estar ausente na versão de 1967.

Em Aristóteles (2008), a tríade da Retórica é composta por pathos, ethos e logos. Apesar de o último conceito estar ausente no trecho aqui analisado, sabemos que se encontra durante toda a obra de Rosa, que se preocupa com a forma como o discurso está sendo elaborado, ou seja, a lógica das palavras. Traduzido da expressão em grego, *logos* pode adquirir o sentido de palavra, discurso, verbo, linguagem, ou seja, aquilo que é dito racionalmente. O termo era utilizado não só pela filosofia grega antiga, mas nas principais religiões monoteístas contemporâneas, como o judaísmo helenístico – como a força que permeia o Universo –, o

islamismo sunita – a busca pela intimidade com Alá – e o cristianismo – o próprio Jesus Cristo, que encarnou na Terra (TORRES, 2016). Brown (1965, p. 429) explica como o apóstolo São João utilizou recursos intertextuais para se comunicar tanto com os gregos quanto com os judeus, a fim de demonstrar quem era Jesus Cristo:

Mesmo o primeiro verso contém o termo Verbo ou logos, que significava, para um judeu, a autoexpressão de Deus e, para um grego, a impessoal realidade racional. Os leitores seriam inclinados a inserir aí a sua própria compreensão do Verbo. Mas o autor prosseguiu para levá-los à sua compreensão do Verbo ou *logos* como Deus em Sua atividade pessoal, criativa e redentora (BROWN, 1965, p. 429)

Dentro da vertente sunita da religião islâmica, o *logos* também adquire o significado do discurso revelado, mas diferente da linguagem humana. Para Schuon (2006, p. 83),

para poder compreender o sentido do Alcorão como sacramento, há que saber que ele é o protótipo incriado do dom da palavra, que é a eterna Palavra de Allah (*kalamu-Llah*), e que o homem e Allah se encontram no discurso revelado, no logos que tomou forma diferenciada da linguagem humana a fim de que o homem, por meio desta linguagem, reencontre a Palavra indiferenciada e salvadora do Eterno.

O interesse precoce de Rosa pelo *logos* e pela filologia não apenas é silenciado aqui, mas aponta para seu fazer poético, suas vivências pelo mundo e a característica metafísica e transcendental que permeia seus textos. Portanto, o conceito se encontra durante todo o texto, ainda que seu significante não apareça.

Outra exclusão é a do trecho “com seu fatalismo oriental ou masoquismo eslavizante”, ainda se referindo ao escritor Kafka, nascido no Império Austro-Húngaro, atual República Tcheca, um país na Europa Oriental, com forte grupo étnico eslavo. A palavra “fatalismo” refere-se a uma doutrina filosófica determinista segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino. Nas palavras do psicólogo Martin-Baró (2017, p. 175), o fatalismo se define como os “comportamentos de conformismo e resignação diante de qualquer circunstância”. Por sua vez, a palavra “masoquismo” remete à atitude de uma pessoa que busca o sofrimento ou a humilhação e, conforme Godoi e Gomide (2013, p. 418) “visa o sofrimento de si próprio, independente de quem o pratica, sendo ele capaz de oferecer recursos para que a dor seja alcançada”. Ao subtrair o trecho “com seu fatalismo oriental ou masoquismo eslavizante”, Rosa encerra o assunto acerca de Kafka, deixando de apresentar juízos sobre a cultura de um povo. No lugar, inclui “balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia”.

O gerúndio “balizando” indica a demarcação ou a divisa que assinala um território, sendo que a expressão “posição-limite”, emprestada das ciências exatas, define a tangência ou a intersecção de duas funções em um gráfico. O autor adiciona “irrealidade existencial”, que remete ao questionamento acerca da existência das coisas irreais, e “estática angústia”, que

relaciona um conceito físico newtoniano (estática) e estuda o equilíbrio das forças na mecânica, fazendo com que um corpo fique parado em inércia, e um conceito psicológico e filosófico (angústia), remetendo a um estado de ansiedade, inquietude, sofrimento e tormento. O escritor empresta definições das ciências exatas e dos sentimentos humanos, evidenciando minuciosa pesquisa ao selecionar as palavras.

O sentimento da “estática angústia” é relacionado por Rosa à linguagem, como visto no trecho “e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru”. A “goma-arábica” serve como uma espécie de espessante e estabilizante de alimentos, colas e tintas, aqui servindo para a linguagem, que é denunciada como estática, “colada”, sem movimento. Ao denunciar a goma arábica da língua cotidiana, o autor fala das suas criações que fogem do usual e corrente, sedimentadas pelo uso, chamando a atenção para a busca de novas formas, mobilizando redes de significados. Para Ataíde (2008, p. 155):

Rosa compara a relação entre humano e linguagem com o ‘círculo-de-gis-de-prender-peru’: um simples círculo riscado a giz no chão em torno do animal, que não se atreve a ultrapassá-lo. O indivíduo humano, assim como acontece ao peru, estaria sempre na iminência da liberdade, mas recuará quase sempre diante de limites frágeis, passados de geração a geração: os condicionamentos da cultura, o repertório de pequenas (e grandes) verdades que regem o seu cotidiano e que terminam por construir a ele mesmo, ora mais, ora menos advertidamente.

Ao adicionar a sequência “e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru”, Rosa cria parênteses no texto para discorrer a respeito da relação do homem com a linguagem, que serve para estabilizar e delimitar a experiência do ser humano. Esse círculo também limita a linguagem, pois o peru não se atreve a ultrapassar, mesmo as demarcações sendo frágeis como um risco no chão. Por outro lado, o escritor defende que isso pode ser denunciado e ultrapassado, inclusive pela grafia incorreta da palavra “gis”, que aparece como “gis”.

Como se conhece o domínio do escritor sobre diversas línguas, é possível que tenha se baseado no grego antigo, assim como na mitologia. Com a grafia γης, literalmente traduzida como “gis”, a palavra remete à deusa da terra, Gaia ou Geia. Apesar de uma postura protetora e maternal, a personagem mitológica também impõe limites não só aos humanos, mas aos outros deuses do Olimpo (DANIELS, 2015). Em uma relação intertextual, o peru está restrito às divisas do chão e da terra, de Gaia.

Há, também, uma intertextualidade com o conto “João Porém, o criador de perus”, presente em *Tutaméia (Terceiras estórias)* (ROSA, 2017, p. 101-103). Na narrativa, o protagonista fica órfão e dedica-se inteiramente ao cuidado do terreno e à criação dos perus herdados. Por inveja, os vizinhos inventam que uma moça estaria interessada no rapaz. Iludido,

ele apaixonou-se pela ideia da inexistente namorada, mas não pode encontrar-se com ela por estar preso aos perus. No caso do trecho de “Aletria e hermenêutica”, é o peru que está preso no círculo de giz. Também em uma limitação frágil está o cidadão no trecho “cidadão que viajava num bonde”, que passou a “cidadão que viajava de bonde”, a palavra “num” subentende a preposição “em” juntamente com o artigo indefinido “um”, já a opção por “de” dispensa o uso do artigo. A preposição “em” na junção com “um”, formando “num”, sugere a ideia de cenário, enquanto “de” mostra meio ou modo.

Assim, a substituição de “num” por “de” tem por objetivo chamar a atenção para o bonde como meio de transporte, pois o passageiro, embora viajando só, não sabia com quem trocar de lugar. A troca de preposição também ocorre no trecho “debaixo de goteira”, que na primeira versão aparecia como “embaixo de uma goteira”, com a omissão do artigo indefinido. Percebemos o processo de criação como um processo de descobertas, agregações e sintonias que vão sendo testadas quando o texto vai tomando forma.

A substituição de “tivesse” por “estivesse” mantém a flexão no pretérito imperfeito do modo subjuntivo no trecho “como estivesse justo sentado”. Enquanto “tivesse” se refere ao verbo “ter”, “estivesse” se refere a “estar”. Assim, “tivesse sentado” indica um verbo auxiliar “ter” junto com um particípio “sentado”, mostrando uma ação. A expressão “estivesse sentado” se relaciona com um verbo de ligação e um predicativo do sujeito ou adjetivo. Portanto, o sentido muda, enquanto o primeiro indica uma ação, o segundo, um estado, pois o passageiro continuou no mesmo banco, demonstrando falta de atitude e estado de inércia. Ao fazer essa alteração, Rosa mostra preferência por indicar uma situação parada, em prol de um movimento, relacionando com o que anteriormente havia escrito acerca da “estática angústia”.

Ainda acerca disso, há a inversão de “justo sentado”, que na primeira versão aparecia como “sentado justo”, no trecho “e como se tivesse sentado justo embaixo de uma goteira”, que se tornou “e como estivesse justo sentado debaixo de goteira”. Essa alteração faz com que se enfatizasse o adjunto adverbial de modo “justo”, e não mais o particípio. Na sequência, há a substituição do advérbio de lugar “embaixo” pelo também advérbio “debaixo”, em “sentado debaixo de goteira”. Essas duas palavras são sinônimas, ou seja, carregam o mesmo sentido, porém, comparando “debaixo” e “embaixo”, a segunda opção carrega aliteração por sugestão, pelas oclusivas /d/ e /b/, o que combina com o contexto “estivesse justo sentado debaixo de goteira”, que também traz as plosivas em /t/.

Há a inversão da ordem direta em “perguntou-lhe o condutor”, que anteriormente era “o condutor lhe aconselhou”. Ao pospor o sujeito ao verbo, Rosa privilegia a ação verbal. Ainda acerca do verbo, há a substituição de “aconselhou” por “perguntou”. Enquanto “aconselhou”

carrega um sentido de orientar e indicar uma solução, “perguntou” refere-se a interrogar. Por apresentar uma resposta na sequência, Rosa optou pelo verbo “perguntou”, que requisitou a adição de “por que”, no trecho “perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar”.

Substitui-se o verbo na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do subjuntivo “trocasse” pelo da terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo “trocava”, no trecho “o condutor lhe aconselhou que trocasse de lugar” que se tornou “perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar”. Enquanto o subjuntivo se refere à possibilidade e à incerteza, o pretérito imperfeito do indicativo se relaciona com o discurso indireto livre e, “no português do Brasil, o imperfeito pode até adquirir um curioso significado de negação e dúvida”, como um “tempo da simpatia” (LAPA, 1984, p. 208). Ao optar por “trocava” em prol de “trocasse”, Rosa gera mais empatia entre o condutor e o passageiro.

Então, há a exclusão da palavra “indefeso” e a inclusão de “inerte” e “humano”, no trecho “ao que, inerte, indefeso, ele retrucou” que se tornou “ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu”. Como “indefeso” e “inerte” são sinônimos, o escritor optou pelo segundo vocábulo, já que criaria uma assonância nasal com a sequência de adjetivos “inerte, humano, inerte”, além de se diferenciar apenas por um fonema de “inerte”. Essa alteração mostra como Rosa trabalha com as minúcias das palavras e se preocupa com a sonoridade e a impressão produzida. Essa sequência gera um efeito expressivo, sugerindo, pelas palavras selecionadas, a ideia que o autor pretende estabelecer.

Apesar de sinônimos, na substituição de “retrucou” por “respondeu”, o escritor prefere uma reação neutra, já que “retrucou” carrega um sentido de refutar de forma imediata e, às vezes, agressiva, enquanto “respondeu” é mais neutro. A posição das reticências também mudou, pois na primeira versão está no final do período “trocar com quem?”, enquanto na segunda está logo após o verbo “trocar... com quem?”. Essa re colocação gera um efeito de suspense e reproduz a pausa na fala do personagem.

#### 4.5 TELÉGRAFO-SEM-FIO

##### Risada e meia

*Um rapaz procura explicar ao amigo o que é o telégrafo sem fio: - “Imagine um cachorro basset, tão comprido, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em São Paulo. Se se belisca a ponta do rabo, em São Paulo, a cabeça late, no Rio...”*

- “Isso é que é o telégrafo sem fio?”

- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem fio é a mesma coisa..., mas sem o cachorro...”

##### Aletria e hermenêutica

*A maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio:*

— “Imagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”

— “E é isso o telégrafo-sem-fio?”

— “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.”

Percebemos a adição, na segunda versão, de “A maneira de”, o que chama a atenção para o sujeito em definir o que é um telégrafo sem fio, utilizando a metáfora de um cachorro basset. Outro fator que chama a atenção é a inclusão do hífen na segunda versão, “telégrafo-sem-fio”. Como o autor é conhecido por trabalhar com excelência o visual das palavras, isso remete ao próprio fio de que trata o trecho, ou seja, o hífen seria o fio, em sua forma visual. A temática da sinonímia é muito estudada pela Estilística, como ocorre na troca de “rapaz” por “sujeito”, de modo que importa saber escolher a palavra que, por uma particularidade, mais se ajusta ao pensamento e ao contexto. Enquanto “rapaz” traz a carga de um homem jovem, o uso de “sujeito” amplia as possibilidades de significação, podendo ser considerado um hiperônimo.

A exclusão do objeto indireto “ao amigo”, na segunda versão, demonstra a intenção do autor de ampliar a articulação das ideias, pois o personagem poderia estar explicando a qualquer pessoa, e não somente a alguém próximo e familiar, como um amigo. Há também a quebra do parágrafo e, conseqüentemente, a inclusão de um novo, no início do discurso direto, o que se pode justificar pela limitação da página do jornal, que exige uma quantidade máxima de linhas a serem cumpridas. Pensando sob a perspectiva de Rosa, deixar para o parágrafo subsequente uma fala do personagem demonstra maior pausa no momento da leitura, o que já acontece devido à pontuação (dois pontos, travessão e aspas) e é fortalecido pela quebra do parágrafo.

Na fala do personagem, na primeira versão, há a repetição de “tão comprido”, no trecho “Imagine um cachorro basset, tão comprido, tão comprido”, que produz um efeito de intensidade, comum à linguagem familiar e aproveitada pela literatura, servindo como recurso estilístico para exprimir uma grande quantidade. Além do mais, a palavra em dobro evidencia a energia psíquica, não só em intensidade, mas também em mistério. Na versão de 1967, a exclusão da repetição diminui a afetividade e deixa a fala mais objetiva e direta.

Uma alteração significativa é a substituição de “São Paulo” por “Minas”, o que pode se justificar pela experiência pessoal de Rosa e, portanto, está repleta de afetividade e subjetividade. Nascido em Cordisburgo, no interior mineiro, o autor faleceu no Rio de Janeiro, após uma vida de viagens pelo Brasil e pelo mundo. O termo “Minas” carrega a visão do autor sobre a distância e, conseqüentemente, a saudade, que pode ser amenizada pelos meios de comunicação, como o telégrafo.

Segundo Monteiro (2005), o plano da expressão na Estilística mostra como o ser humano não é somente intelecto, mas emoção, de modo que os significados das palavras devem emoldurar-se numa aura de afetividade. Como a posição dos advérbios ou locuções adverbiais pode ser bastante variável, a locução “no Rio” mudou de lugar, na segunda versão, não estando mais ao final do período, mas deslocada entre sujeito e verbo, o que evidencia a localidade em

prol da ação de latir. O verbo “late” no trecho “A cabeça late, no Rio”, tornou-se locução verbal “pega a latir”<sup>11</sup> na segunda versão, ou seja, um verbo auxiliar seguido de um verbo principal, gerando uma sensação de continuidade e dinamismo.

Na resposta do segundo personagem, percebemos a inclusão da conjunção aditiva “e” no início, no trecho “Isso é que é o telégrafo sem fio?” que se tornou “E é isso o telégrafo-sem-fio?”. Graças a essa adição, o efeito de sentido gerado é de empatia e de continuidade de pensamento entre os personagens. Outra alteração é a exclusão da repetição do verbo “é” e da conjunção subordinativa “que”. Como o período se tornou simples, não há a necessidade da conjunção, e nem do recurso da repetição, que é usado para dar ênfase. O período simples e curto tem mais a ver com a simplicidade didática, a espontaneidade das emoções e a vivacidade dos diálogos, em contraste com o período composto.

Na última fala do trecho analisado, há a adição de “corpo do”, no trecho “O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro”, que serve para tornar a exposição mais visual e fácil de ser compreendida. Assim, evidencia-se a intenção de Rosa de ser didático, comparando o corpo do cachorro, que liga a ponta do rabo à cabeça, ao telégrafo, ou seja, o fio do telégrafo seria o corpo do cachorro, e o telégrafo seria o cachorro sem o corpo. A última diferença notada esses dois trechos é a exclusão das reticências finais na segunda versão, gerando um efeito de sentido de raciocínio completo.

#### 4.6 FACA SEM LÂMINA

Risada e meia

*Já por aí quase chegamos ao nada residual, por uma série de operações subtrativas, como nesta outra, que é uma definição por extração:*

*“O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tira o cabo...”.*

Aletria e hermenêutica

*Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por sequência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição “por extração” —*

*“O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...”.*

Neste curto trecho, percebemos alterações significativas que permitem vislumbrar aspectos do percurso criador de Guimarães Rosa. A primeira palavra foi excluída na segunda versão, pois o advérbio de tempo “já” gera um sentido de ação passada, concordando com o verbo “chegamos”, em sequência. Ao mudar o tempo verbal para o futuro, com “vai-se chegar”, o advérbio deixa de ser necessário, pois enquanto “chegamos” é a flexão no presente e no pretérito perfeito, demandando outro indicador temporal, o verbo auxiliar “vai” indica o futuro.

<sup>11</sup> De acordo com Sigiliano (2008, p. 59), no português brasileiro, diante da polissemia do verbo *pegar*, uma das possibilidades de uso é como forma nominal, indicando o sentido de começo de uma ação repentina. Nas palavras de Alcântara (2009, p. 71), esse uso como “verbo auxiliar quando usado com a preposição a mais o infinitivo de outro verbo, dando ideia de início ou insistência de ação. Neste caso, trata-se de um aspecto incoativo”.

O sujeito deixa de ser elíptico na primeira pessoa do plural “chegamos” e passa a ser indeterminado, no trecho “vai-se chegar perto”. Desse modo, a proximidade entre narrador e leitor se enfraquece, além de não se reconhecer o sujeito do verbo. Outra modificação em torno da troca dos verbos é a exclusão do advérbio “quase”. O verbo no presente do indicativo “chegamos” necessita do advérbio “quase” para indicar a incerteza, enquanto o futuro já carrega esse sentido. Na segunda versão, há a inclusão de “perto”, que dá uma noção de proximidade, e não de incerteza, como provocada pelo “quase”. Ao substituir “tira” por “tirou”, em “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo”, o verbo deixa de estar no presente do indicativo, e traduz uma ação passada e completa, pois o conceito de “nada” estaria finalizado.

Adicional eliminação é a do artigo indefinido “uma” na segunda versão, no trecho “por uma série de operações subtrativas”, que se torna “por sequência de operações subtrativas”, em que Rosa torna a ideia menos imprecisa. A última exclusão é a da conjunção explicativa “como”, cuja função é exemplificar, no trecho “como nesta outra”. A construção sem o uso da conjunção sugere que a definição por extração não é somente um exemplo, mas busca chegar perto do “nada residual”. A adversativa “porém”, no trecho “Por aqui, porém, vai-se chegar,” evidencia um contraste entre as ideias, no caso com o que já foi apresentado até então pela segunda versão do texto, que seria a impossibilidade de se acessar o “nada”.

Na substituição de “série” por “sequência” em “por sequência de operações subtrativas”, há uma relação de sinonímia. Enquanto “série” é uma classe ou categoria, com determinada quantidade sucessiva e organizada, “sequência” posiciona-se como a continuidade ao já iniciado, vindo do verbo “seguir”. A seleção de “sequência” no lugar de “série” evidencia a preocupação de Rosa em construir um recurso coesivo para seu texto. Outra troca ocorre logo no início, em que “aí” muda para “aqui”, nos trechos “Já por aí” que se torna “Por aqui”. Apesar de manterem a classe gramatical, a posição do enunciador evidencia-se com clareza, por conta da dêixis espacial. Ao selecionar o advérbio “aqui”, a subjetividade dêitica gera maior afetividade ao texto, com o posicionamento e a aproximação do sujeito.

Da enunciação, no trecho “por extração: ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tira o cabo...’”, que se tornou “‘por extração’ – ‘O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...’”, o uso das aspas chama a atenção não só por caracterizar a definição “por extração”, como também por fazer isso de modo novo e até irônico. Como a intenção deste prefácio é surpreender o leitor ao discorrer sobre as maneiras de acessar o vazio, Rosa criou essa definição paradoxal, e por isso o uso das aspas. Na sequência, ao excluir os dois pontos e adicionar o travessão, reproduz-se um discurso direto ou uma citação, além de gerar um distanciamento, como se houvesse um silêncio ou uma pausa mais prolongada do que a promovida pelos dois

pontos. Ao contrário do efeito do travessão, a criação de um parágrafo separado faz com que o texto se torne mais conciso e direto, sem alterar o sentido.

#### 4.7 ELIMINAÇÃO PARCIAL

##### Risada e meia

*E com isso está-se na poesia colhendo imagens de eliminação parcial, como, exemplo à mão, as estrêlas no “Soir Religieux”<sup>12</sup> de Verhaeren:*

*“Semblent les feux de grands vierges, tenus en main, Dont on n’aperçoit pas monter la tige immense”<sup>13</sup>*

*Ou total, como nesta “adivinha”, que uma menina no sertão recentemente me ensinou:*

*- “O que é que é, que é melhor do que Deus, pior do que o Diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?” ... – Resposta: “É nada”.*

*Ou seriada, como nos “Dix petits négrillons” ou nos versos de Apporelly, citados de memória:*

*“As minhas ceroulas novas,  
Ceroulas das mais modernas,  
Que não têm cós, não têm cadarços  
Não têm botões e não têm pernas...”*

##### Aletria e hermenêutica

*E com isso está-se de volta à poesia, colhendo imagens de eliminação parcial, como, exemplo à mão, as estrelas, que no “Soir Religieux” de Verhaeren:*

*“Semblent les feux de grands cierges, tenus en main Dont on n’aperçoit pas monter la tige immense”<sup>14</sup>.*

*Ou total, como nesta “adivinha”, que propunha uma menina do sertão. — “O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?” Resposta: — “É nada.”*

*Ou seriada, como na universal estória dos “Dez pretinhos” (“Seven little Indians ou “Ten little Nigger boys”; “Dix petits négrillons”; “Zwölf kleine Neger”)<sup>1</sup> ou na quadra de Apporelly, citada de memória:*

*“As minhas ceroulas novas,  
ceroulas das mais modernas,  
não têm cós, não têm cadarços,  
não têm botões e não têm pernas.”*

A primeira alteração ao comparar os trechos das duas versões é a substituição de “na” por “de volta à”, em “está-se de volta à poesia”. Enquanto a junção da preposição “em” e o artigo definido “a” remetem a um lugar onde já se estava, a seleção por “de volta à” mostra que uma vez se esteve na poesia, isso foi interrompido e então retomado. Na sequência, há a inclusão do pronome relativo “que”, no trecho “que no ‘Soir Religieux’”, referindo-se às estrelas e à citação do poema acerca do fogo das grandes velas – os astros luminosos. É sugestiva a correção que Rosa faz na segunda versão, observando que Verhaeren, no poema “Soir Religieux” havia escrito “cierges”, e não “vierges”, o que muda o sentido de “virgens” para “velas”, fazendo mais sentido com as estrelas. Se a metáfora mantivesse “vierges”, o sentido mudaria para a pureza intocável das estrelas. Ao citar o poema, Rosa evidencia não só uma intertextualidade explícita, mas o domínio da língua francesa e um conhecimento erudito.

Há a exclusão do advérbio “recentemente” e do pronome pessoal “me”, no trecho “uma menina no sertão recentemente me ensinou”. Considerando a diferença de 13 anos entre as versões, o relato deixou de ser recente e passou a ser mais distante. Para também se afastar, o escritor opta por omitir o dêitico “me”, que presume a posição do enunciador. A dêixis deixa

<sup>12</sup> Noite religiosa (Tradução nossa).

<sup>13</sup> “Como o fogo das grandes virgens, mantido nas mãos,  
A imensa vara da qual não vemos subir.” (Tradução nossa)

<sup>14</sup> “Como o fogo das grandes velas, mantido nas mãos,  
A imensa vara da qual não vemos subir” (Tradução nossa)

de ser tão evidente na segunda versão. A mudança no tempo verbal se evidencia na substituição de “ensinou” por “propunha”. Enquanto o primeiro está no pretérito perfeito, como uma ação pontual e determinada, o segundo está no pretérito imperfeito, que é contínuo e mostra um costume passado e que deixou de ser praticado. Apesar de sinônimos, “ensinou” tem a relação de lecionar, mostrar com precisão, enquanto “propunha” significa uma proposta, uma exposição ou sugestão, sendo menos categórico.

No trecho “uma menina no sertão recentemente me ensinou”, que passou a ser “propunha uma menina do sertão”, há a alteração na ordem da frase, que deixa de ser direta, e o sujeito simples “uma menina do sertão” passa a estar posposto ao verbo. Rosa, na primeira versão, optou por colocar em evidência o responsável pela ação, no caso, “a menina do sertão”, enquanto na segunda evidenciou a ação de propor. Também, a substituição da preposição “em” por “de”, na aglutinação com o artigo definido “o” (“no), no trecho “uma menina no sertão”, que se tornou “uma menina do sertão”, faz com que o adjunto adverbial de lugar “no sertão” passe a adjunto adnominal de “menina”, caracterizando o substantivo “menina” e funcionando como locução adjetiva.

Enquanto na primeira versão o autor se refere aos “Dix petits négrillons”, em francês, no trecho “Ou seriada, como nos ‘Dix petits négrillons’”, concordando também com a citação de Verhaeren, na segunda é incluída a expressão “universal *estória*”, concordando com as versões em outras línguas: português (“Dez negrinhos”), inglês (“Seven little Indians” “Ten little Nigger Boys”), francês (“Dix petits négrillons”) e alemão (“Zwölf kleine Neger”). O autor demonstra novamente o domínio de expressões de outros idiomas e o aproveitamento desse conhecimento na construção de seus textos, bem como a intertextualidade.

Essa intertextualidade explícita trata de um conhecido poema infantil, muitas vezes adaptado em forma de música e publicado em diversas línguas ao redor do mundo, tal como expresso por Rosa, ao trazer os títulos em inglês, francês e alemão. Como poema possui diferentes versões, consideramos a versão em inglês, do ano de 1939, no Reino Unido, feita por Agatha Christie, conhecida pela vasta obra literária, no livro *Ten little niggers*, por ser contemporânea à presença de Rosa no território europeu. Esse trecho no texto roseano não mostra necessariamente a leitura de Christie, mas uma possibilidade, pois o conhecimento de mundo pode ter inspirado a escritora a também fazer uma intertextualidade com o poema.

Apesar de funcionarem como sinônimos, o autor substituiu “versos” por “quadra”, e por consequência a concordância do adjetivo “citados”, que passa a ser “citada”, no trecho “nos versos de Aporelly, citados de memória”, que se tornou “na quadra de Aporelly, citada de memória”. A palavra “versos” é mais abrangente, compreendendo também os demais formatos

de poema, enquanto “quadra” é mais específico, significando somente os quatro versos, ou seja, funciona como hipônimo de “versos”. Outro fator importante é a correção do nome do escritor Apporelly, que anteriormente estava escrito com apenas um P, como “Aporelly”. Isso mostra como Rosa voltava aos seus textos, a fim de corrigir possíveis falhas.

#### 4.8 GIRAFA

##### Risada e meia

*A nada, ao nada privativo, aquele outro precisou de reduzir a girafa: Pois êsse bicho aí... não existe!...”*  
 – como solução para referir o excesso de existência dela, existência sobre o comum, que o estarrecia. Da mesma nihilificação enfática se valeu Rilke, mas para trazer de certa maneira ao real um ser fabuloso no comêço de um dos “Sonetos a Orfeu”, dizendo do unicórnio: “Oh, êste é o animal que não existe...”.

##### Aletria e hermenêutica

*Ao passo que a nada, ao “nada privativo”, teve aquele outro, anti-poeta, de reduzir a girafa, que passava da marca: — “Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...” — como recurso para sutillar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável. Dissesse tal: — Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há...*

*Ora, porém, a idêntica nihilificação enfática recorre Rilke, trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexcede — o Licorne:*

*“Oh, este é o animal que não existe...”*

Ao compararmos as versões, no início da segunda há a inclusão da locução conjuntiva “ao passo que”, que funciona para indicar proporção dos acontecimentos e se relaciona com o que foi apresentado anteriormente no texto acerca dos vazios. O nada privativo, que foi levado a privar-se de algo, pode ocorrer ao mesmo tempo que os buracos de que o texto falava até então. Ao repetir a palavra “nada” e na segunda vez acompanhá-la do artigo definido (“o”) e adjetivo “privativo”, o autor concretiza um conceito abstrato, que deixa de ser pronome indefinido e se torna substantivo. Essa construção “a nada, ao nada privativo”, além de trazer uma derivação imprópria, também aproxima o leitor da temática do texto: os modos de acessar o nada, e uma das formas é pela substantivação do pronome indefinido. Enquanto pronome indefinido, “nada” estaria igualmente indefinido, mas adquire existência e definição ao se tornar substantivo, como resultado da determinação estabelecida pelo artigo. Isso também é favorecido pela inclusão das aspas, na segunda versão, em “nada privativo”.

No mesmo período, aparece a inclusão do verbo “teve”, que apresenta o personagem, em “teve aquele outro”, ao mesmo tempo em que há a exclusão do verbo “precisou”, em “aquele outro precisou”. Tal atitude mostra somente a ação e a existência do indivíduo, sem a necessidade de reduzir a girafa ou então determinar com exatidão seu conceito. Desse modo, a tentativa de reduzir a girafa caberia apenas a um “anti-poeta”, uma palavra também incluída na segunda versão, entre vírgulas. Essa derivação prefixal utiliza o prefixo de oposição “anti” com o substantivo “poeta” e funciona como aposto do pronome “outro”.

Há a adição da oração subordinada adjetiva explicativa “que passava da marca”, referindo-se à girafa. O autor define as características da girafa, extremamente alta, além da medida padrão. Logo, o corpo grande da girafa chamou a atenção e espantou o enunciador, que na sequência profere “você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe”. A fala na primeira versão não contém a interrogativa, mas somente uma afirmação: “Pois esse bicho aí... não existe”. Ao interrogar, espera-se por uma resposta, sendo uma forma de estabelecer contato.

No trecho “como recurso para sutilizar o excesso de existência dela”, que anteriormente era “como solução para referir o excesso de existência dela”, há a substituição de “solução” por “recurso”, que funcionam como sinônimos, mas têm cargas individuais. Enquanto “solução” remete à resolução de um problema ou dificuldade, como uma resposta certa, concluindo o desfecho, “recurso” é um instrumento ou caminho para vencer uma dificuldade. A opção pela palavra “recurso” acaba a mais viável, já que não existe uma única forma de se aludir ao excesso de existência da girafa. Da mesma forma, a substituição de “referir” por “sutilizar” também é menos categórica, já que “referir” se relaciona com a menção, enquanto “sutilizar” é utilizar a leveza e a fluidez para amenizar. Além do mais, a opção por “sutilizar” faz com que a construção “sutilizar o excesso de existência” ganhe assonância em torno de sons sibilantes, prolongando a ideia e, portanto, a existência.

Na sequência, a oração subordinada adjetiva explicativa “que o estarecia”, no trecho “o comum, que o estarecia”, é excluída, e há a inclusão de “desimaginável”. Com essa alteração, o autor opta por omitir a reação espantosa do personagem diante da imagem da girafa, preferindo caracterizar a própria existência da girafa, que seria “desimaginável”. Esse é outro neologismo de Rosa, desta vez com uma derivação prefixal e sufixal, ou seja, com um prefixo e um sufixo convivendo simultaneamente, mas não interdependentes. Com o radical “imagin”, o mesmo de “imaginar” e “imagem”, o prefixo “des-” indica negação e “-ável” a possibilidade. Portanto, concluímos que “desimaginável” significa a impossibilidade de algo ser imaginado ou visualizado.

Então, há a inclusão de “dissesse tal: - Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há”. O verbo no subjuntivo indica a chance de se dizer a charada em sequência, que confunde o leitor e mostra que a existência da girafa é maior do que sua inexistência, devido à grande altura do animal. A dificuldade na leitura de “Isto é o-que-é que mais há, do que nem não há” é favorecida não só pela repetição dos verbos monossílabos tônicos “é” e “há”, mas também pela sequência de consoantes plosivas, ratificando a ideia da inexistência da girafa, uma vez que esse acúmulo dificulta a leitura natural da frase. Além disso, esses dois verbos

monossílabos tônicos são flexões do verbo “ser” e “haver”, respectivamente, reiterando o excesso de existência da girafa.

Outra adição é a das conjunções “ora, porém”. A conjunção coordenativa “ora” indica a sequência do discurso ou transição de pensamento; por outro lado, a conjunção “porém” mostra uma mudança de sentido, funcionando como adversativa. Ao incluir em conjunto essas duas conjunções, o autor dá sequência ao seu texto, por meio desses recursos coesivos, mostrando um contraste de ideias. Enquanto a primeira frase do trecho mostra um ser que existe na realidade – a girafa –, a segunda trataria de uma criatura mitológica: o Licorne.

A seguir, há a substituição de “mesma” por “idêntica”. Enquanto “mesma” indica que não mudou a niilificação, “idêntica” mostra que não é a mesma, mas uma muito parecida. A alteração dos neologismos “nihilificação” para “niilificação” evidencia a adequação de Rosa às normas ortográficas vigentes e, como esclarece Martins (2020, p. 353), o termo vem “do latim *nihil*, nada, + -ficar + ção”, significando “redução a nada, à inexistência”. Portanto, na primeira versão, o escritor utilizou um vocábulo mais próximo do original latino, adequando-o, na segunda versão, ao português moderno.

O autor também substitui “se valeu” por “recorre”, no trecho “niilificação enfática recorre Rilke”. Enquanto verbo pronominal, “se valeu” significa servir-se ou demonstrar valor; o termo “recorre” remete à recordação e ao exame minucioso, cabendo melhor à intenção de Rosa, que mostra que Rilke recordou e examinou essa niilificação enfática. Ao substituir “mas para trazer” por “trazendo”, Rosa deixa de opor as ideias e passa a mostrar um modo, por meio de uma oração adverbial reduzida de gerúndio, assim como um prolongamento e uma continuidade da ação. O sentido passa a mudar com a alteração dos verbos e a omissão da conjunção, deixando de expressar contraste de ideias para mostrar uma circunstância, propícia ao emprego da oração reduzida de gerúndio.

Há a substituição de “certa” por “forte”, no trecho “de forte maneira”, que deixa de lado o sentido incerto e passa a caracterizar a maneira como forte. Além disso, a locução adverbial de modo “de forte maneira” passa a ser colocada entre vírgulas, adequando-se aos preceitos normativos que predizem que um adjunto adverbial deve ser separado por vírgulas se intercalado entre a frase. Ainda, há a adição de “do imaginário”, no trecho “do imaginário ao real”, atestando a procedência do ser fantástico que passa à existência.

Acerca da intertextualidade com Rilke, há a exclusão de “no começo de um dos ‘Sonetos de Orfeu’, dizendo do unicórnio” e a adição de “que preexcede – o Licorne”. Rosa deixa de ser tão específico quanto à obra e à localização da citação, preferindo usar um neologismo “preexcede” e usar um sinônimo para tratar do unicórnio (“Licorne”). O verbo

“exceder” remete à superioridade ou à melhoria, enquanto o prefixo “pre-” indica algo anterior. Portanto, o verbo “preexcede” pode significar uma ação que anteriormente se sobrepõe como superior, no caso o Licorne. A substituição de “unicórnio” por “Licorne”, apesar de sinônimos, o segundo termo é menos conhecido e distante do leitor, parecendo, portanto, mais místico e misterioso, enquanto “unicórnio” está presente, inclusive, no imaginário infantil.

#### 4.9 DEFINIÇÃO DE CANO

##### Risada e meia

*Nesta definição de “cano”: - “É um buraco, com um pouco de chumbo em volta”... - fresca de impressionismo infantil, registra-se rasa desforra do lógico sobre o trivial de convenção. E na mesma linha se inclui a definição de “rede”: - “Uma porção de buracos, amarrados com barbantes”... - cujo paradoxo traduz o ponto de vista do peixe.*

##### Aletria e hermenêutica

*Dando, porém, passo atrás: nesta representação de “cano”: - “É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta...” - espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobre o cediço convencional.*

*Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede”: - “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” - cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe.*

No início do trecho da segunda versão, percebemos a inclusão de “Dando, porém, passo atrás”, como uma estratégia do autor para contrastar as ideias apresentadas até então, tanto pelo uso da conjunção adversativa “porém”, quanto pela expressão “Dando passo atrás”, cujo gerúndio é um importante recurso estilístico que indica um processo e um “colorido movimentado” (LAPA, 1984, p. 214). Ao adicionar o fragmento no começo do período, Rosa sugere um movimento contrário às ideias anteriores. Logo, neste trecho não se busca acessar o nada, mas acrescentar um material ao vazio representado pela palavra “buraco”.

Outra adição ao trecho é a das reticências após as definições de “cano” e “rede”, como se outras ideias fossem ser apresentadas, mas foram interrompidas. O emprego das reticências é um recurso estilístico de Rosa, favorecendo o ritmo de seus textos e a impressão que gera nos leitores, a quem caberia a tarefa de prosseguir o raciocínio iniciado pelo autor.

A substituição de “definição” por “representação” em “Nesta representação de ‘cano’”, apesar de sinônimas, as palavras carregam diferenças semânticas. Enquanto “definição” indica uma conceituação exata, estabelecendo descrições claras, “representação” é uma ideia ou uma imagem que se pode conceber a respeito de alguma coisa, sendo mais flexível e variável do que “definição”. Com essa alteração, o texto deixa de apresentar um conceito e passa a buscar uma visualização mais subjetiva do que seria o “cano”. Outra substituição que denota emotividade é de “pouco” por “pouquinho”, em “É um buraco com um pouquinho de chumbo em volta”. Essa inclusão do sufixo diminutivo enfatiza o tamanho do buraco, uma vez que, ao tratar da temática do vazio, quanto menos chumbo, maior o buraco do cano.

Outra substituição está nos trechos “fresca de impressionismo infantil” e “espiritada de verve em impressionismo”. O substantivo “impressionismo”, na primeira versão, se relaciona com as palavras “fresca” e “infantil”, enquanto na segunda a “espiritada de verve”, que significam respectivamente destemido ou enfurecido e com vitalidade ou vivacidade. Essas expressões podem se contrastar, considerando a inocência das crianças. Porém, se supusermos a coragem e a energia infantis, a seleção de “espiritada de verve” justifica-se pelo comum desconhecimento do significado dessas palavras, gerando surpresa, estranheza e admiração.

Da mesma forma ocorreu a seleção do substantivo “impressionismo”, que, além de remeter a uma noção vaga proporcionada pela impressão, também remonta ao estilo artístico do final do século XIX, que consistia na reprodução em pinturas da luminosidade, cor e sombra das paisagens, sem contornos muito nítidos, dando ideia de movimento. Nas palavras de Agostinho e Pino (2007, p. 121), “os impressionistas buscavam qualidades normalmente não observadas, qualidades de cores e luz que se referiam a um ponto no espaço, mas não distinguiam um objeto específico. As cores e a luz caracterizam um objeto, mas ele permanecia indistinto”. Portanto, essa imprecisão em torno do substantivo “impressionismo” também se justifica, considerando o movimento artístico.

A alteração de “registra-se” por “marque-se” evidencia uma preferência de Rosa pelo hiperônimo, uma vez que o verbo “registrar” carrega um sentido de inscrição em livros, ou seja, a assinalação por escrito, ou então a memorização ou o destaque de algo. Por outro lado, o verbo “marcar” é mais amplo, podendo indicar tanto a identificação com marcas, quanto chamar a atenção e deixar algo visível, abrangendo também o registro.

Na passagem de “desforra” para “forra”, em “marque-se rasa forra do lógico”, mostra como “uma das experiências morfológicas de Rosa consiste em suprimir o prefixo de alguns vocábulos, como um metaplasmo” (MARTINS, 2012, p. 157). De acordo com Martins (2020, p. 234) a palavra “forra”, em Rosa, indica o mesmo que “desforra”, aproximando-se da linguagem popular brasileira. O significado de desforra é a reparação da afronta, ou seja, uma recuperação ou compensação, e no trecho é o combate entre o lógico e o convencional.

Há a substituição de “trivial de convenção” por “cediço convencional”. Enquanto “trivial” significa ordinário e corriqueiro, “cediço” remete a algo ultrapassado, desagradável ou estragado. Essa caracterização do convencional deixa de ser algo comum para adquirir um sentido pejorativo. O uso do adjetivo “cediço” junto ao termo “convencional” gera um processo de aliteração da sibilante /s/, sugerindo um assobio, e favorece o realce dessas palavras, gerando harmonia sonora. A exclusão da preposição “de” faz com que a locução adjetiva “de

convenção” se torne o adjetivo “convencional”, impossibilitando a leitura dúbia da palavra “convenção” como um evento ou encontro de pessoas para a discussão de determinado tema.

A substituição da conjunção “e” por “mas” mostra como “a conjunção mas tem uma força de oposição e um transporte passional superior ao da partícula e” (LAPA, 1984, p. 279). Enquanto na frente do período a conjunção “e” sugere um toque de sensibilidade e síntese do que foi dito, como uma linguagem da alma e de intensidade afetiva, a conjunção “mas” posta à frente do período apresenta um caráter mais negativo e de firme oposição. Mesmo que a conjunção “e” possa funcionar com função adversativa, “mas” é ainda mais forte, o que inclusive justifica, na segunda versão, o início de um novo parágrafo.

A substituição de “linha” por “botada” mostra o trato detalhista de Rosa, que preferiu novamente surpreender o leitor, por meio da seleção lexical. A palavra “linha” é comum, sugerindo uma sequência no texto de Rosa, porém a escolha por “botada” demonstra como as palavras adquirem novos significados. De acordo com Martins (2020, p. 78) “botada”, em Rosa, tem uma carga espirituosa, como uma “vernaculização do francês *boutade*”, que significa “piada”, temática deste texto. Além do mais, a utilização da palavra “linha” poderia se confundir com o barbante, a seguir. O mesmo fenômeno ocorre na preferência por “puja” em lugar de “inclui”, que é mais conhecido, enquanto o primeiro significa “sobrealvar, sobressaltar-se”.

A substituição do plural “barbantes” pelo singular “barbante” mostra como os nomes no plural podem receber uma conotação particular, indicando um valor mais expressivo e amplificado. Ao passar o substantivo para o singular, Rosa mostra como os buracos a que se refere são amarrados por uma única linha de barbante, e não várias. A última alteração no trecho está na substituição de “traduz” por “traz-nos”, que, além da inclusão do enunciador, por meio do dêitico “nos”, e a conseqüente aproximação com o leitor, mostra a hiperonímia do verbo “trazer”, em lugar de “traduz”. Apesar de manterem a sonoridade e serem próximos foneticamente, enquanto “traduzir” remete a linguagens, o verbo “trazer” é mais amplo, podendo se referir a coisas mais concretas, e não somente a palavras.

#### 4.10 O AÇÚCAR

Risada e meia

*Já um esperto arabesco se traça na “explicação”:  
“O açúcar é um pózinho branco, que dá muito mau  
gôsto ao café, quando não se lho põe”... –  
patentemente aproveitável na engendra poética ou  
como artifício em construção filosófica, e dando*

*mesmo o ar de exegese de versos de Paul Valéry,  
que por exemplo poderiam ser assim:  
Blanche, semence, poussière,  
L’ombre du noir est amère  
Trempe de ton absence...<sup>15</sup>*

<sup>15</sup> Branco, semente, poeira,  
A sombra do escuro é amarga,

Encharcado em sua ausência...  
(Tradução nossa)

Aletria e hermenêutica

*Já esperto arabesco espirala-se na “explicação”:  
— “O açúcar é um pozinho branco, que dá muito  
mau gosto ao café, quando não se lho põe...” — apta  
à engendra poética ou para artifício-de-cálculo em  
especulação filosófica; e dando, nem mais nem*

*menos, o ar de exegese de versos de Paul Valéry...  
os quais, mal à la manière de, com perdão,  
poderiam, quem sabe, ser:  
Blanche semence, poussière,  
l'ombre du noir est amère  
trempée de ton absence...*

Neste trecho, a primeira alteração é a omissão do artigo indefinido, em “já um esperto arabesco”, transmitindo concisão e fazendo com que a segunda versão do texto fique mais precisa, direta e carregada de afetividade, por demonstrar o grau de superioridade e distanciamento do arabesco. Além disso, o substantivo “arabesco” pode tanto se referir aos costumes próprios dos povos árabes, quanto a ornamentos e desenhos, em formas geométricas próprias da arte islâmica (Figura 21):

**Figura 21 – Arabesco**



Fonte: IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Arabesco ao estilo Barroco. **História das Artes**, 2021. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/arabesco-barroco/>. Acesso em: 13 out. 2021.

Na substituição de “se traça” por “espirala-se”, no trecho “esperto arabesco espirala-se na explicação”, o autor aproveita a constituição das palavras que apresentam mais ou menos as mesmas letras para sugerir, fonicamente, as curvas dos arabescos, fazendo referência à arte islâmica. A alteração da colocação dos clíticos de próclise “se traça” para ênclise “espirala-se” revela o fenômeno da topologia pronominal

cujas regras, quase sempre formuladas sob a alegativa de manutenção da eufonia, são em grande parte subjetivas e arbitrárias. [...] Numa interpretação mais moderna, diremos que a variabilidade da sínclise [...] se deve ao mecanismo de focalização. A importância do foco como elemento de destaque no enunciado advém de sua propriedade de veicular uma informação nova, sendo então marcado por um expediente prosódico ou por um movimento para uma determinada posição na frase. O foco é, conseqüentemente, reconhecível pela sua acentuação (entoação) ou pela sua localização (MONTEIRO, 2005, p. 124-125).

Na segunda versão, há a adição das reticências, nos trechos “quando não se lho põe...” e “versos de Paul Valéry...”. Novamente há o uso das reticências para, além de indicar uma

pausa, remeter à interrupção do discurso ou a criação de uma atmosfera de mistério, abrindo ao leitor continuar o raciocínio por conta própria.

Há a alteração de “patentemente aproveitável” por “apta”, no trecho “apta à engendra poética”. Na primeira versão, o uso de um advérbio de modo intensifica o adjetivo, mostrando que a explicação do esperto arabesco seria claramente utilizável. Ao modificar para “apta”, o significado passa a estar na capacidade ou conveniência para a engendra poética, ou seja, a criação literária. Com essa seleção lexical, Rosa revela detalhes do fazer artístico, que não seria evidente e sem dúvidas, mas apto e adequado, com condições que o propiciam. Pela substituição de “como” por “para”, no trecho “ou para artifício”, o sentido deixa de ser circunstancial e passa a finalidade, concordando com a regência nominal do adjetivo “apta”.

Há a adição da locução adjetiva “de cálculo”, caracterizando o substantivo “artifício”. Além de remeter às ciências exatas, com as operações algébricas ou aritméticas, a palavra “cálculo” também significa a capacidade de conjecturar e supor, julgando as probabilidades e os conjuntos de ações para alcançar determinado objetivo. Com esse caráter empírico, introduz a “especulação filosófica”, que na primeira versão era “construção filosófica”. Enquanto a palavra “construção” remete à concretização e à organização, como a elaboração e a estruturação de um esquema, a palavra “especulação” tem um viés mais abstrato, como o estudo, buscando refletir e entender teoricamente um assunto, no caso, a Filosofia.

No trecho “e dando, nem mais nem menos, o ar de exegese”, há a alteração de “mesmo” por “nem mais nem menos”. Essa mudança fez com que se evitasse a ambiguidade, pois a palavra “mesmo” carrega mais sentidos que a expressão “nem mais nem menos”. Dentre esses sentidos, destacamos a função de conjunção concessiva como sinônimo de “embora”, além de ser também um advérbio de modo, como sinônimo de “justamente” e “realmente”. Outra alteração a fim de evitar a polissemia é a do pronome “que”, que passou a ser “os quais”, referindo-se aos versos de Valéry. Enquanto a partícula “que” pode ser carregada de diferentes sentidos e classes gramaticais, a expressão “os quais” funciona como pronome relativo, cuja flexão no plural e no masculino evitam a ambiguidade proporcionada pelo “que”.

Como Valéry foi um escritor de língua francesa, justifica-se a opção pela expressão “mal à la manière”, que significa “dano ao caminho” e, juntamente com as expressões “com perdão” e “quem sabe”, funciona como licença para utilizar os versos franceses, que podem ter sofrido alguma alteração na transcrição. Ao excluir as expressões “por exemplo” e “assim”, Rosa se isenta de cometer algum erro na citação dos versos franceses, na sequência.

Como Paul Valéry foi um dos mais importantes escritores da literatura francesa do século XX, inspirando o movimento simbolista, Rosa busca se aproximar de sua própria

interpretação dos escritos valerianos com esse “ar de exegese”. Assim, os versos em francês não são necessariamente de autoria de Valéry, mas possivelmente de Rosa, que buscou manter a sonoridade e a versificação do poeta francês, conhecido pelos sonetos bem metrificados (RIBEIRO; LUCAS, 2019). Ao mesmo tempo em que Valéry valoriza a experiência estética, poética e sonora, também coloca em relevância os sentidos profundos, a fim de fugir da mesmice e utilizar novas figuras de linguagem. Para Lucas (2018, p. 63), “o texto de Valéry parece construído sobre uma experiência indizível, um momento silencioso e belo que se deseja preservar, evitar que pereça como qualquer outro. Essa necessidade se torna imperiosa diante do perigo do retorno de algo funesto e amargo”.

Nas palavras de Carpeaux (2008, p. 2268), há na escrita de Paul Valéry “um processo em andamento entre atividade vital e a contemplação cética (ou até niilista), em outras palavras, entre o subconsciente obscuro e a consciência clara, produzindo-se o poema diante do leitor no espaço intermediário da semiconsciência”. Nos seus *Cahiers*, Valéry refletia sobre seu fazer poético, e Netto (2015, p. 207, grifos da autora) explica que esses cadernos traziam

uma obra em *potência* que é puro *ato*, repetição do ato (*hábito*) que se sustenta na sua produção (trabalho) e que, com o passar dos anos e a acumulação dos cadernos, se tornará cada vez mais ‘a obra’ para seu autor e espectador privilegiado – ‘*O que fazer? Senão dispor no tempo um sistema que se transforma*’ – O único, talvez, a ter uma visão clara do ‘sistema’ da/na obra – a figura no tapete –, tendo seguido de perto do ‘caracol mental’ no desdobramento helicoidal de sua inscrição descontínua no tempo e no espaço geograficamente variável dos *Cahiers*.

A esse movimento escritural, Netto (2015) denomina “espiral da escrita”, um recurso metalinguístico que Valéry trabalhou nos *Cahiers*, manuseando os provisórios, os instantes e a desordem do fazer poético. Isso se relaciona com o “arabesco espirala-se” e a “engendra poética”, assim como o amargor promovido pela ausência do açúcar a que se referiu Rosa. Desse modo, percebemos como Rosa se referiu ao processo criativo do poeta francês, fazendo uma aproximação e uma referência intertextual não só aos poemas, mas também aos documentos de processo que se tornaram públicos.

A explicação por meio da ausência ocorre tanto no caso do açúcar, que é “um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe”, quanto nesses versos em francês que, traduzidos, significam “branco, semente, poeira, a sombra do escuro é amarga, encharcado em nossa ausência”. Portanto, o açúcar é essa poeira branca e semente, cuja sombra e ausência trazem um amargor que encharca e preenche.

Da mesma forma, é possível comparar a escrita com as vivências pessoais de Rosa, que passou por separações, distâncias e ausências proporcionadas pelos anos em viagem pelo Brasil e pelo mundo. Assim como seriam doces os encontros com as pessoas queridas, com quem

trocava correspondências repletas de votos de lembranças e saudades, também seriam amargas as despedidas, tal como os momentos de nostalgia. Como um detalhe em branco, pequeno como o açúcar, o escritor sentia falta das coisas mínimas e simples.

#### 4.11 ELETRICIDADE E VITROLA

##### Risada e meia

*E, pragmatista, esta outra “definição”, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dêle saltando, por necessidade, a seu efeito fulminante:*

- “Eletricidade é um fio, desencapado na ponta, quem botar a mão, finou-se!...”

*Enquanto reza pela erística o roceiro que, regressando de uma viagem à cidade, tentava dar ao vizinho idéia do que fosse uma vitrola, e, em fim de esforço, se desatolou com esta equação impossível: - “Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a vitrola é muito diferente...”*

##### Aletria e hermenêutica

*E realista verista estoura “definição”, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dele, por necessidade pragmática, saltando a seu apoloal efeito fulminante: — “Eletricidade é um fio, desencapado na ponta: quem botar a mão ... h'm ... finou-se!”*

*Mas reza pela erística o capiau que, tentando dar a outro ideia de uma electrola, em fim de esforço se desatolou com esta intocável equação: — “Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a victrola é muito diferente...”*

Neste trecho, a primeira alteração é a exclusão das vírgulas em torno do adjetivo, no caso, “pragmatista”, que na segunda versão se tornou “realista verista”. Com as vírgulas, o adjetivo tem função sintática de predicativo do sujeito, ou seja, uma característica momentânea do substantivo “definição”. Ao excluir as vírgulas, os adjetivos se tornam adjuntos adnominais, remetendo a uma característica própria e duradoura da “definição”. Pela omissão do sinal de pontuação, o autor demonstra a intenção de qualificar o atributo da “definição”, que não é momentânea, mas própria do substantivo.

A substituição de “pragmatista” por “realista verista” revela a referência mais específica a uma corrente filosófica determinada. Enquanto “pragmatista” alude à aplicação prática e objetiva, como um sinônimo de “realista”, mas considerando o contexto de uso de uma determinada frase, “realista verista” especifica o tipo de movimento artístico e literário dentro do realismo, mais relativo à existência e às relações humanas. Especificamente, o verismo foi uma corrente teórica italiana que usava do realismo para representar não só o belo, mas também o feio e o vulgar. Conforme Andrade (2010, p. 48), a temática do verismo se concentrava na

vida dos camponeses e pescadores nas províncias sicilianas, sob condições de sobrevivência extremamente precárias, regida por estruturas e costumes arcaicos, afligida por antigas mazelas sociais e vítima de sequelas do processo de Unificação Italiano [...], apropriação de temas e motivos culturais populares, a reprodução da linguagem popular regional na prosa literária, a descrição minuciosa dos costumes e do cotidiano do homem comum, o desenvolvimento do enredo narrativo de acordo com princípios de dois sistemas filosóficos relevantes do século XIX, o positivismo de Auguste Comte e o pessimismo de Arthur Schopenhauer.

Portanto, a seleção lexical realizada por Rosa em prol de “realista verista” revela a intenção de escrever não somente sobre o contexto e a situação de uso das palavras, mas utilizar uma forma tão realista, que chega a retratar o vulgar e o “grosseiro formal”, descrevendo o sofrimento e as mazelas da população.

Apesar de substituir “pragmatista” por “realista”, que são sinônimos, o autor demonstra a intenção de continuar se referindo à pragmática. No trecho “dele, por necessidade pragmática”, a palavra “pragmática” aparece como característica do substantivo “necessidade”, contextualizando o nome. A posição do adjetivo produz efeitos de sentido que revelam a subjetividade do escritor. Enquanto anteposto ao substantivo, no caso de “realista verista”, traz uma caracterização poética e menos comum à linguagem cotidiana. Ao pospor o adjetivo, como em “necessidade pragmática”, a descrição remete à aproximação da fala popular e científica. Esse processo de adjetivação também é percebido pela inclusão do adjetivo anteposto “apologal”, caracterizando o substantivo “efeito”, que tem o adjetivo “fulminante” posposto ao nome, no trecho “saltando a seu apologal efeito fulminante”. Enquanto “apologal” remete a uma caracterização poética, metafórica e subjetiva, “fulminante” é mais objetivo e intelectual.

A palavra “apologal” remete à característica de um apólogo, que é sinônimo de fábula e uma narrativa que busca propor uma lição moral, de sabedoria ou ética, usando personagens inanimados. A utilização da palavra “apologal” justifica-se pela sequência da explicação e da comparação da eletricidade com a vida e, portanto, um objeto inanimado (eletricidade) com uma lição de sabedoria (vida).

Conforme o dicionário Houaiss, a palavra “fulminante” remete tanto a uma morte rápida e instantânea quanto a um céu relampejante, além de algo tomado de calor ou fúria (FULMINANTE..., 2009, p. 936). Além disso, aproxima-se do lampejo de raios e de algo que coloca fim a um discurso, como um argumento taxativo e interpelável. Desse modo, a seleção lexical do adjetivo revela a ligação da eletricidade com a morte. Graças ao verbo “finou-se”, a eletricidade é vista como detentora do poder sobre a vida e a morte, já que, pelo simples contato com ela, o indivíduo poderia falecer. Por ter um fio desencapado na ponta, mostra a necessidade de segurança e proteção. Além disso, chamam a atenção as palavras “fulminante”, “fio” e “finou-se”, que prolongam a ideia do fim da vida, pela fricativa /f/.

Também, há a alteração de “esta outra” por “estoutra”, no trecho “estoutra definição, abordando o grosseiro formal”. Ocorre aqui um processo de contração do pronome demonstrativo “esta” e o pronome indefinido “outra”, omitindo as vogais final /a/ e inicial /o/, respectivamente. Apesar de as duas formas coexistirem e serem gramaticalmente aceitas, a forma analítica “esta outra” é mais comum na linguagem corrente e popular. Portanto, ao

selecionar a forma sintética, Rosa provoca uma reação de surpresa nos leitores desavisados, que se deparam com uma construção incomum no cotidiano.

A seguir, o autor altera a ordem do gerúndio “saltando”, que passa a estar posterior à locução adverbial causal “por necessidade pragmática” e diretamente anterior a seu objeto indireto “a seu apologetal efeito fulminante”. No caso de “saltando”, o gerúndio funciona como advérbio de modo e, ao optar pela colocação anterior da locução adverbial “por necessidade pragmática”, Rosa evidencia a importância da causa.

A alteração seguinte é do artigo definido “a” que passou a ser a aglutinação da preposição “em” com o artigo definido “a”, no trecho “desencapado na ponta”. Essa modificação pode ser uma adequação de Rosa ao sentido que pretendia dar ao texto, já que na primeira versão, “desencapado a ponta”, parece estar fora da norma padrão da concordância nominal, pois o adjetivo “desencapado” deveria concordar com o substantivo no feminino “ponta”. Ao adicionar a preposição, “na ponta” passa a ser um advérbio de lugar, não necessitando dessa concordância nominal.

O que chama a atenção é a adição, antes do verbo “finou-se”, das reticências, que são um recurso muito utilizado por Rosa. Como o autor estava tratando de uma explicação apologetica acerca da vida, comparando-a com a eletricidade, esse silêncio das reticências pode presumir uma insinuação ou uma emoção muito forte, quando as palavras faltam para expressar o que se sente diante da morte. Outro elemento que foi adicionado na segunda versão e fortalece esse argumento é a expressão “h’m”, também silenciadora das emoções diante da morte, ou seja, quando a vida se finou. Além disso, remete ao desconhecido e à surpresa pelo contato com o fim, por meio da eletricidade. Própria da oralidade, a expressão “h’m”, caracterizada pela nasalização, favorece a construção da atmosfera da morte, pois, segundo Martins (2012, p. 53), “a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados [...] e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia”.

Na sequência, há a substituição da conjunção “enquanto” pela conjunção “mas”, no trecho “Mas reza pela erística”. A conjunção “enquanto” indica proporcionalidade e tempo, introduzindo a oração subordinada adverbial “Enquanto reza pela erística”. Por sua vez, a conjunção “mas” atua como coordenada adversativa, iniciando uma oração gramaticalmente independente das demais do período e opondo duas ideias. De acordo com Martins (2020, p. 193), erística é um termo culto da Filosofia, significando a “arte de discutir com sutileza”, o que evidencia não só o conhecimento de mundo de Rosa, mas também a ironia de apresentar essas caracterizações absurdas.

A próxima alteração é a da palavra “roceiro”, que passou a ser “capiau”, no trecho “reza pela erística o capiau”. Apesar de funcionarem como sinônimos, de acordo com Martins (2020, p. 99), a palavra “capiau” vem do guarani e significa “caipira, jeca, tabaréu, rústico”, usado no “brasileiro popular, geralmente depreciativo, de largo emprego na obra de Guimarães Rosa”. Se, por um lado, “roceiro” é um termo mais neutro, por outro, “capiau” revela mais juízo de valor, subjetividade e afetividade, atuando como pejorativo.

A seguir, há a exclusão do trecho “regressando de uma viagem à cidade”, que funciona como oração reduzida de gerúndio, operando como advérbio temporal. Por exprimir uma circunstância, não é um termo gramaticalmente essencial, mas um complemento e, portanto, seu uso detalha a ação ocorrida. Diante disso, Rosa decidiu não haver a necessidade de apresentar esse advérbio, pois o capiau poderia explicar o que é a electrola em outras circunstâncias, e não somente após regressar da cidade. Outro termo que dá mais imprecisão ao texto é a substituição de “ao vizinho” por “a outro”, no trecho “tentando dar a outro”. Portanto, poderia ser qualquer pessoa, e não somente alguém da região próxima.

Por eliminar o gerúndio “regressando”, o autor também alterou o verbo “tentava” para “tentando”, no trecho “tentando dar a outro ideia de uma electrola”. Essa modificação deixa de lado a flexão do verbo no pretérito imperfeito, optando pelo gerúndio, o que mostra a preferência do autor por uma ação contínua, e não um acontecimento habitual ou cotidiano que deixou de ocorrer, por alguma intervenção. Isso faz com que o texto fique mais pontual à narrativa, evidenciando que essa ação não era corriqueira ao capiau.

A substituição de “do que fosse uma vitrola” por “de uma electrola”, no trecho “ideia de uma electrola” dá mais precisão ao enunciado, já que o verbo “fosse”, no subjuntivo, indica uma dúvida e um desconhecimento. Logo, a alteração se justifica, pois o capiau já conhecia a electrola e tentava explicar para o outro personagem.

Em se tratando da electrola, na primeira versão aparece como “vitrola”, o que é um sinônimo mais conhecido de tal equipamento. Ao substituir por “electrola”, Rosa surpreende o leitor, já que é um termo menos utilizado e, também, evita a repetição da palavra, que aparece novamente ao final, no trecho “pois a victrola é muito diferente”. Ainda sobre isso, percebemos que na primeira versão Rosa escreve “vitrola”, sem o /c/, aproximando-se da ortografia vigente.

A última alteração é a substituição de “impossível” por “intocável”, no trecho “esta equação intocável”. Enquanto “impossível” é algo distante da realidade, que não pode acontecer, “intocável” revela a existência, mas a intangibilidade da compreensão. Isso coaduna com a temática do texto, já que versa sobre o absurdo e a transcendentalidade da vida.

Guimarães Rosa é um autor que se aventura pelas trilhas da linguagem e da vida, mostrando e expandindo o potencial de cada palavra. Desse modo, o autor busca arrebatá-lo o leitor com inovações sintáticas, lexicais e, inclusive, evocações sonoras proporcionadas pela combinação de fonemas. Na escrita de Rosa, não há limites impostos por gramáticas ou dicionários, assim como não há para as experiências metafísicas.

Convivendo com situações de guerra, morte, distância de entes queridos, problemas diplomáticos, Rosa não deixou de apreciar, observar e trabalhar a beleza das palavras, dedicando anos ao trabalho minucioso com seus textos, tal como podemos observar nas alterações entre as publicações de “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras são únicas e carregam segredos que só podem ser desvendados na análise de suas minúcias. Alguns mistérios da vida e da escrita de João Guimarães Rosa foram acessados pelos estudos do léxico e de recursos estilísticos que evidenciaram escolhas pessoais e o contexto que recebeu e envolveu o escritor. Passando por ditadura, guerras, mortes e distâncias, Rosa transpôs as suas experiências ao texto. Assim, as temáticas do vazio, do silêncio, da saudade e do nada foram tratadas como anedotas, relacionando-se com o metafísico e o transcendental. Como o autor é um relevante nome para a Literatura Brasileira, a sua poética instiga, o que motivou a realização desta pesquisa. Para isso, foram utilizados os aportes teóricos da Crítica Genética e da Estilística, bem como de estudiosos da Literatura e da História.

Apesar de os dois apresentarem muitas semelhanças, a extensão do segundo texto não só aumentou em número de palavras e linhas, como também acrescentou mais trechos que favorecem a finalidade do autor: promover o riso pelo absurdo e pela abstração. Além do mais, os textos evidenciaram a complexidade e a profundidade das inúmeras leituras realizadas por Rosa.

Com isso, averiguamos os objetivos específicos da Tese, aprofundando os estudos da linguagem e da poética criadora de Rosa, assim como a contribuição para a Crítica Genética e sua interface com a Literatura Brasileira. Além disso, constatamos intertextualidades nos textos analisados, não só de leituras realizadas pelo escritor, mas das vivências pessoais e do contexto histórico, social e político, de forma a influenciar sua seleção lexical. Também, analisamos o processo de transformação entre os textos “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, considerando suas variações e os efeitos de sentido gerados pelas modificações estilísticas.

Para delimitar o corpus desta Tese, optamos por não analisar em profundidade a versão de 1967, mas comparar as proximidades dos textos, vislumbrando a intimidade da criação literária de Rosa. Percebemos que a perspicácia de lidar com diferentes áreas do conhecimento e da ciência revela o trabalho detalhista e investigador do escritor. Segundo Panichi (2016), o caminho para construir uma obra de arte é de natureza diversa, e cabe à Crítica Genética o estudo do texto como objeto estético, não estático, mas dinâmico. Nesse processo, ocorre um jogo intertextual, permitindo ao artista manipular e transformar recursos já existentes.

Como analisamos duas versões de um texto, concordamos com Pino e Zular (2007), que ensinam que o trabalho de comparação dá conta de um movimento escritural, com etapas diferentes da criação, a fim de observar um aspecto da elaboração do texto. Assim, apontamos para outros espaços textuais que guiam o leitor a refletir sobre a prática de enunciação. Logo,

a estrutura das palavras mostra como um mesmo conteúdo pode ser expresso de diferentes modos, dependendo da intenção, suscitando no leitor um efeito emotivo ou racional. Assim, no corpus desta Tese, notamos como a mínima alteração na superfície do texto revela sentidos escondidos além do texto, evocando o mundo exterior e levando a adentrar o espaço criativo de Rosa, vislumbrando suas lembranças, criações e saudades, como se dialogássemos com o escritor.

Conforme Monteiro (2005), a escolha ou combinação das palavras pode ser condicionada por fatores extralinguísticos, como o conhecimento de mundo e as experiências individuais, o que foi observado nos textos de Rosa. O estilo do autor é considerado único e revolucionário, por extrapolar os limites da sintaxe e trazer neologismos inovadores e pouco convencionais, com imensas viabilidades de trabalho sobre sua linguagem e seu fazer literário. Validamos a hipótese de elaboração desta Tese de que as características e as vivências de Rosa se evidenciam em sua escrita.

Assim, respondemos à pergunta inicial desta pesquisa: *Quais são as alterações entre as versões de “Risada e meia”, de 1954, e de “Aletria e hermenêutica”, de 1967, e o que revelam sobre as escolhas estilístico-lexicais de João Guimarães Rosa quanto às suas vivências, experiências e intertextualidades?* Levantamos as similaridades e divergências entre as versões e percebemos como, pela escrita, Rosa traduziu angústias e esperanças, utilizando a linguagem para expressar seus sentimentos e sua visão de mundo.

Os estudos genéticos e estilísticos permitiram o acesso aos caminhos trilhados pelo artista, considerando a criação como um movimento, uma continuidade, sem um início ou um fim absoluto. Como os sentidos das palavras não podem ser apreendidos em sua totalidade, há várias leituras futuras, partindo das minúcias do léxico e do significante para encontrar uma estética criadora profunda, complexa e repleta de subjetividade em outras obras de Rosa.

Também é possível analisar o jogo intertextual não só entre diferentes versões, mas com outras produções de Rosa, já que sua obra é profunda e vasta, desde os primeiros poemas, em *Magma*, até os contos e outros prefácios de *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Outra expectativa é examinar as correspondências trocadas entre o autor, sua família e amigos, observando a influência dessas pessoas para o fazer poético de Rosa.

Causando um estranhamento no leitor, pelo emprego de neologismos, regionalismos, palavras emprestadas de outros idiomas e áreas do conhecimento, Rosa pretendia chamar a atenção para a potencialidade da linguagem em causar impacto e, ainda assim, ser compreensível, como um tesouro a ser encontrado por quem se aventurar entre as suas linhas. O desconhecimento gerado pela seleção lexical promove um empreendimento corajoso aos

leitores, que a cada nova leitura encontrarão novos segredos escondidos nos detalhes das palavras. Portanto, esta pesquisa busca contribuir não somente para os estudiosos de linguagem e literatura, ou então a estudantes de nível superior, mas também a qualquer leitor que deseje ter acesso, com maior profundidade, aos textos de Guimarães Rosa.

Como resultado, esta Tese incentiva escritores de diversos gêneros a se dedicarem e não desistirem da empreitada literária, já que um texto está suscetível a se transformar. Apesar de Guimarães Rosa ser considerado um dos maiores nomes da Literatura Brasileira, o autor não deixou de ser humano e de sempre aprimorar a sua escrita. Para isso, foi necessário o estudo de línguas, literatura mundial e diversas ciências, pois um texto está ancorado em outros já escritos e, também, na própria experiência de vida de qualquer autor.

Desde o menino Joãozito até o escritor consagrado internacionalmente e membro da Academia Brasileira de Letras, a humanidade de Rosa transparece em seus textos, que traduzem a subjetividade em percepções e questionamentos, e apresentam o deslumbramento diante da beleza do amor, da vida e das palavras. O escritor construiu a sua forma de observar o mundo, deixando-se influenciar pela convivência com outras pessoas, inclusive de países e culturas diferentes, assim como pelos sentimentos diante da saudade e da distância dos amigos e familiares. Além disso, a experiência – ainda que curta – como médico colocou Rosa diante do mistério da vida: do nascimento à morte.

Essas temáticas são percebidas em “Risada e meia” e “Aletria e hermenêutica”, com anedotas sobre a morte, o silêncio e a saudade, resumidas na palavra “nada”, que é objeto de discussões poéticas, metafísicas, psicológicas, filosóficas e de muitas outras áreas do conhecimento, inclusive as ciências exatas. Logo, as incertezas e hesitações diante do vazio rondam o próprio ser humano, inclusive sua existência e todo o universo.

Em um curto texto, Rosa traz profundas reflexões, mas isso não significa que o autor seja niilista ou siga alguma corrente específica, até porque é difícil classificá-lo dentro das tendências da Literatura Brasileira. Porém, demonstra como o escritor é capaz de traduzir a ansiedade humana de forma poética e peculiar, com seu léxico característico e surpreendente.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Larissa Drigo; PINO, Claudia Amigo. Mallarmé e Manet, Simbolismo e Impressionismo. **Revista Publicatio Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes**, Ponta Grossa, v. 15, n. 2, p. 119-127, dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/humanas/article/view/608/596>. Acesso em: 19 out. 2021.

AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores. **Manuscrita**, n. 25, p. 19-30, 2013.

ALCÂNTARA, Rebeca Cerqueira Andrade de. **Transitividade e gramaticalização do verbo *pegar* em dados de língua falada**. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

ALEGORIA. *In*: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 14.

ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a construção do Verismo. **Literatura e Sociedade**, v. 15, n. 14, p. 46-65, 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ATAÍDE, Artur Almeida de. Digressão e desordem: a experiência da temporalidade em Grande Sertão: Veredas e seu valor cognitivo ante a cultura atual. **Investigações**, Recife, v. 21, p. 143-159, 2008.

-ÁTICO. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/-atico>. Acesso em: 25 maio 2022.

BARBOSA, Alaor. **A epopéia brasileira ou para ler Guimarães Rosa**. Goiânia: Imery, 1981.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1976.

BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BOENTE, Alfredo; BRAGA, Gláucia. **Metodologia científica contemporânea para universitários e pesquisadores**. Rio de Janeiro: Brasport, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. **Literatura comparada – Guimarães Rosa**: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Poética do processo. **Manuscrita**, n. 14, p. 71-74, 2006.

BRANDÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

BROWN, Raymond B. The prologue of the gospel of John. **Review & Expositor**, v. 62, n. 4, p. 429-439, 1965.

BUENO, Gisele. Salvem-se cócega e mágica: o conceito de anedota de Guimarães Rosa. **Revista Letras**, Curitiba, n. 88, p. 29-48, jul./dez., 2013.

BUENO, Gisele. O leite que a vaca não prometeu: uma interpretação de “Aletria e hermenêutica” de Guimarães Rosa. **Remate de Males**. Campinas, SP, v. 36, n. 2, p. 581-601, jul./dez., 2006

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. ver. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**. v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

CANEZIN, Claudete Carvalho; PANICHI, Edina. **O discurso jurídico nos processos da Vara Maria da Penha: uma abordagem estilístico-discursiva**. Londrina: Eduel, 2019.

CARPEAUX, Otto M. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.

CHRISTIE, Agatha. **Ten little niggers**. London: Collins Crime Club, 1939.

CORTEZ, Cinara Monteiro. Formalismo x funcionalismo: abordagens excludentes? **PERcursos Linguísticos**. v. 1. n. 1. p. 57-77, 2011.

COSTA, Ana Luiza Martins. Memória seletiva – veredas de Vitor. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, p. 10-58, 2006.

COUTINHO, Carlos N. As categorias de Gramsci e a realidade brasileira. **Presença**, São Paulo, n. 7, p. 119-138, 1987.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

DANIEL, Mary-Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DANIELS, Mark. **A história da mitologia para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

DIAS, Danyele Nayara Santos; SILVA, Francisno Oliveira. Religião e política na Ditadura Militar do Brasil: A participação dos freis dominicanos no livro *Batismo de Sangue*, de Frei Betto. In: ENCONTRO REGIONAL ANPUH-MG, 18., 2012, Mariana – MG, **Anais [...]**. Mariana: ANPUH, 2012.

FORTUNA, Marlene. A crítica genética sob o olhar do artista. **Manuscrita**, n. 5, p. 43-46, 1994.

FRANCHI, Carlos. **Criatividade e gramática**. São Paulo: Secretaria de Educação/Coordenação de Estudos e Normas Pedagógicas, 1991.

FULMINANTE. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 936.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Ensaio – Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 10, p. 144-186, 2006

GAMA, Mônica. Classificar-criar: o breviário criativo de Guimarães Rosa. **Manuscrita**, n. 26, p. 10-26, 2014.

GENETTE, Genette. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/6176952.pdf?1517569658>. Acesso em: 23 mai. 2022.

GODOI, Bernardo Sollar; GOMIDE, Renata Viana. Masoquismo moral e melancolia: relações com o suicídio. In: SIMPÓSIO DE PRODUÇÃO ACADÊMICA, V., **Anais [...]**, v. 5, n. 1, Universidade de Viçosa, Viçosa-MG, p. 417-420. jan./dez. 2013.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos**. Trad. Cristina de Campos Velho Birck *et al.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GUERRA, Maria José; SILVEIRA, Marcelo. Linguística, sintaxe e poética. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL FERDINAND DE SAUSSURE: PUBLICAÇÃO DO CLG E HERANÇA, 2., 2016, Natal-RN. **Caderno de Resumos [...]**, v. 1, p. 119-120, 2016.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. Miguel Maillet. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

GUISOLPHI, Anderson José. As marchas da família com Deus pela liberdade: ideologias e práticas católicas no golpe militar de 1964. **Cadernos do CEOM**, v. 22, n. 31. Espaço de memória: abordagens e práticas, 2009. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/viewFile/559/381>. Acesso em: 24 mai. 2021.

- HENN, Ronaldo. Organização e caos. **Manuscrita**, n. 7, p. 197-209, 1998.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do Livro, 1976.
- KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. Trad. José Reis. 15. ed. São Paulo: IBRASA, 1978.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 18. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil no contexto da história ocidental**. São Paulo: Atual, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 11. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1984.
- LIMA, Sônia Maria van Dijk. Guimarães Rosa em demanda do texto. **Manuscrita**, n. 9, p. 19-39, 2001.
- LUCAS, Fábio Roberto. **O poético e o político: última palavras de Paul Valéry**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2018.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa: planejamento, execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2006.
- MARTIN-BARÓ, Ignacio. O latino indolente: Caráter ideológico do fatalismo latino-americano. *In*: MARTIN-BARÓ, Ignacio. **Crítica e libertação na Psicologia**. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 173-203.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. 3 ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2020.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MELO, Gladstone Chaves de. **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MONTEIRO, José Lemos. **A estilística: Manual de análise e criação do estilo literário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

- NETTO, Monica Costa. A espiral da escrita que conduz os Cahiers de Paul Valéry. **Revista de Teoria da História**, Universidade Federal de Goiás, ano 7, v. 14, n. 2, p. 203-2019, nov. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/39255/19862> Acesso em: 20 out. 2021.
- NOVIS, Vera. **Tutaméia**: engenho e arte. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. Interpretação de Tutaméia. **Suplemento Literário do Estado de São Paulo**, ano 11, capa, n. 543, 2 set. 1967.
- OLIVEIRA, Giuliana Plewka. **Tutaméia**: mimesis ensinada. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- OLIVEIRA, Livia Sprizão de. **Memória sensível e movimento criador na escrita dramática de Doc Comparato**. 2021. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Londrina, 2021.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 23 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio Janeiro: Elsevier, 1999.
- PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. **Manual de pesquisa em estudos linguísticos**. São Paulo: Parábola, 2019.
- PANICHI, Edina. **Processos de construção de formas na criação**: o projeto poético de Pedro Nava. Londrina: Eduel, 2016.
- PESQUISA. *In*: APPOLINÁRIO, Fábio. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. São Paulo: Atlas, 2004, p. 151.
- PESQUISA QUALITATIVA. *In*: APPOLINÁRIO, Fábio. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. São Paulo: Atlas, 2004, p. 155.
- PEZATTI, Erotilde Goreti. A gramática da derivação sufixal: três casos exemplares. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 33, p. 103-114, 1989.
- PINO, Cláudia Amigo. A crítica genética no limite. **Manuscrita**, n. 11, pp. 115-123, 2003.
- PINO, Cláudia Amigo. Crítica genética francesa: revolução e reação. **Manuscrita**, n. 9, p. 153-176, 2001.
- PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Jacqueline. **Risada e meia**: comicidade em Tutaméia. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984. Londrina: Eduel, 2013.

RIBEIRO, Daniel Glaydson; LUCAS, Fábio Roberto. Auroras diversas de todas as épocas, de Paul Valéry. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 211-244, mai./ago. 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14300/1125613042>. Acesso em: 20 out. 2021.

RODRIGUES, Camila. Anedotários nos Cadernos de Anotações: uma vereda espirituosa nos manuscritos de Guimarães Rosa. **Manuscrita**, n. 29, p. 56-69, 2015.

RODRIGUES, Camila. Poemas para ouvir: Uma interpretação dos Cadernos de Estudos para a obra de Guimarães Rosa. **Manuscrita**, n. 25, p. 95-106, 2013

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutaméia (1968). *In*: ROSA, João Guimarães. **Tutaméia (Terceiras estórias)**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia (Terceiras estórias)**. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1967] 2017.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos**: Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção das obras de arte. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. Uma experiência transdisciplinar. **Manuscrita**, n. 8, p. 59-65, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. Poder de descoberta. **Manuscrita**, n. 7, p. 83-90, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Jogos com a realidade. **Manuscrita**, n. 6, p. 73-82, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. Arte e conhecimento. **Manuscrita**, n. 4, p. 108-126, 1993.

SANTOS, Adilson dos. **Duplos em Tutaméia (Terceiras estórias)**. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

SANTOS, Robson Caetano dos. Estória ou história? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa. **MEMENTO – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**, v. 6, n. 2, p. 1-16, UNINCOR, jul./dez. 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blinkstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHUON, Frithjof. **Para compreender o Islã**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

SIGILIANO, Natália Sathler, “**O telefone tocô eu peguei e:: quem tá falano?**”: A polissemia do verbo pegar. Dissertação (Mestrado em Letras – Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/3444/1/nataliasathersigiliano.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SIQUEIRA, Yan Patrick Brandenburg. Considerações sobre a abordagem genética da literatura para um novo conceito de texto. **Manuscrita**, n. 38, p. 21-33, 2019.

SOERENSEN, Claudiana. Convite à ruminação: os paratextos de Tutaméia. **Revista Miscelânea**. Assis, v. 5, p. 135-152, dez. 2008/mai. 2009.

TORRES, Milton L. A retórica joanina do *Logos*. **Revista Caminhando**, v. 21, n. 2, p. 147-167, jul./dez. 2016.

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Mattoso e a Estilística. In: CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. Contando História através de Estória: Processo estoricizante e o storytelling como forma alternativa de transmissão de fatos históricos. **Revista Alterjor**, v. 22, n. 2, São Paulo, p. 280-297, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/171040>. Acesso em: 12 out. 2021.

VERÓN, Eliseo. **A produção do sentido**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1980.

## ANEXOS

### Anexo A – Aletria e hermenêutica

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, presentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva — demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato — a qual, a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdôe talvez chamar-se de: anedotas de abstração.

Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”.

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: — “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, vôa, vai, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: — “Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...”

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito.

De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia — e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-gis-de-prender-peru — será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerme, humano, inerte, ele respondeu: — “Trocar... com quem?”

Menos ou mais o mesmo, em ethos negativo, ver-seja-se na copla:

“Esta sí que es calle, calle;

calle de valor y miedo.

Quiero entrar y no me dejan,

quiero salir y no puedo.”

Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente — e de modo novo original — a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) é o caso do garotinho, que, perdido na multidão, na praça, em festa de quermesse, se aproxima de um polícia e, choramingando, indaga: — “Seo guarda, o sr. não viu um homem e uma mulher sem um meninozinho assim como eu?”

Entretanto — e isso concerne com a concepção hegeliana do erro absoluto? — aguda solução foi a de que se valeu o inglês, desesperado já com as sucessivas falsas ligações, que o telefone lhe perpetrava: — “Telefonista, dê-me, por favor, um ‘número errado’ errado...”

Sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos — sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível — a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio:

— “Imagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”

— “E é isso o telégrafo-sem-fio?”

— “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.”

Já de menos invenção — valendo por “fallacia non causae pro causa” e a ilustrar o: “ab absurdo sequitur quodlibet”, em aras da Escolástica — é a facécia do diálogo:

— “Em escavações, no meu país, encontraram-se fios de cobre: prova de que os primitivos habitantes conheciam já o telégrafo...”

— “Pois, no meu, em escavações, não se encontrou fio nenhum. Prova de que, lá, pré-historicamente, já se usava o telégrafo-sem-fio.”

E destoa o tópico, para o elementar, transposto em escala de ingênua hilaridade, chocarrice, neste:

— “Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.”

— “Minhas calças, Professora.”

— “E de abstrato?”

— “As suas, Professora.”

Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por sequência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição “por extração” — “O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...” (Só que, o que assim se põe, é o argumento de Bergson contra a ideia do “nada absoluto”: “... porque a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’, acrescida da re apresentação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco.” Trocado em miúdo: esse “nada” seria apenas um ex-nada, produzido por uma ex-faca.)

Ou — agora o motivo lúdico — fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do “nada”: — “É um balão, sem pele...”

E com isso está-se de volta à poesia, colhendo imagens de eliminação parcial, como, exemplo à mão, as estrelas, que no “Soir Religieux” de Verhaeren:

“Semblent les feux de grands cierges, tenus en main, Dont on n’aperçoit pas monter la tige immense.”

Ou total, como nesta “adivinha”, que propunha uma menina do sertão. — “O que é, o que é: que é melhor do que Deus, pior do que o diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?” Resposta: — “É nada.”

Ou seriada, como na universal estória dos “Dez pretinhos” (“Seven little Indians” ou “Ten little Nigger boys”; “Dix petits négrillons”; “Zwölf kleine Neger”)<sup>1</sup> ou na quadra de Apporelly, citada de memória:

“As minhas ceroulas novas,  
ceroulas das mais modernas,  
não têm cós, não têm cadarços,  
não têm botões e não têm pernas.”

E é provocativo movimento parafrasear tais versos:

Comprei uns óculos novos, óculos dos mais excelentes:

não têm aros, não têm asas,  
não têm grau e não têm lentes...

Dissuada-se-nos porém de aplicar — por exame de sentir, balanço ou divertimento — a paráfrase a mais íntimos assuntos:

Meu amor é bem sincero,  
amor dos mais convincentes:  
..... (etc.).

Com o que, pode o pilheriático efeito passar a drástico desilusionante.

Como no fato do espartano — nos Apophthégmata lakoniká de Plutarco — que depenou um rouxinol e, achando-lhe pouca carne, xingou: — “Você é uma voz, e mais nada!”

Assim atribui-se a Voltaire — que, outra hora, diz ser a mesma amiúde “o romance do espírito” — a estrafalária seguinte definição de “metafísica”: “É um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá.”

Seja quem seja, apenas o autor da blague não imaginou é que o cego em tão pretas condições pode não achar o gato, que pensa que busca, mas topa resultado mais importante — para lá da tateada concentração. E vê-se que nessa risca é que devem adiantar os koan do Zen.

E houve mesmo a águica e eficaz receita que o médico deu a cliente neurótico: “R. / Uso int.º / Aqua fontis, 30 c.c. / Illa repetita, 20 c.c. / Eadem stillata, 100 c.c. / Nihil aliunde, q. s.” (E eliminou-se de propósito, nesta versão, o “Hidrogeni protoxidís”, que figura noutras variantes.)

Tudo portanto, o que em compensação vale<sup>2</sup> é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias. “O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada” — proclama genial Protágoras; nisto, Platão é do contra, querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão, mas ainda mais amigos da verdade; pela qual, aliás, diga-se, luta-se ainda e muito, no pensamento grego.

Pois, o próprio Apporelly, em vésperas da nacional e política desordem, costumava hastear o refrão:

“Há qualquer coisa no ar  
além dos aviões da Panair...”

Ainda, por azo da triunfal chegada ao Rio do aviador Sarmiento de Beires em raid transatlântico, estampou ele no “A Manha”... uma foto normal da Guanabara, Pão de Açúcar, sob legenda: “O Argos, à entrada da barra, quando ainda não se o via...” Mas um capítulo sobre o entusiasmo, a fé, a expectativa criadora, podia epigrafar-se com a braba piada.

Deixemos vir os pequenos em geral notáveis intérpretes, convocando-os do livro “Criança diz cada uma!”, de Pedro Bloch:

O TÚNEL. O menino cisma e pergunta: — “Por que será que sempre constroem um morro em cima dos túneis?”

O TERRENO. Diante de uma casa em demolição, o menino observa: — “Olha, pai! Estão fazendo um terreno!”

O VIADUTO. A guriuzinha de quatro anos olhou, do alto do Viaduto do Chá, o Vale, e exclamou empolgada: — “Mamãe! Olha! Que buraco lindo!”

A RISADA. A menina — estavam de visita a um protético — repentinamente entrou na sala, com uma dentadura articulada, que descobrira em alguma prateleira: — “Titia! Titia! Encontrei uma risada!”

O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho: — “O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato.”

Recresce que o processo às vezes se aplica, prática e rapidamente, a bem da simplificação. Entra uma dama em loja de fazendas e pede:

— “Tem o Sr. pano para remendos?”

— “E de que cor são os buracos, minha senhora?”

Ao passo que a nada, ao “nada privativo”, teve aquele outro, anti-poeta, de reduzir a girafa, que passava da marca: — “Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...” — como recurso para sutilizar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável. Dissesse tal: — Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há...

Ora, porém, a idêntica niilificação enfática recorre Rilke, trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexcede — o Licorne:

“Oh, este é o animal que não existe...”

Todavia desdeixante rasgo dialético foi o do que, ao reencontrar velho amigo, que pedia-lhe o segredo da aparente e invariada mocidade, respondeu: — “Mulheres...” — e, após suspensão e pausa: — “Evito-as...!”

Tudo tal a “hipótese de trabalho” na estória dos soldados famintos que ensinaram à velha avarenta fazer a “Sopa de Pedra”. Mistura também a gente interina clara de ovo ao açúcar a limpar-se no tacho; e junta folhas de mamoeiro e bosta de vaca à roupa alva sendo lavada.

Remite-se a mulher. Omita-se igual o homem. Ora. Que o homem é a sombra de um sonho, referia Píndaro, skías ónar ánthropos; e — vinda de outras eras... — Augusto dos Anjos.<sup>3</sup>

Dando, porém, passo atrás: nesta representação de “cano”: — “É um buraco, com um pouquinho de chumbo em volta...” — espiritada de verve em impressionismo, marque-se rasa forra do lógico sobre o cediço convencional.

Mas, na mesma botada, puja a definição de “rede”: — “Uma porção de buracos, amarrados com barbante...” — cujo paradoxo traz-nos o ponto-de-vista do peixe.

Já esperto arabesco espirala-se na “explicação”: — “O açúcar é um pozinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe...” — apta à engendra poética ou para artifício-de-cálculo em especulação filosófica; e dando, nem mais nem menos, o ar de exegese de versos de Paul Valéry... os quais, mal à la manière de, com perdão, poderiam, quem sabe, ser:

Blanche semence, poussière,  
l’ombre du noir est amère  
trempée de ton absence...

E realista verista estoura “definição”, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dele, por necessidade pragmática, saltando a seu apologeta efeito fulminante: — “Eletricidade é um fio, desencapado na ponta: quem botar a mão ... h’m ... finou-se!”

Mas reza pela erística o capiau que, tentando dar a outro ideia de uma electrola, em fim de esforço se desatolou com esta intocável equação: — “Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a victrola é muito diferente...”<sup>4</sup>

Acima agora do vão risilóquio, toam otimismo e amor fati na conversa fiada:  
— “Vou-me encontrar, às 6, com uma pequena, na esquina de Berribeiro e Santaclara...”  
— “Quem?”  
— “Sei lá quem vai estar nessa esquina a essa hora?!”

Enquanto, com desconto, minimiza nota opressiva o exemplo de não-senso dado por Vinicius de Moraes, que o traduziu do inglês:

“Sobre uma escada um dia eu vi  
Um homem que não estava ali;  
Hoje não estava à mesma hora.  
Tomara que ele vá embora.”

Nem é nada excepcionalmente maluco o gaio descobrimento do paciente que, com ternura, Manuel Bandeira nos diz em seu livro “Andorinha, Andorinha”:

“Quando o visitante do Hospício de Alienados atravessava uma sala, viu um louquinho de ouvido colado à parede, muito atento. Uma hora depois, passando na mesma sala, lá estava o homem na mesma posição. Acercou-se dele e perguntou: ‘Que é que você está ouvindo?’ O louquinho virou-se e disse: ‘Encoste a cabeça e escute.’ O outro colou o ouvido à parede, não ouviu nada: ‘Não estou ouvindo nada.’ Então o louquinho explicou intrigado: ‘Está assim há cinco horas.’”

Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados-Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádios-ouvintes etc. O universo é cheio de silêncios bulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos.

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso.

Conflui, portanto, que:  
Os dedos são anéis ausentes?  
Há palavras assim: desintegração...  
O ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas.  
O mundo é Deus estando em toda a parte.  
O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte.  
Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.  
O O é um buraco não esburacado.  
O que é — automaticamente? O avestruz é uma girafa; só o que tem é que é um passarinho.  
Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)  
Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B.  
Se o tôlo admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender, já começou a melhorar em argúcia.  
A peninha no rabo do gato não é apenas “para atrapalhar”.

Há uma rubra ou azul impossibilidade no roxo (e no não roxo).  
 O copo com água pela metade: está meio cheio, ou meio vazio?  
 Saudade é o predomínio do que não está presente, diga-se, ausente.  
 Diz-se de um infinito — rendez-vous das paralelas todas.  
 O silêncio proposital dá a maior possibilidade de música.  
 Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo.  
 Veja-se, vezes, prefácio como todos gratuito.  
 Ergo:  
 O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum.

1 Tentativamente adaptando:  
 Eram dez negrinhos  
 dos que brincam quando chove.  
 Um se derreteu na chuva,  
 ficaram só nove.

Eram nove negrinhos,  
 comeram muito biscoito.  
 Um tomou indigestão,  
 ficaram só oito.  
 (E, assim, para trás.)

2 Ainda uma adivinha “abstrata”, de Minas: “O trem chega às 6 da manhã, e anda sem parar, para sair às 6 da tarde. Por que é que não tem foguista?” (Porque é o sol.) Anedótica meramente.

Outra, porém, fornece vários dados sobre o trem: velocidade horária, pontos de partida e de chegada, distância a ser percorrida; e termina: — “Qual é o nome do maquinista?” Sem resposta, só ardilosa, lembra célebre koan: “Atravessa uma moça a rua; ela é a irmã mais velha, ou a caçula?” Apondo a mente a problemas sem saída, desses, o que o zenista pretende é atingir o satori, iluminação, estado aberto às intuições e reais percepções.

3 Pelo menos, no Tártaro, umbrário de sub-abstratos, de chalaça:  
 “J’ai vu l’ombre d’un cocher  
 Qui, avec l’ombre d’une brosse,  
 Frottait l’ombre d’une carrosse”

(Versos dos irmãos Perrault, paródia ao VIº livro da Eneida, que Dostoiévski dá em francês, no meio do original russo de “Os Irmãos Karamázov”.)

4 COROLÁRIO, em não-senso: O que respondeu o anspeçada, em exame para sua promoção a cabo-de-esquadra: — “Parábola? É precisamente a trajetória do vácuo no espaço.”

## Anexo B – Risada e meia

Terça-feira, 4-5-1954

Risada e meia – J. Guimarães Rosa

Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas talvez sirva ainda a outro emprêgo a anedota já usada como instrumento, por exemplo, de indução ou análise nos rumos poéticos e metafísico. Nem será sem funda razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. No território de humour, que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuam como sensibilizantes ao místico e ao poético, é verdade que de modo grande se confere no “Dom Quixote”; e nos filmes de Carlitos.

Não que tôda anedota de evidência de prestar-se àquela ordem de exercícios. Também, como se arranjam naturalmente em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que delas se fizesse qualquer razoável classificação. E há que, assim numa sistematização mal tentada caberia uma

classe bastante sugestiva – tanto mais que o humorismo já de si responde ao intelectual e ao abstrato – a qual, a grôso e até outro nome melhor, pode chamar-se de anedotas de abstração.

Siga-se, para vermos, o conhecidíssimo protagonista, que vai pela rua, com sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: - “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feita louca, tua casa está pegando fogo!...”. O homem larga a carrocinha, corre, vôa, toma a barca, atravessa a Baía... e exclama: - “Que diabo, eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa!...”.

Agora, ponha-se em exame frio a historieta, sagrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula puro Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkiano que não foi escrito.

De igual sentido, talvez de ethos ainda mais kafkiano, com seu fatalismo oriental ou masoquismo eslavizante, será aquela do cidadão que viajava num bonde, passageiro único, em dia de chuva, e como se tivesse sentado justo embaixo de uma goteira, o condutor lhe aconselhou que trocasse de lugar, ao que, inerte, indefeso, ele retrucou: - “Trocar com quem?”...

Um rapaz procura explicar ao amigo o que é o telégrafo sem fio: - “Imagine um cachorro basset, tão comprido, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em São Paulo. Se se belisca a ponta do rabo, em São Paulo, a cabeça late, no Rio...”.

- “Isso é que é o telégrafo sem fio?”.

- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem fio é a mesma coisa..., mas sem o cachorro...”.

Já por aí quase chegamos ao nada residual, por uma série de operações subtrativas, como nesta outra, que é uma definição por extração:

“O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tira o cabo...”.

E com isso está-se na poesia colhendo imagens de eliminação parcial, como, exemplo à mão, as estrêlas no “Soir Religieux” de Verhaeren:

“Semblent les feux de grands vierges, tenus en main,  
Dont on n’aperçoit pas monter la tige immense”

Ou total, como nesta “adivinha”, que uma menina no sertão recentemente me ensinou:

- “O que é que é, que é melhor do que Deus, pior do que o Diabo, que a gente morta come, e se a gente viva comer morre?” ... – Resposta: “É nada”.

Ou seriada, como nos “Dix petits négrillons” ou nos versos de Aporelly, citados de memória:

“As minhas ceroulas novas,  
Ceroulas das mais modernas,  
Que não têm cós, não têm cadarços,  
Não têm botões e não têm pernas...”.

A nada, ao nada privativo, aquêlo outro precisou de reduzir a girafa: - “Pois êsse bicho aí... não existe!...” – como solução para referir o excesso de existência dela, existência sobre o comum, que o estarecia. Da mesma nihilificação enfática se valeu Rilke, mas para trazer de certa maneira ao real um ser fabuloso, no começo de um dos “Sonetos a Orfeu”, dizendo do unicórnio: “Oh, êste é o animal que não existe...”.

Nesta definição de “cano”: - “É um buraco, com um pouco de chumbo em volta”... – fresca de impressionismo infantil, registra-se rasa desforra do lógico sobre o trivial de convenção. E na mesma linha se inclui a definição de “rêde”: - “Uma porção de buracos, amarrados com barbantes”... – cujo paradoxo traduz o ponto de vista do peixe.

Já um esperto arabesco se traça na “explicação”: - “O açúcar é um pózinho branco, que dá muito mau gosto ao café, quando não se lho põe”... – patentemente aproveitável na engendra poética ou como artifício em construção filosófica, e dando mesmo o ar de exegese de versos de Paul Valéry, que por exemplo poderiam ser assim:

Blanche, semence, poussière,  
L’ombre du noir est amère  
Trempée de ton absence...

E, pragmatista, esta outra “definição”, abordando o grosseiro formal, externo à coisa, e dele saltando, por necessidade, a seu efeito fulminante:

- “Eletricidade é um fio, desencapado na ponta, quem botar a mão, finou-se!...”.

Enquanto reza pela erística o roceiro que, regressando de uma viagem à cidade, tentava dar ao vizinho idéia do que fôsse uma vitrola, e, em fim de esforço, se desatolou com esta equação impossível: - “Você sabe o que é uma máquina de costura? Pois a vitrola é muito diferente...”.

## Anexo C – Gruta do Maquiné



## Anexo D – Fotos do Museu Casa Guimarães Rosa (Disponíveis nas redes sociais do Museu)

